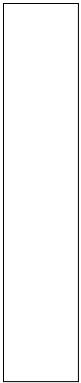


MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

Rio fantasmagórico: Projeto de uma exposição *cuíer* para o espaço público

Rafael Magalhães Manhães de Souza

M
2023





[CAPA] VERGARA, Carlos. (1972-76). Série *Carnaval*.

CLASSIFICAÇÃO: 20 | 20 VALORES.

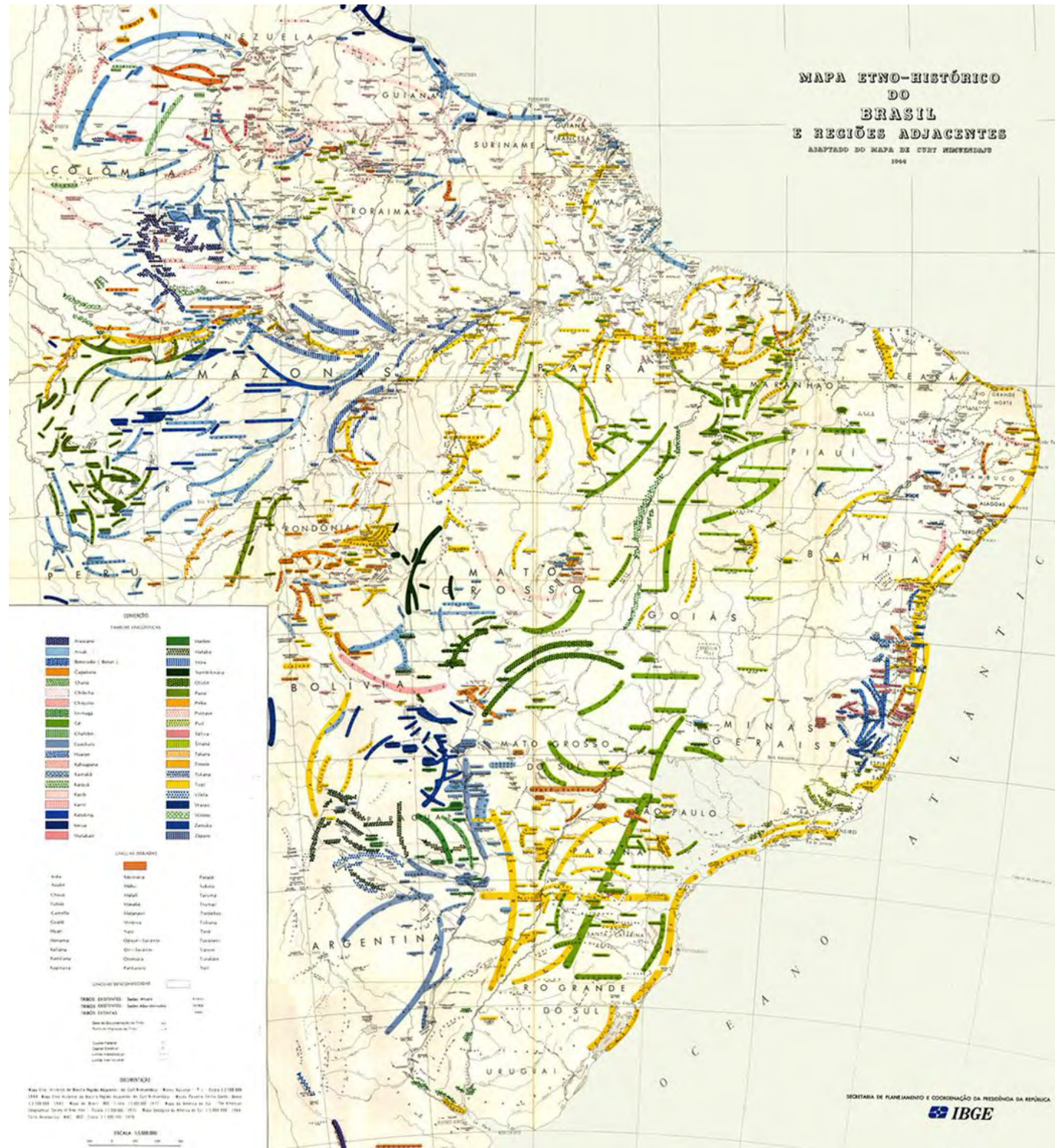
Porto, janeiro de 2023.

rio fantasmagórico

projeto de uma exposição cuier¹ para o espaço público

RAFAEL MAGALHÃES MANHÃES DE SOUZA
ORIENTAÇÃO | PROF. DOUTORA ANA NEIVA

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA



AGRADECIMENTOS

Agradecer também significa reverenciar e, neste contexto, irei optar por esta palavra pelo caráter formal e denso que esta assume frente a minha vontade de ir além do simples obrigado.

Sendo assim, não poderia começar por outro lugar que não minha ancestralidade, a qual reverencio através da figura do meu avô Jonas. Figura fundamental para minha formação enquanto indivíduo, pela coragem de desbravar outras terras, característica herdada deste índio e que marca minha existência.

Não poderia deixar de sublinhar minha família, o grande impulso que me torna cada dia maior: Aldernei, Simone e Thaís, um enorme obrigado e um abraço infinito que compense todos os momentos de saudade. Vale também ressaltar a importância da família enquanto mecenas desta formação, apoiando cada decisão tomada ao longo deste percurso que se estendeu mais do que o esperado.

Meus agradecimentos seguem calorosos à Bárbara, pela fraternidade, ao Gabriel, pelas provocações, e ao Matheus, pela incansável partilha. Aos amigos do Brasil, um enorme abraço.

Em termos institucionais agradeço ao “*Arquitetura bicha*” através da figura do Lucas Reitz, que junto a este coletivo seguem no *front* da luta por uma identidade cufer na arquitetura, esta prática tão plural quanto pragmática. Um agradecimento também ao Museu da Diversidade Sexual de São Paulo pela sua preocupação em uma didática social que fomente a discussão de temas pertinentes a corpos dissidentes.

Dentro da academia reverencio em primeiro lugar a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU UFRJ), responsável pelos meus primeiros três anos de formação, os quais me muniram de uma inquietação teórica sem a qual meus próximos passos não se justificariam.

Agradeço a Escola do Porto que, mesmo ao me obrigar refazer três anos deste curso já concluídos no Brasil, me dotou de ferramentas capazes de pensar arquitetura a partir de um ponto de vista técnico e pragmático, mas para além disso permitiu que muitas portas se abrissem nas velhas terras. Uma dessas portas foi a École Nationale Supérieure de Paris-Belleville, a qual agradeço através da professora Elizabeth Essäian, responsável por levantar os primeiros questionamentos que deram vida a este trabalho.

Por último, agradeço a professora Ana Neiva pela coragem em embarcar nessa aventura. Sua presença foi fundamental enquanto filtro necessário, pelo caráter audacioso deste estudo frente à prática conservadora desta escola.

SOBRE O CUÍER

BUTLER, Judith. (22 de junho de 2021). “Judith Butler debate os problemas de gênero com Linn da Quebrada e Jup do Bairro | Transmissão”. Canal Brasil.

- JB Judith Buthler
- JDB Jup do Bairro
- LQ Linn da Quebrada

JDB: A sonoridade “queer” em português quer dizer também cú ir, e isso é muito bonito. Deixamos o cú ir e o “queer” ir.

LQ: Deixe o cú ir em paz. Deixe o “queer” em paz.

JB: “Well, this is what I think: English does not control the language of “queer” and trans and gender non-conforming people. English is one language, we should let english be changed when english translation becomes a new word or connects with another word. Good! It takes a new life, english language users should not control how you describe yourself. Now, the asshole is why not, i mean, the asshole is good. The asshole is important, the asshole should be affirmed, but the question is: Wheter people want that affirmation wheter they like it, wheter they can live with it, or wheter they want new words. Other words.”

LQ: Será que o nosso vocabulário já está caduco? Essa é uma questão que nos permeia, né?

JB: No, but you know... People who are older than we are had language for themselves. They have ways of describing themselves and we can learn from that! We don't always need to be creating the new language. Sometimes yes, we do! But other times we need to affirm other languages, or re-use them in a new way. Make them into trouble terms that will take on new meanings on our lives. In the US we had radical fairys in the 1960's, but then people ‘Oh no, i cant't be a fairy. We have to be gay’, then other people said ‘no no, we are fairys, we are still fairys. Don't call me gay, gay is proper, I'm not proper.’ So, you know... That was important for us to understand and to affirm these other vocabularies.

JDB: Welcome to fairytopia!

A maneira como o termo “queer” é questionado nessa entrevista contextualiza o neologismo cuíer enquanto uma tradução do termo inglês para o contexto do sul global. A palavra inglesa faz referências a desvios das normativas de gênero, se refere a indivíduos que questionam as normas cisheteronormativas estabelecidas. A tradução, que implica um novo sentido, encontra na palavra cuíer novas possibilidade de representatividade.

Para efeito dessa investigação, o termo cuíer não se limita à questões de gênero, mas busca entender suas relações com indivíduos marginalizados dentro do sistema social da cidade pós-liberal. O ser **cuíer se opõe à norma ao** representar indivíduos com potência transformadora do sistema que oprime o sul global desde o período colonial. Ser cuíer é ser índio, pobre, preto, gay, trans. É sofrer as consequências da disseminação do poder através da violência identitária.

Embora o termo *queer* tenha emergido nos anos 80, ao longo do texto utilizar-se-á o termo cuíer para se referir a indivíduos de tempos anteriores. Objetiva-se desenhar um caminho de memórias através da linguagem para estas comunidades *flanêur* (BENJAMIN, 2000, p.35) que fazem parte desse espaço público.

SOBRE A NORMA

Entendendo o corpo humano como uma medida relevante para o projeto arquitetônico, a palavra norma se mostra intrigante, pois é por meio dela que representamos a abstração do corpo no ato de projetar. Como exemplo, podemos pensar no homem vitruviano e na sua progressão até o modulator de Le Corbusier. Entre Da Vinci e Le Corbusier a norma do corpo e sua representação mudaram muito, mas do Renascimento à modernidade tratamos de diferentes representações de um homem - indivíduo do sexo masculino - de dimensões "ocidentais" (AGREST, 2006).

A palavra "norma" faz referência à contração de "*gnorima*", termo que se refere a uma concha específica em forma de espiral. É notável a relação entre norma e forma, e neste caso podemos dizer que a origem da palavra norma faz referência a uma perfeição encontrada na natureza. A concha representada pela gnorima é usada para representar a relação geométrica da proporção áurea e a perfeição matemática transposta nas formas espirais da natureza.

Outra hipótese para a origem dessa palavra é o uso feito pelos gregos para expressar um quadrado e, portanto, também se relaciona à noção de medida. A norma foi um instrumento utilizado nas plantações para dimensionar grandes parcelas de terra, e então o significado do termo passou a ser vinculado à noção de princípio/regra. A transição de sentido dessa palavra conecta as noções de regra e dimensão, sendo essa relação até o humanismo feita por meio da natureza, lembrando o conceito de "*gnorima*" e a relação com o meio ambiente. Porém, quando transposta para as áreas da ciência e do racionalismo, a norma será justamente aquela que nos difere da natureza.

Podemos considerar que o homem vitruviano foi uma primeira figuração que tenta transferir a perfeição para um corpo masculino, criando uma falsa ideia de humanidade através da regulação da sociedade, normatizando-a. A partir deste momento, a norma torna-se uma forma de definir uma regra, uma ordem para o corpo; e consequentemente para os espaços projetados a partir desta norma. A transposição deste conceito para o corpo humano transborda as questões métricas, sendo responsável pela criação de um ideal de ser.

Embora sua origem tenha sido pautada sobre noções métricas, a norma se mostra mais complexa do que isso, uma vez que as decisões que permeiam essa construção semântica são imersas em questões culturais. A contemporaneidade se estabelece através de diferentes normas que se manifestam de maneiras diversas, sendo também entendidas através de uma ótica comportamental (cultura, gênero, raças, status, idade, ...). Tendo em vista a complexidade do conceito e sua intrínseca relação com o projeto arquitetônico, é inegável que a arquitetura seja uma materialização das normas subjetivas que constituem a performatividade de gênero/cultura.



[0.1] PRESTON, Hart. (1942). *Trsiteza aqui é mato*". Rio de Janeiro.

RESUMO

A tipologia dedicada à exposição de arte, o museu, se apresenta incompatível com a atual produção de cultura e conhecimento (MORAIS, 1970). Essa primeira provocação é o motor para as questões que a dissertação se propõe a desenvolver: a subversão do modelo tradicional de museu como hipótese para gerar conhecimento à escala da cidade. Através do desenho de um percurso expositivo, objetiva-se tornar visível a experiência de comunidades marginalizadas no centro simbólico do Rio de Janeiro - entre o Morro da Glória e a ponta do Calabouço -, onde hoje se encontra o Parque do Aterro do Flamengo.

O desenho de um percurso desviante, a partir de uma metodologia curatorial, parte da pesquisa sobre o lugar e o seu passado, bem como sobre a dimensão subversiva das suas ocupações contemporâneas e suas memórias fantasmagóricas, guiadas por vivências cuíer nessa área da cidade. A partir desta constelação de ocupações subversivas instaura-se uma condição fantasmagórica, que vem a ser objeto central desta investigação. O percurso induz o debate no espaço público enquanto metodologia para a construção de uma rede de memórias. Recontextualiza-se o espaço público carioca à luz de eventos estruturantes, porém apagados da materialidade urbana, tendo a curadoria como ferramenta para estabelecer possibilidades de uma cartografia cuíer.

Palavras-chave: curadoria, museu, Rio de Janeiro, queer, alteridade.

ABSTRACT

The typology dedicated for art exhibition, the museum, is incompatible with the current production of culture and knowledge (MORAIS, 1970). This first provocation is the engine for the questions that the dissertation proposes to develop: the subversion of the traditional museum model as a hypothesis to generate knowledge on a urban scale. Through the design of an exhibition path, the aim is to make visible the experience of marginalized communities in the symbolic center of Rio de Janeiro - between Morro da Glória and Ponta do Calabouço -, where Parque do Aterro do Flamengo is located today.

The design of a deviant path, based on a curatorial methodology, starts from research on the place and its past, as well as on the subversive dimension of its contemporary occupations and its ghostly memories, guided by cuíer experiences in this area of the city. From this constellation of subversive occupations, a ghostly condition is established, which becomes the central object of this investigation. The path induces debate in the public space as a methodology for building a network of memories. Carioca public space is recontextualized in the light of structuring events, however erased from the urban materiality, with curatorship as a tool to establish possibilities for a cuíer cartography.

Keywords: curatorial, museum, Rio de Janeiro, queer, alterity.



[0.2] ROCHA, Emerson. (2022). "Dor e Glória"

rio fantasmagórico
PROJETO DE UMA EXPOSIÇÃO CUÍER¹ PARA O ESPAÇO PÚBLICO



AGRADECIMENTOS	5
RESUMO	9
ABSTRACT	9
NOTA PRÉVIA	13
PRÓLOGO INTRODUÇÃO	15

PARTE 1

As bases do contraditório ambiente urbano kariók

Capítulo I: <u>Rio de Janeiro e uma faxina mal feita: Passos e Agache no (des) serviço do urbanismo</u>	18
Capítulo II: <u>Moderno sobre eclético: O Parque e seus escombros</u>	40

PARTE 2

Espontaneidade no espaço público: O lugar da sociabilidade dissidente

Capítulo III: <u>A resiliência da cultura cuíer</u>	66
Capítulo IV: <u>Espaços cuíer no bairro da Glória. A condição fantasmagórica</u>	82
Capítulo V: <u>Expocuíer: Rio fantasmagórico. O projeto da exposição do espaço público.</u>	90

PARTE 3

Por uma identidade cuíer na arquitetura.

Capítulo VI:	
<u>"Plano-piloto da futura cidade lúdica" cuíer.</u>	104

Referências	110
Lista de imagens	114
GLOSSÁRIO	118

ANEXO I

Resposta ao *open call* para o edital "Exposições virtuais" promovido pelo Museu da diversidade sexual de São Paulo

[0.3] Praia do Flamengo antes da implantação do projeto do Parque do Aterro do Flamengo. Ao fundo, vê-se o Aeroporto Santos Dumont e parte do aterrado Glória-Flamengo.
Fonte: SANTOS, Guilherme. (1958). Praia do Flamengo.



NOTA PRÉVIA

Os textos apresentados foram escritos em português em toda sua extensão, salvaguardando as citações as quais, quando escritas em língua estrangeira, foram traduzidas pelo autor.

Toda a extensão do trabalho se encontra vinculada com uma página web desenvolvida pelo autor. O site funciona como uma plataforma interativa ao apresentar os argumentos defendidos nesse documento através de um formato digital e interativo: uma exposição virtual.

Recomenda-se que a leitura deste documento seja feita mediante conexão de internet, para que se possa realizar uma leitura dinâmica através da relação entre esta narrativa e o material que se encontra disponível no website: <https://fantasmagorico.cargo.site/>

Todas as palavras sublinhadas são hiperlinks que irão redirecionar o leitor para a plataforma e outras páginas relevantes ao desenvolvimento desta pesquisa.

O termo cuíer será utilizado ao longo do texto no seu sentido lato, sendo usado por vezes em contextos onde o conceito ainda não era conhecido. Pretende-se com isto estabelecer um diálogo entre as diferentes temporalidades na busca da expressão cuíer e sua memória.

As imagens apresentadas são resultado de um trabalho de curadoria que busca desconstruir narrativas normativas da história da cidade através da experiência do corpo cuíer no ambiente urbano. Algumas delas serão acompanhadas por diagramas que espacializam as diferentes manifestações da violência identitária no espaço público.

A presente dissertação encontra-se ao abrigo do novo Acordo Ortográfico vigente em todos os países de língua portuguesa, sendo incorporado em Portugal a partir de 13 de Maio de 2009.

"Se a cidade é um direito, se o espaço urbano, territorial, ambiental pode ser visto e interpretado como um direito, a arquitetura, em suas múltiplas formas – como construção, como projeto, como pesquisa, como curadoria, como publicação etc. – deve ser entendida e mobilizada como um instrumento de advocacia."

(TAVARES, 2022)

PRÓLOGO INTRODUÇÃO

Este é um projeto de exposição para o espaço público. Pretende-se, através da leitura do território, propor uma possível reconstrução conducente a uma narrativa que subverta as normas históricas que condenam corpos dissidentes às margens da memória. A exposição tem por objetivo reformular a cartografia de um território que vive um estado de contradição, manifestado através de uma condição fantasmagórica. Tal condição diz respeito à construção imaterial da cidade, buscando relacionar o conceito de *heterotopia* (FOUCAULT, 1975) às *corpografias-urbanas* (BERENSTEIN, 2008) como modo de operar no limite entre o visível e o invisível, o material e o imaterial.

A teoria queer e a reverberação cuíer no Brasil são pontos de apoio para o redesenhar de um ambiente urbano repleto de marcos da normatividade branca, colonial, burguesa e machista. Neste contexto de opressões, as manifestações cuíer vão ser contextualizadas através do reconhecimento de uma condição fantasmagórica (BERENSTEIN, 2020), a qual se revela enquanto tática de sobrevivência no ambiente urbano para aqueles que estão na mira das estratégias de dominação do patriarcado.

A área de estudo compreende uma zona delimitada por dois marcos estruturantes do centro simbólico do Rio de Janeiro: o Morro da Glória e a Ponta do Calabouço, considerando sua relação com o Parque do Aterro do Flamengo, e convocando por vezes a ampliação da escala desta análise para sua inserção em contexto alargado.

A pertinência deste recorte se deve às diferentes apropriações subversivas que tomam lugar - desde efêmeras instalações artísticas à prostituição travesti -, onde se anuncia através dessas intervenções um potencial de subversão das narrativas que ainda se materializam através de monumentos colonizadores e do edificado. Pretende-se elucidar o estado de contradição na vivência desses espaços.

A pesquisa se pretende propositiva, ao considerar o estado atual do recorte estudado como base para o projeto expositivo. São convocados eventos do início e da metade do século XX na maior parte da contextualização, apresentando de forma crítica a dualidade entre eclético e moderno, fundamental na construção da paisagem carioca. As contradições que se colocam a partir desta densa sobreposição são aqui um caminho para o estudo do cuíer, objetivando-se a construção de uma rede de memórias no centro do Rio de Janeiro.

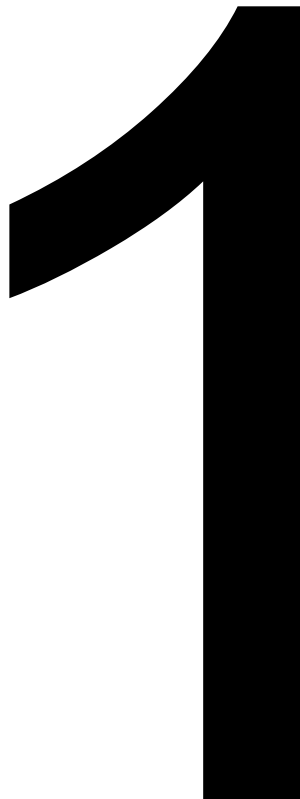
Os corpos que transitam esse espaço são as maiores evidências de resiliência frente ao processo de apagamento intrínseco ao recorte estudado. Os principais focos de análise são manifestações e espacializações daquilo que rompe com o sistema preestabelecido, sendo a sexualidade no espaço público a maior das evidências dessa subversão. Os corpos e a forma como estes interagem é tema central no desenvolvimento desta proposta numa tentativa de estimular o debate de questões que possibilitem despir a arquitetura de normas que se revelam opressoras.

Explora-se as possibilidades do formato exposição, onde a curadoria é a metodologia de investigação balizada pelas teorias desenvolvidas por Maria Lind (2011). Acredita-se na curadoria enquanto metodologia de construção espacial através da possibilidade do diálogo entre diferentes áreas do conhecimento. Os produtos dessa reflexão sobre as possibilidades da cartografia cuíer serão colagens que relacionam processos de curadoria de arte e arquitetura, estabelecendo um diálogo direto entre arte e espaço público na reconstrução imaterial do território.

A curadoria enquanto metodologia do cartografar cuíer reforça a compreensão da arquitetura enquanto uma prática essencialmente interseccional.



[0.4] Aterro do Flamengo. (1960 circa).
Fonte: Autor desconhecido. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



PARTE

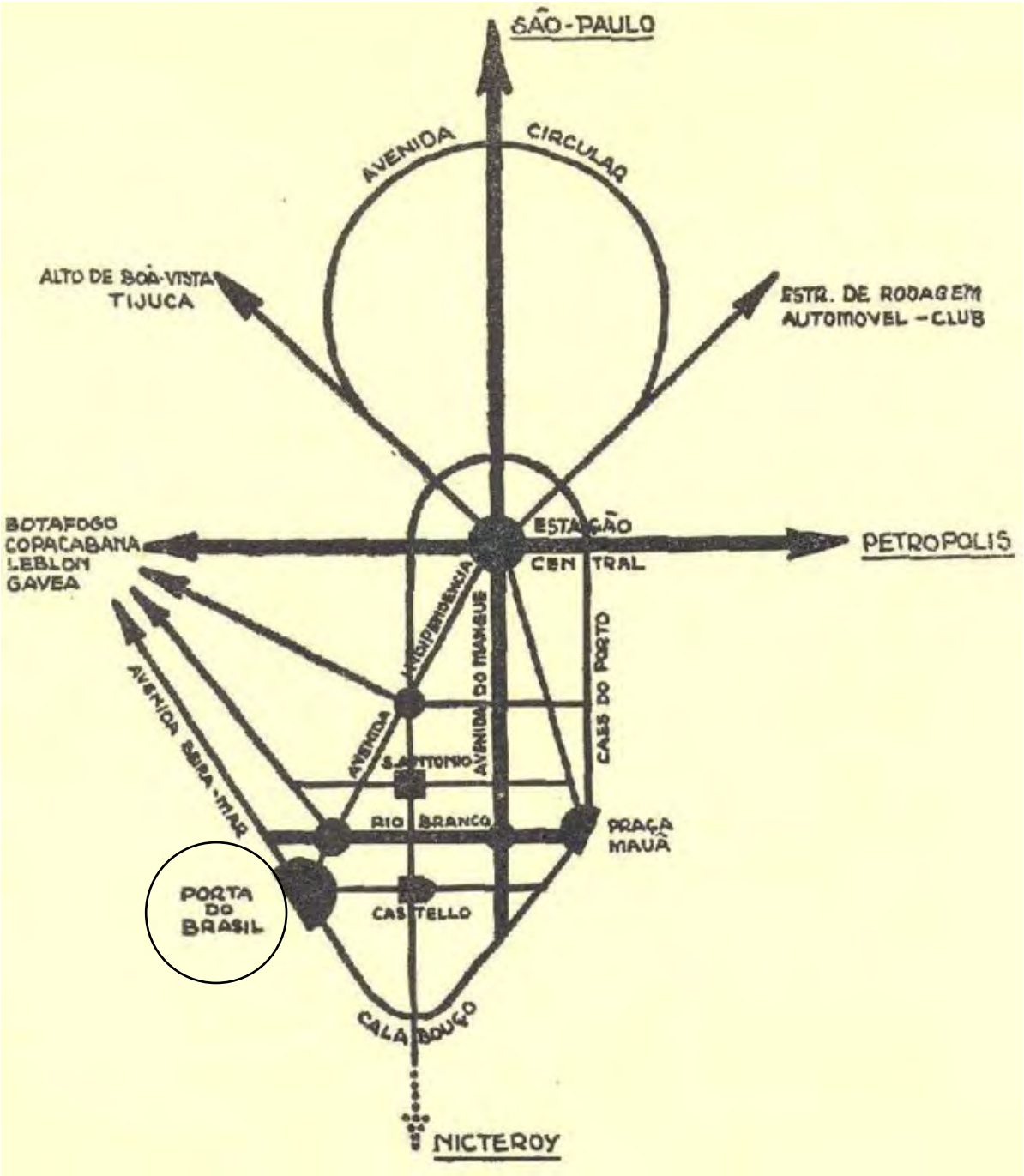
As bases do contraditório ambiente urbano kariók



- Capítulo I:
Rio de Janeiro e uma faxina mal feita: Passos e Agache no (des)serviço do urbanismo
- Capítulo II:
Moderno sobre eclético: O Parque e seus escombros



[1.0] NASCIMENTO, Abadias. (1970) "Oké Oxóssi".
Fonte: Acervo Museu de Arte de São Paulo (MASP)



[1.1] Diagrama integrante do conjunto de intenções do Plano Agache (1926) para a organização funcional da cidade do Rio de Janeiro. Tentativa de articulação dos eixos viários da cidade, definindo suas ligações inter e intra cidade. Chama-se atenção para a presença e hierarquia do centro simbólico, identificado por “Porta do Brasil” que neste diagrama se encontra ao lado do Calabouço.

Capítulo I: Rio de Janeiro e uma faxina mal feita: Passos e Agache no (des) serviço do urbanismo

A componente imaterial na construção da imagem da cidade (LYNCH, 1960) do Rio de Janeiro tem grande relevância no contexto da História da Arquitetura, pela sucessão de arrasamentos e transformações pelas quais a cidade passou, impossibilitando o emergir de certas narrativas.

A fundação da antiga cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro¹ aconteceu através de um processo colonizador que definiu novos usos e formas de viver em um vasto território natural ocupado por comunidades indígenas. No caso do Rio de Janeiro, os Tamoyos e Tupinambás [0.0] eram as comunidades que ocupavam aquele território. Desde a chegada das caravelas portuguesas se promove a ideia de alterar o estado natural do território para a implantação de um modelo eurocêntrico de ocupação. Sua condição de colônia fez com que seus governos não dessem muita atenção aos valores simbólicos do que lá se encontrou, atropelando-os com a sobreposição de uma cultura desconhecida para os nativos (SEGRE, KOATZ, 2013, p. 7). Esse processo transforma a paisagem em um cenário que afirma a construção de um aparato ideológico que se manifesta através da construção física da cidade, e desde então um processo de exclusão se instaura.

“A fundação, em certo sentido, escancara alguns dilemas que marcam os cariocas até hoje: bravos canoeiros, guerreiros entrincheirados nas paliçadas de Uruçumirim [o atual Morro

1 1º de Marco de 1565 é a data de fundação da cidade.

da Glória] , os índios resistiram, infernizaram a vida dos colonizadores, foram escravizados, combateram até o fim de suas forças e acabaram relegados ao subterrâneo da história.” (SIMAS, 2019, p. 11)

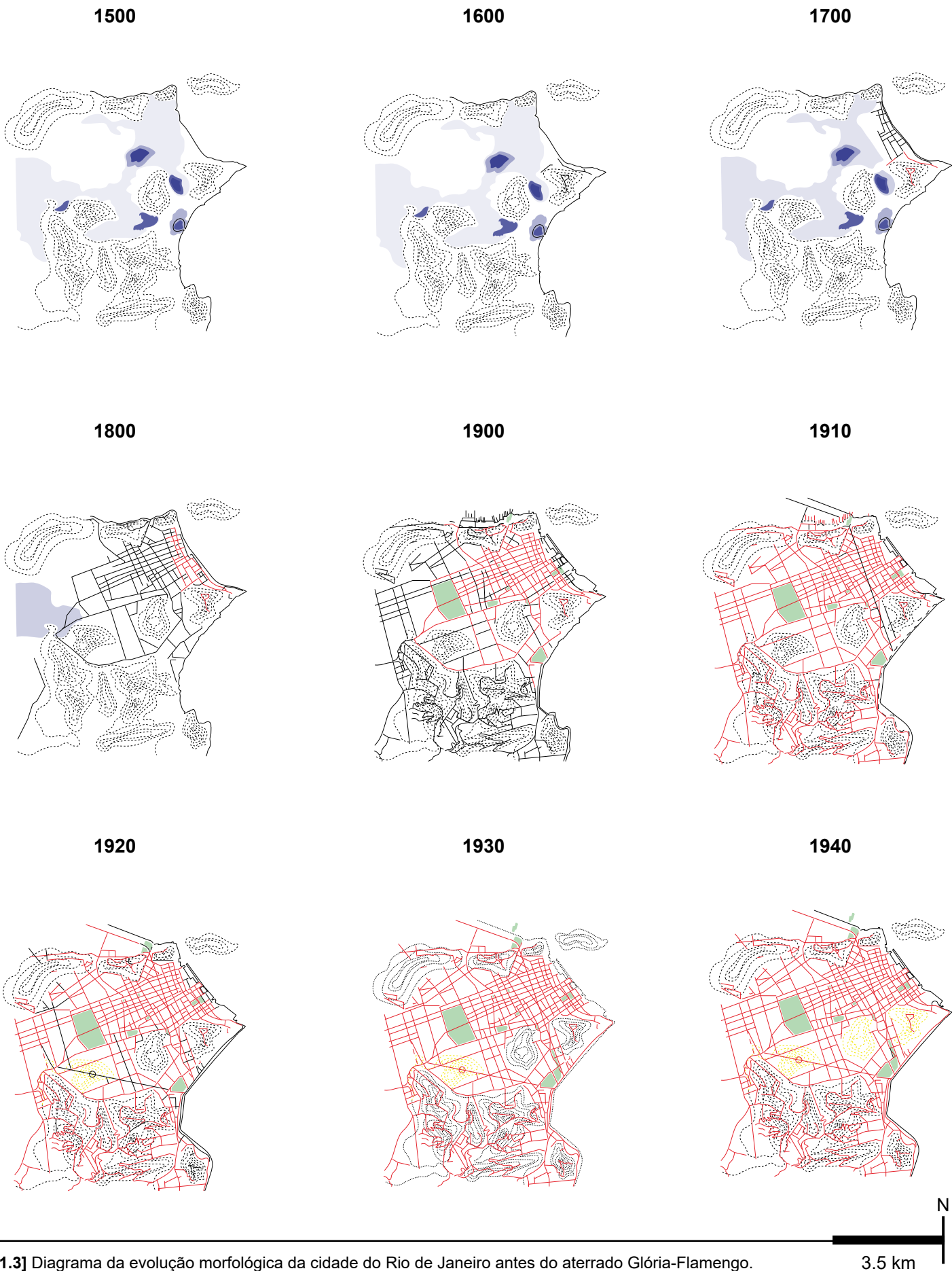
Luiz Antônio Simas descreve a cidade do Rio de Janeiro através da experiência das ruas que, nesse caso, é uma vivência marginalizada. Simas (2019) entende as ruas como arquivos dinâmicos que guardam em si a autenticidade da história de um território, não existe grande diferença entre a rua e o povo. Na contracapa do seu livro, o autor faz menção a algumas entidades, centrais na compreensão do ambiente urbano carioca: *“crianças, sambistas, funkeiros, amantes desesperados, a beata, a prostituta, a minha mãe, a passista da Mangueira, a filha de Deus e o filho do Diabo, o bicheiro, o empurrador de carro alegórico, o macumbeiro, o portuga do botequim, o Rei Momo, o menino Jesus do teatrinho da quermesse e a rezadeira suburbana”*. Esses são alguns dos personagens que fazem parte da amálgama de culturas refletidas na cidade contemporânea. Assim como na obra de Simas, esses corpos serão aqui entendidos enquanto sujeitos, ou melhor, protagonistas.

A geografia é central na composição urbana desta cidade que se organiza entre o mar e as montanhas. Entretanto, os morros eram vistos como obstáculos para a implantação de planos urbanísticos que previam a homogenização da cidade. O grande número de demolições que ocorreram para alterar esta condição geográfica deixaram impresso no espaço público resultante dessas alterações uma grande densidade simbólica. Devido às diversas sobreposições que ainda se manifestam de forma material e imaterial, a memória da cidade se fragmentou. Como um *palimpsesto* (CARVALHO, 2019, p. 29), o Rio pode ser entendido por vozes que se

FUNDAÇÃO	DESMONTE	
MORRO DA GLÓRIA [1565]	MORRO CASTELO [1922]	Morro de Santo Antônio [1959]
GLÓRIA DE ESTÁCIO DE SÁ SOBRE POVOS ORIGINÁRIOS DOMINA E BATIZA O MORRO.	A PRISÃO DO CALABOUÇO SE LOCALIZAVA EM UM ARSENAL DESATIVADO NOS PÉS DO MORRO DO CASTELO FRENTE À BAÍA.	O MATERIAL RESULTANTE DO DESMONTE DO MORRO FOI UTILIZADO PARA A CONSTRUÇÃO DO PARQUE DO ATERRO DO FLAMENGO.



[1.2] Planta da cidade do Rio de Janeiro. REIS, Manoel Pereira. Rio de Janeiro: Lith. do Archivo Militar, 1900. Sobreposição do autor para ilustrar a localização do centro simbólico do Rio de Janeiro mediante três pontos geográficos: Morro da Glória, Santo Antônio e Castelo.



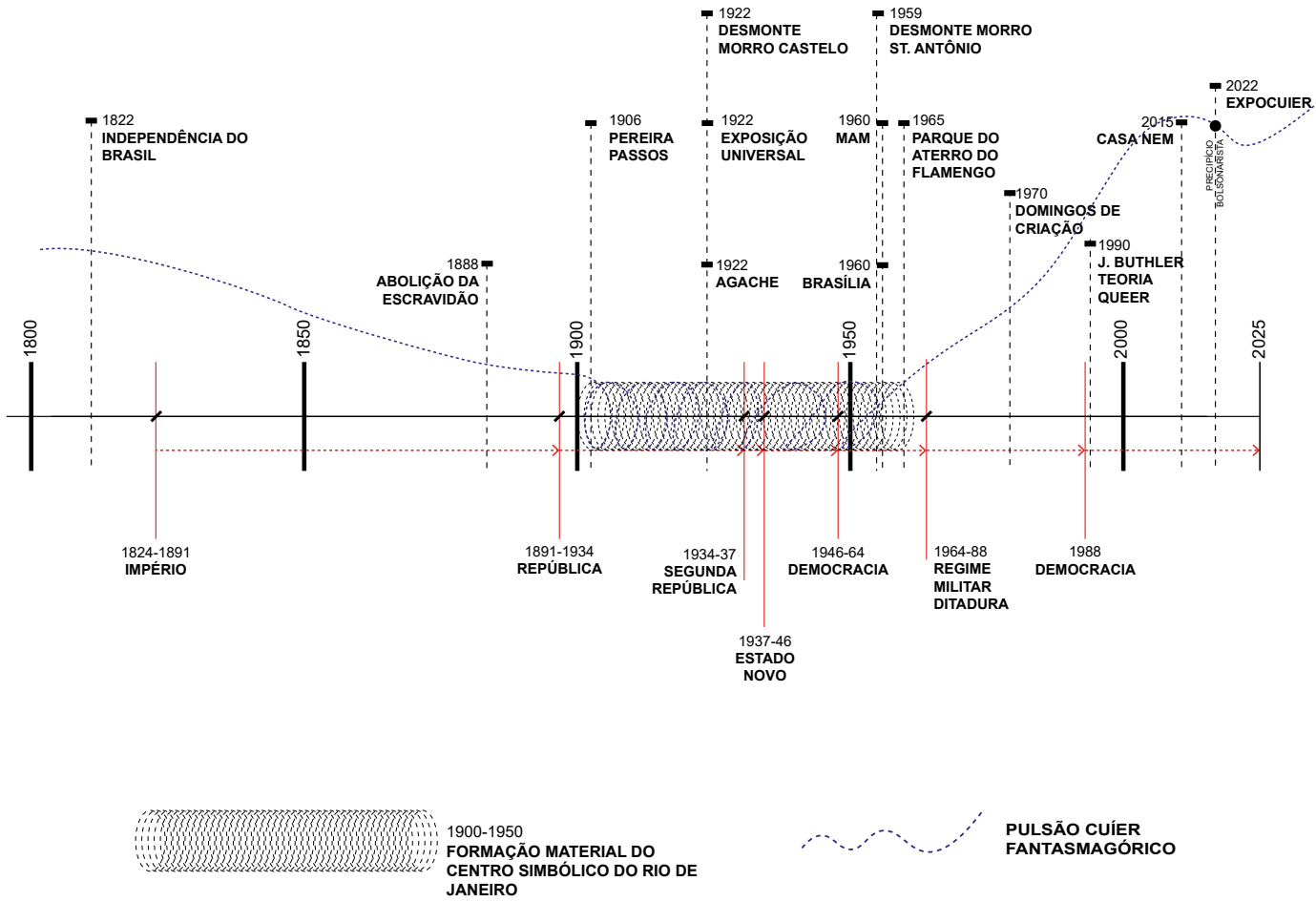
[1.3] Diagrama da evolução morfológica da cidade do Rio de Janeiro antes do aterro Glória-Flamengo. Produzido pelo autor. Base: Imagine Rio

sobrepõem: uma paisagem cacofônica.

Os topos dos morros cariocas foram inicialmente usados pelas comunidades indígenas para implantação de seus cemitérios, bem como locais dedicados a rituais sagrados. Com o processo de colonização, esses espaços foram sobrepostos, em geral, pelas estruturas da igreja católica e consequentemente apagados pela imposição das normas culturais que se pretendiam implementar. A maior das evidências deste processo é a transformação radical da paisagem carioca, que passa de um aglomerado de diferentes comunidades à normatização através da imposição de uma cultura branca, imperialista, patriarcal e dominante. Os objetos implantados na cidade neste primeiro momento estabeleceram uma rede de controle do território e dos corpos que nele habitavam, de modo a implantar um sistema de normas comportamentais que são reguladas através do edificado.

Tais intervenções fazem deste espaço urbano palco de uma guerra ideológica, desde o índio Tibira² ao atual estado de insegurança da comunidade cuíer. A maior das evidências materiais de dinâmicas *necropolíticas* (MBEMBE, 2011) são as transformações do espaço público, por serem agentes de controle e apagamento. Existe um caráter cíclico nesse processo, onde sua manutenção encontra nas

² Primeiro mártir da homofobia no Brasil. Indígena executado a tiro de canhão em 1614 por comportamento dissidente em relação à normatividade da igreja católica.



[1.4] Cronologia de eventos relevantes para a construção da condição fantasmagórica através da noção de pulsão cuíer. A formação da cidade, momento compreendido entre Pereira Passos e a conclusão das obras do Parque do Aterro, coloca a comunidade cuíer em um túnel ao tentar eliminá-los da centralidade urbana. Quando o desenho da cidade se estabiliza, permite-se que tome lugar as intervenções subversivas dos espaços propostos durante a primeira metade do século. Fonte: Produzido pelo autor.

ferramentas da arquitetura um método eficaz de intervir sobre o território, considerando-o para além da sua componente espacial, e entendendo-o na sua relação entre corpo e espaço. Monumentos ideológicos, processos de zoneamento e o apagamento de elementos importantes para a compreensão crítica dos espaços da cidade são decisões tomadas no sentido de estabelecer uma condição de controle sobre o espaço urbano, onde as normas que incidiam sobre a construção urbana descartam aqueles que não se enquadram nos quesitos desejados. Sendo assim, entende-se as decisões urbanísticas enquanto impreterivelmente ideológicas, capazes de imprimir nas cidades aquilo que se quer ver na sociedade.

O caráter paradigmático marca a espacialidade dos corpos dissidentes, os quais vivem expostos a diversos tipos de violência manifestadas através de, entre outros, monumentos colonizadores que, nesse caso, transformam a história de uma invasão em uma glória infundada. A construção desta gramática urbana de caráter imperialista, através dos monumentos e seus significados, dificulta a desconstrução das narrativas que condenam os espaços da cidade a uma historiografia alienada.

O centro simbólico do Rio de Janeiro vai ser aqui entendido através de uma triangulação geográfica [1.2], onde cada vértice corresponde a uma elevação rochosa. Os três pontos que definem a triangulação sobre a qual esta pesquisa vai incidir são: o Morro da Glória (1), Morro do Castelo (2) e o Morro de Santo Antônio (3). Esses marcos foram muito alterados de acordo com interesses políticos e que encontraram na cidade uma ferramenta para por em prática estratégias de exclusão através da reafirmação de uma normativa perversa, transversal e que anulava a possibilidade de integração das práticas nativas [1.6].

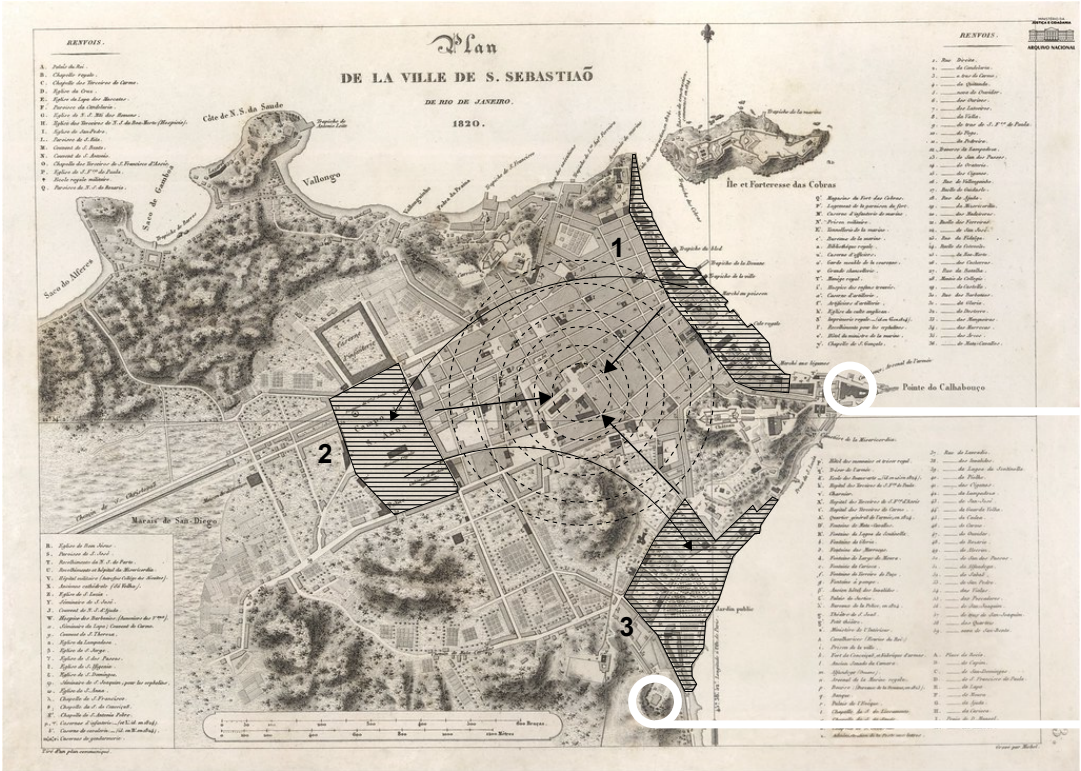
A noção de centralidade na cidade do Rio de Janeiro merece uma consideração prévia, pois esteve em constante movimento devido às dinâmicas urbanas, que estavam intimamente ligadas aos regimes políticos, sendo a construção desta pesquisa sobre a noção republicana da centralidade carioca. Esta movimentação da pulsão urbana teve lugar desde a colonização (1500), passando pelo tempo do Império e por último na instauração da República (1891)[1.5], o que complexifica a imagem da cidade por estabelecer fortes pontos de domínio, onde os antigos regimes políticos são incorporados nesta evolução da política e seus marcos não são alvo de uma revisão crítica. Assim, a paisagem do centro carioca seguiu uma lógica panóptica de controle [1.5], pela conquista de pontos relevantes através da movimentação da estrutura política, deixando os marcos de outros regimes enquanto fantasmas de uma estrutura complexa de dominação.

Sendo assim, o centro simbólico do Rio de Janeiro é um dos epicentros de questões socioculturais herdadas do período colonial. As questões colocadas pelo processo de colonização ainda se fazem presentes no território, e de maneira ainda mais complexa, por incorporar as problemáticas específicas de cada temporalidade. A narrativa canônica tornou raros os registros urbanos que façam referência aos povos nativos ou que subvertam a narrativa hegemônica sobre o processo colonizador.

O processo de colonização estabelece, *a priori*, dois grupos sociais: os *brancos* e os *não-brancos*.³ Essa divisão coloca aqueles que não se encaixam nas normas “brancas” em uma posição vulnerável no sistema social, marginalizando-os. Com a evolução do sistema imperialista, as manifestações de poder

³ Sobre o processo de colonização e suas espacializações: FREYRE, Gilberto. (2013). “*Sobrados e mucambos*”. São Paulo: Global editora (edição digital).

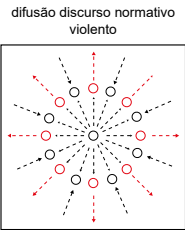
1 | Centralidade Colonial
2 | Centralidade Imperial
3 | Centralidade Republicana



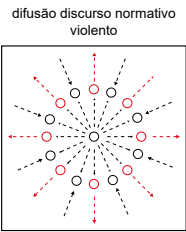
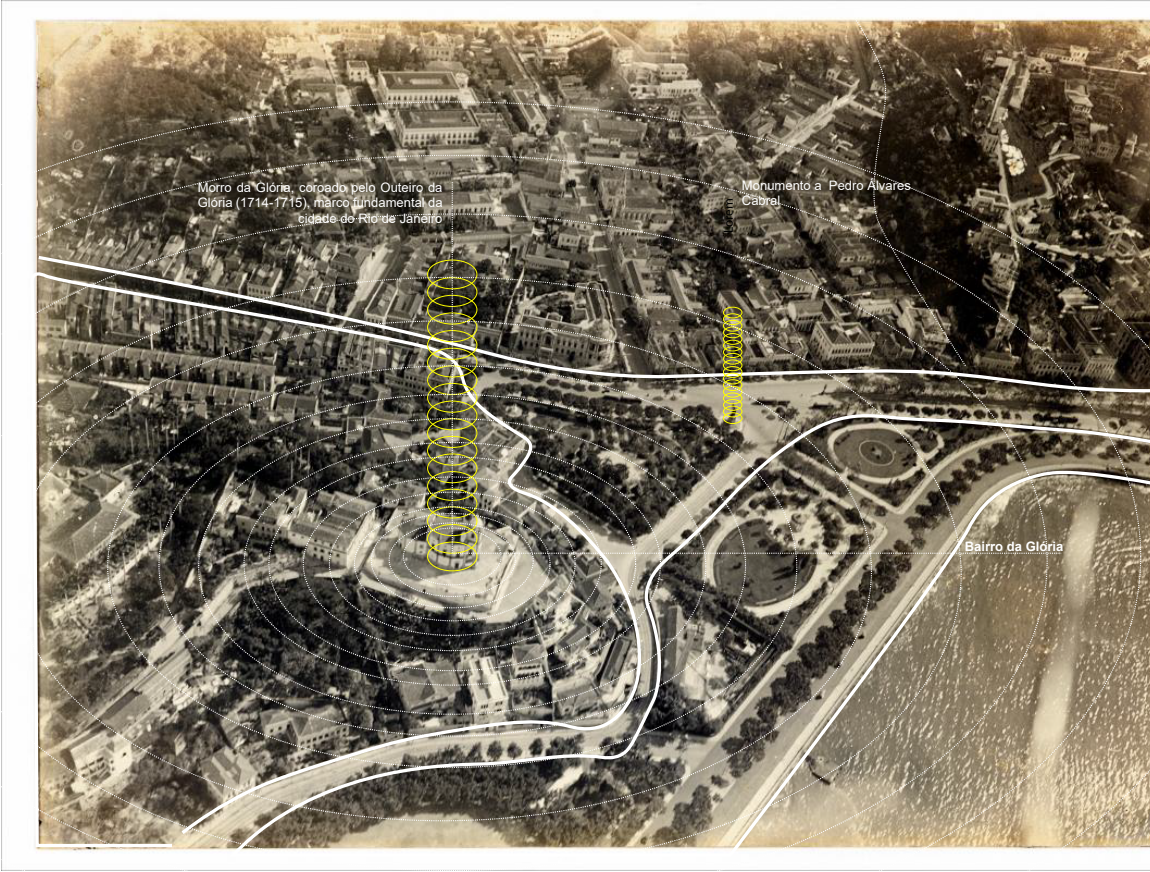
Ponta do Calabouço

Morro da Glória

[1.5] Mapa da Cidade de São Sebastião (1820). Neste mapa podemos notar a presença da edificação referente à Prisão do Calabouço. Clarifica-se também o recorte desta pesquisa: Entre o Morro da Glória e a Ponta do Calabouço.



[1.6] MEIRELLES, Victor. (1861). “*Primeira missa no Brasil*”. Na pintura de Meirelles percebe-se a sobreposição de sistemas sociais através da imposição de um discurso dominante e que não se propõe a dialogar com as práticas locais.



[1.7] Imagem aérea do Morro da Glória, intervenção do autor para sinalizar abrangência territorial do bairro e marcos ideológicos no espaço público.
Fotografia: KFURI, Jorge. *Vista aérea do bairro da Glória, destaque para Igreja Nossa Senhora da Glória do Outeiro.* (+ intervenção do autor)

são aprimoradas estabelecendo diferentes ferramentas de opressão na sociedade (FOUCAULT, 1994, p. 379), que entende a norma – heterossexual, patriarcal, monogâmica, reprodutora e burguesa – como um artefato de manutenção desta lógica. Os sistemas sociais da atualidade, altamente sofisticados, permitem que essa norma se mantenha e impossibilite uma definição rigorosa de todas as ferramentas possíveis no processo de exclusão social. No caso do Brasil, entende-se que o modelo heteronormativo patriarcal prevalece como um aparato ideológico dominante⁴.

⁴ <https://www.bolsonaro.com.br/>
Exposição virtual que expõe discursos de ódio promovidos pelo então presidente da República do Brasil, eleito democraticamente (2018-2022).

“A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a chamar de corpografia urbana. A corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade” (BERENSTEIN, 2008, p. 2)

O bairro da Glória se define pela presença do Morro da Glória [1.7] e seu nome faz referência à vitória de Estácio de Sá sobre o povo Tupinambá, sendo este monte

originalmente ocupado por uma aldeia desta tribo implantada no sopé do atual Outeiro da Glória⁵ e abastecida pelas águas do rio Catete⁶.

A sobreposição da igreja ao antigo espaço indígena materializa a vitória de Estácio de Sá sobre as comunidades originárias e batiza o *bairro-palco* de uma longa batalha pelas disputadas terras, onde a identidade local é silenciada pela imposição cultural que se espacializa deixando cicatrizes que desenham a cidade como a conhecemos hoje. Este evento transforma radicalmente a paisagem, estabelecendo novos marcos através de objetos pertencentes a cultura do colonizador, sendo o Outeiro da Glória aqui entendido enquanto um marco imperialista, impondo sobre aqueles povos uma cultura que se espacializou literalmente sobre as práticas nativas.

A atitude de Estácio de Sá encontra versões contemporâneas pela repetição da violência na construção do espaço público através da opressão. No início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro (então Estado da Guanabara) passou por uma série de transformações físicas que marcaram o tecido urbano com a *corpografia*⁷ (BERENSTEIN, 2010) dos conflitos político-ideológicos que desenharam as bases da cidade. Uma cidade complexa, de diferenças sociais abissais e de espaços desenhados para aqueles que alimentam o sistema através do capital.

Com a abolição do trabalho escravo em 1888⁸, houve um crescimento enorme na

⁵ Outeiro da Glória (1715) é um exemplar da arquitetura colonial barroca, sua condição geográfica e sua exuberância geométrica fazem com que este exemplar se torne um marco da cidade desde a sua implantação.

⁶ O rio Catete se encontra encanado e sobreposto pela Rua do Catete, atualmente sem nenhum impacto na paisagem da cidade.

⁷ Conceito desenvolvido no cap. V.

⁸ 13 de Maio de 1888. Assinatura da Lei Áurea (n.º 3.353), que apenas de maneira burocrática promoveu tal alteração. Não houve nenhum plano de apoio às estas pessoas que até então viviam de forma não-livre.

população de *homens-livres*⁹, os quais então passaram a viver o espaço público de maneira mais intensa pela falta de moradia e pelo fato de estarem então desvinculados de seus antigos “*senhores*”. Entretanto, não deixavam de viver às margens de um sistema social desigual, onde pretos e pobres não tinham vez. No contexto arquitetônico, a consequência mais expressiva desse momento é a mudança dos indivíduos escravizados para fora da senzala, ocupando então o espaço público de modo mais incisivo.

A abolição da escravidão resultou em um grande êxodo a nível nacional para o Rio de Janeiro, terra desejada por esses que se viram livres. Sendo assim, o espaço público carioca foi intensamente ocupado por ex-escravizados vindos de diferentes partes do Brasil a procura de melhores condições de vida. Essa expectativa estava associada ao fato da cidade ser a capital da República, e assim, aspirar um desenvolvimento econômico e social que não se encontrava em outras partes do país. Vastamente ocupado por plantações e um cenário rural, o país havia sido dominado pela cultura do café que prevalecia e sustentava grande parte da elite brasileira que encontra herdeiros até os dias de hoje (SOUZA, 2017).

“Sem dúvida, como nos indica Santos, os mais pobres, mesmo de maneira não voluntária, experimentam ou vivenciam mais a cidade do que os habitantes mais abastados, pois estes obrigatoriamente possuem o hábito da prática urbana no cotidiano, e assim desenvolvem uma relação física mais profunda e visceral com o espaço urbano.” (BERENSTEIN, 2008, p. 8)

⁹ Os homens-livres são aqueles que foram expostos ao regime de trabalho escravo, porém libertados após a Abolição da escravatura no Brasil em 1888. O homem aqui não se refere exclusivamente aos indivíduos do sexo masculino, mas todos aqueles que antes eram aprisionados ao sistema escravocrata.



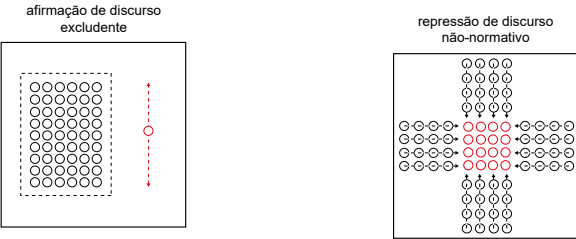
[1.8] LEUZINGER, Georges (1813-1892). *Sem título*. Na imagem pode-se perceber o ambiente que caracterizava as favelas da época. As construções presentes na imagem eram chamadas de cortiços, e abrigavam famílias inteiras em condições precárias de habitabilidade.

Como diz Berestein, a relação dos pobres com o espaço público se estreita através de diversos processos, sendo um deles a mão de obra barata/escrava utilizada na construção dos elementos do espaço público. Essa dimensão da desigualdade traz a tônica paradigmática para a vivência destes na cidade, os quais constroem os espaços que são palco da desigualdade.

Após a fundação da cidade, os nativos passaram a chamá-la de *Kariók* ou *Karióg*, termo que deu origem a designação *carioca*¹⁰ para os naturais da cidade. Mais uma vez, o paradigma presente na etimologia deste vocábulo ressalta as diferenças sociais que desenham, desde então, o espaço público através não só daquilo que afirmam, mas principalmente pelo o que silenciam, definindo os locais onde podem estar tão diferentes *cariocas*.

¹⁰ A etimologia da palavra *carioca* é controversa, muitas são as teorias a seu respeito. A mais difundida delas é a origem tupi, onde pela junção de duas palavras (*kara'iwa* [homem branco] + *oka* [casa] chega-se a “*casa de homem branco*”).

“Da passagem do sistema de exploração de seres humanos negros escravizados para a construção do mercado de trabalho formal no Brasil, a gente tem a formação do estado capitalista que mantém a lógica da acumulação, que é a mesma lógica de constituição de uma elite cafeeira que passou a ser uma elite industrial muito reduzida, e que só enriqueceu com a hiper exploração do trabalho. Um outro debate que está intimamente ligado a este é o debate da mudança da estrutura social do país, que permite que esta elite se perpetue pela hiper exploração do trabalho e o racismo, assim como o machismo, a misoginia e a lgbtqifobia são vetores que contribuem para a hiper exploração do trabalho, para a diminuição do valor da força de trabalho no Brasil.”(BALBI, D., 2022, 01:45)



[1.9] Imagem aérea da zona conhecida por Ponta do Calabouço. Na imagem vê-se uma extensa zona de terra que se sobrepõe a antiga prisão, o material que conforma esta zona de aterro é resultante da demolição do Morro do Castelo.

• **Pereira Passos e Alfred Agache pela “faxina urbana”.**

A configuração atual do Rio de Janeiro revela paisagens que remontam ao seu passado de Capital Colonial, Imperial e Republicana [1.5] (SAMPAIO, 2016, p. 194). Entendida enquanto um modelo para a implantação das normas socioculturais europeias, traduzidas nas propostas de intervenções pautadas no progresso e na inovação, o território se viu refém de uma lógica de dominação que transformou radicalmente a paisagem, a qual tem influência direta sobre os corpos daqueles que habitam e a maneira como estes interagem. Muitos dos planos para a cidade ficavam inacabados e eram incorporados a novas propostas, tornando o centro carioca uma amálgama de planos urbanos que não se conectam de forma planejada, e deixaram assim muitos interstícios: espaços vazios, esquecidos, fora

de contexto, espaços que vivem uma condição *fantasmagórica* (ver cap. IV).

No começo do século XX, a cidade passava por intensas transformações urbanísticas promovidas e orientadas em dois sentidos diferentes: uma conduzida pelo Governo Federal, através da figura de Lauro Muller e Francisco Bicalho; e outra orquestrada pela Prefeitura do Rio de Janeiro, comissionada por Francisco Pereira Passos. Nesta pesquisa, concentrar-se-á na contextualização da segunda, pela relevância que esta teve no centro simbólico da cidade.

Foi durante a administração de Rodrigues Alves (1903-1906), que ao nomear Pereira Passos deu o pontapé para a destruição dos morros no centro do Rio de Janeiro, a começar pelo arrasamento Morro do Senado e parcial demolição do Morro do Castelo) - concluída em 1922 -, sendo posteriormente também demolido o Morro de Santo Antônio.

Passos foi responsável pelo que se considera o primeiro plano diretor da cidade¹¹, suas intervenções se caracterizam pela construção de largas avenidas¹² e obras de caráter higienista, pela construção de um sistema de escoamento - até então inexistente - e pela implantação de estruturas higiênicas no espaço público, como mictórios e defecatórios¹³.

Destaca-se a construção da Avenida Beira-Mar como um evento relevante para esta narrativa. A construção dessa avenida prolongava o ponto de vista da cidade para a baía, fazendo com que se pudesse desviar as atenções de uma cidade com sérios problemas sanitários para o horizonte, enquanto se desenrolavam as obras de embelezamento da cidade. Perpendicular a este eixo perimetral, o prefeito também rasgou o tecido urbano para o estabelecimento da Avenida Central (atual Rio Branco), que tentava replicar a lógica da conhecida Avenida *Champs Elysées* em Paris, e conectava o interior da cidade a Avenida Beira Mar.

O prefeito estava em consonância com a elite da época que aspirava por ares civilizatórios, reivindicando estruturas que reforçassem a construção da cultura dominante. Passos deu muita atenção à essas exigências e promoveu a construção e a manutenção de teatros (ver cap. III) e café-concertos, que

se voltavam para as necessidades dos mais abastados, desejosos por ver o Rio de Janeiro viver a *Belle Époque* tropical (GREEN, 1999, p. 51).

O carnaval é uma herança da colonização portuguesa, vindo a ganhar muita força ao ser apropriada pelo povo em motins que parasitavam uma estrutura institucionalizada de festa. Desde o século XVI se comemora o “adeus à carne”, como anuncia a origem da palavra *carnelevamen* em latim. Os escravizados e nativos se apropriaram desta data e a entendiam enquanto três dias de descontração, dedicados a diferentes manifestações da cultura popular, que usavam de disfarces e máscaras para criar uma atmosfera lúdica na cidade (DE OLIVEIRA, 2012, p. 63). Este era um dos raros momentos em que negros e índios, escravizados, podiam usufruir do espaço público enquanto um espaço para o lazer, embora ainda assim tal folia servisse de espetáculo para a elite.

Com a industrialização e a transformação desta elite, até então rural, agora aspirando ares da urbanidade, o espetáculo das massas deixou de fazer sentido. Foi nesse contexto que Pereira Passos instituiu a privatização do evento, proibindo que corpos negros e pobres participassem da manifestação cultural, transformando a grande folia urbana em bailes privados (DA SILVA, 2018, p. 50). A transformação do caráter deste evento associada aos despejos e a situação de abandono que viviam as camadas mais desprovidas sublinham os meios que o prefeito utilizou para rebatizar o “*porto sujo*”.

O título de “*cidade da morte*” esteve por muito tempo vinculado à cidade fluminense, devido ao alto índice de doenças e a ausência de estruturas públicas que absorvessem a parcela doente da população e com poucos recursos higiênicos. O critério higienista é central no pensamento de Passos, onde o caos não é bem-vindo. Fica a cargo de Oswaldo

Cruz¹⁴ a direção do Serviço de Saúde Pública, e é com anseio por limpeza e beleza que se vai tentar imprimir, na então capital do Brasil, as inovações das capitais europeias.

O brasilianista James Green (1999) problematiza a relação entre espaço público, carnaval e sexualidade, onde entende que a manifestação cultural extrapola os limites da folia para funcionar como um espelho da sociedade através da organização espacial que o evento traz consigo. A dualidade entre o carnaval institucional e o de rua escancaram uma sociedade desigual (BARROS DE CASTRO, 2021) e mostra que a manifestação da cultura não normativa acontece nas brechas ou à margem daquilo que se consolidou enquanto um modelo seguro de festa (*Ibidem*, p. 35).

Com uma população masculina maior do que o dobro da feminina, o ambiente urbano que Pereira Passos instaurava era cenário de práticas fantasmagóricas, que desagradavam o bom funcionamento do sistema higienista. No início do século XX, o espaço público carioca era dominado pela presença de rapazes à procura de trabalho, diversão, companhia e sexo (GREEN, 1999, p. 52). Embora a homossexualidade não fosse considerada ilegal no período republicano, o sistema normativo encontrava, através de uma rigorosa legislação, métodos de punição para aqueles que apresentassem comportamentos desviantes (*Ibidem*, p. 57).

A título de exemplo, a Praça Tiradentes, no centro do Rio, ficou conhecida como um espaço apropriado por relações casuais entre homens; o Largo do Rossio, como era conhecido na época, dispunha de uma estátua em bronze no centro com a figura de D. Pedro I (1862), e à volta deste monumento, e entre árvores e espaços

mais reservados, encontravam-se brechas para relações homoafetivas no espaço público. A então estátua de D. Pedro I é reconhecida pelo IPHAN enquanto a primeira escultura pública do país, ao reclamar a independência do país. O objeto representa a figura de D. Pedro I ao centro e, como representantes dos 4 grandes rios nacionais, são escolhidas figuras de indígenas e animais específicos das matas brasileiras. Essa disposição reforça o lugar marginal da comunidade indígena e de sua cultura em relação a centralidade da cultura europeia, bem como a posição de dominação do homem branco.

A espacialização da prática sexual desviante frente a presença de um monumento de tamanha imponência denota as incongruências de um sistema que espacializa normas, de modo a colonizar não só os espaços, como os corpos pertencentes a este sistema. A comunidade cuier desta época reafirma sua marginalidade e encontra nos espaços de representação simbólica uma forma de imprimir sua identidade pela subversão comportamental. A crônica de Edmundo Luiz (1938) põe em palavras a relação espacial que se estabelece mediante a tais práticas:

"Depois de oito horas da noite, moços de ares feminis, que falam em falsete, mordem lencinhos de cambraia, e põem olhos acarneirados na figura varonil e guapa do Senhor D. Pedro I, em estátua." (LUIZ, 1938, p. 151-152)

O fato dessas apropriações encontrarem nessas brechas a oportunidade de se materializar e perenizar se dá também pela interação com a comunidade normativa, que encontra nesses espaços - seja de relações homo afetivas, ou de prostituição - seu local de prazer. James Green (1999, p. 61) relata que muitos dos homens que perambulavam por esses ambiente pertenciam às elites da época, e por isso, a polícia não conseguia erradicar tais práticas através do patrulhamento.

¹¹ Embora a cidade já tivesse uma estrutura definida nos períodos anteriores, Pereira Passos é o primeiro a tratar o tema a partir da ideia de plano diretor.

¹² O processo de construção dessas pistas implicou no despejo e na demolição de centenas de moradias. A intervenção de Francisco Pereira Passos ficou popularmente conhecida pela expressão “bota-abaixo”. Para melhor compreensão do contexto urbanístico da época: AGACHE, Alfred. (1930). “*Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação, embelezamento*”. Paris: Foyer Brésilien.

¹³ A implantação dessas estruturas e a preocupação higienista eram fruto das grandes epidemias que assolavam a cidade na época. Para mais informações sobre o cenário sanitário da cidade: DA SILVA, Simone de Aguiar. (2018) “*Entre des(encantos) mil da cidade maravilhosa: Instalação dos banheiros públicos (1902-1906)*”. UNIRIO

¹⁴ Oswaldo Gonçalves Cruz (1872-1917). Médico, bacteriologista e epidemiologista fundou o Instituto Soroterápico Federal, que hoje em dia é a Fundação Oswaldo Cruz, em Manguinhos, no Rio de Janeiro.



[1.10] Desenho de Alfred Agache para o plano de embelezamento da cidade do Rio de Janeiro. Proposta para a *Esplanada do Catello e Ponta do Calabouço*, nota-se que o desenho da cidade já se baseia em uma possível expansão sobre a baía (abaixo à esquerda). Mostrando que a possibilidade de aterro daquela área já era um tema antes da imposição do plano modernista (ver cap. II).

Em 1906, Pereira Passos declara seu projeto de cidade como finalizado, embora o espaço público carioca ainda estivesse em plena transformação, a caminho de um caráter burguês que pretendia se igualar à lógica urbana industrial importada dos modelos europeus (GREEN, 1999, p. 52). Com o impacto urbano promovido pelas alterações de Pereira Passos, o imaginário da cidade passava de “*cidade da morte*” à conhecida “*cidade maravilhosa*”¹⁵.

O epíteto “*cidade maravilhosa*” ganhou um viés apologético com a obra francesa “*La ville merveilleuse*”, um livro de poemas escrito

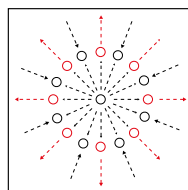
¹⁵ Embora haja alguma controvérsia no aparecimento desta expressão, vale mencionar a manifestação do epíteto “cidade maravilhosa” na matéria do jornal *A notícia* de 22/5/1907: “*Está ainda na lembrança de todos os habitantes desta cidade maravilhosa a rapidez com que o general [...] conclui o Palácio Monroe, para o qual aproveitou o mesmo plano e grande parte de elementos que serviram na architectura do pavilhão brasileiro da Exposição Universal de S. Luiz*”. (transcrita na ortografia da época)

pela francesa Jane Catulle Mendès¹⁶. Ao chegar ao Brasil em 1911, Mendès deparou-se com a vida boêmia da *Belle Époque* carioca, onde a cidade gozava das obras promovidas por Pereira Passos, transformando o centro simbólico do Rio de Janeiro em uma cidade que remetia a atmosfera das capitais europeias. Os elementos que compunham a imagem da antiga cidade mortal e seus habitantes foram bravamente atacados pelas transformações que eclodiram na cidade, eliminando-os da centralidade que se pretendia burguesa.

Entretanto, a origem deste epíteto está no povo. Simas (2020, p. 146) menciona uma artigo do jornal *O Paiz* de 1904 através de um referência a um folião de carnaval que fazia sua crítica ao governo Passos através de um panfleto com os seguintes versos:

¹⁶ Jane Catulle Mendès (1867-1955). Poetisa francesa que visitou o Rio de Janeiro logo após as reformas de Passos e se apaixonou pela cidade, descrevendo-a através de muitos dos seus poemas. Chama-se atenção para “Amor ao Rio” (1913)

difusão discurso normativo
violento



“Essa gaiola bonita/ Que aí vai sem embaraços/ É a invenção mais catita/ Do genial dr. Passos./ Agarra! Cerca! Segura!/ - Grita a matilha dos guardas -/ Correndo como em loucura/ Com um rumor de cem bombardas./ Terra sempre em polvorosa/ Bem igual no mundo inteiro/ Cidade maravilhosa!/ Salve, Rio de Janeiro”.

“Essa gaiola bonita” faz referência à *carrocinha*, carro com gaiola acoplada para a recolha de cães que se encontravam pelas ruas. A iniciativa enquanto, uma estratégia de dominação, coloca em evidência a dualidade entre a Paris Tropical e uma cidade de cães vadios. Essa espécie de faxina marcou o governo Passos e obrigou a comunidade não normativa a encontrar táticas de sobrevivência na cidade que se transformava repentinamente em campo de guerra para alguns corpos.

“[...] Os ungidos caçam os endemoninhados, que ainda assim resistem, em que as carrocinhas ganham novas configurações e continuam vendo a urbanidade a partir do tripé que o carnaval denunciou: agarra, cerca e segura.” (SIMAS, 2020, p. 147)

A resiliência das pessoas escravizadas, e agora livres, em permanecer no espaço urbano fez com que estes recorressem à ocupação dos morros para que não fossem expulsos da lógica urbana. Moradas precárias (cortiços) que se adaptavam ao longo dos morros cariocas deram origem às favelas, que tiveram, e ainda têm, papel central na construção da cultura brasileira¹⁷. As ocupações dos pontos mais altos da cidade por essas comunidades muito incomodou as classes abastadas e os atores da construção da cidade na época. Sendo assim, o desmonte dos morros era uma solução que fazia com que estes não se aglomerassem nos centros urbanos, e o material da demolição

¹⁷ A paisagem do Rio de Janeiro foi a primeira cidade a ser considerada Patrimônio da Humanidade pela UNESCO enquanto paisagem cultural urbana desde 2016.

ainda poderia ser utilizado para se alargar os limites da cidade, possibilitando a especulação do solo urbano através de zonas de aterro. A demolição das elevações rochosas também dialogava com uma ideia proto-moderna de *tabula rasa*, ao pensar o ambiente urbano sem que houvesse muitas diferenças de cota.

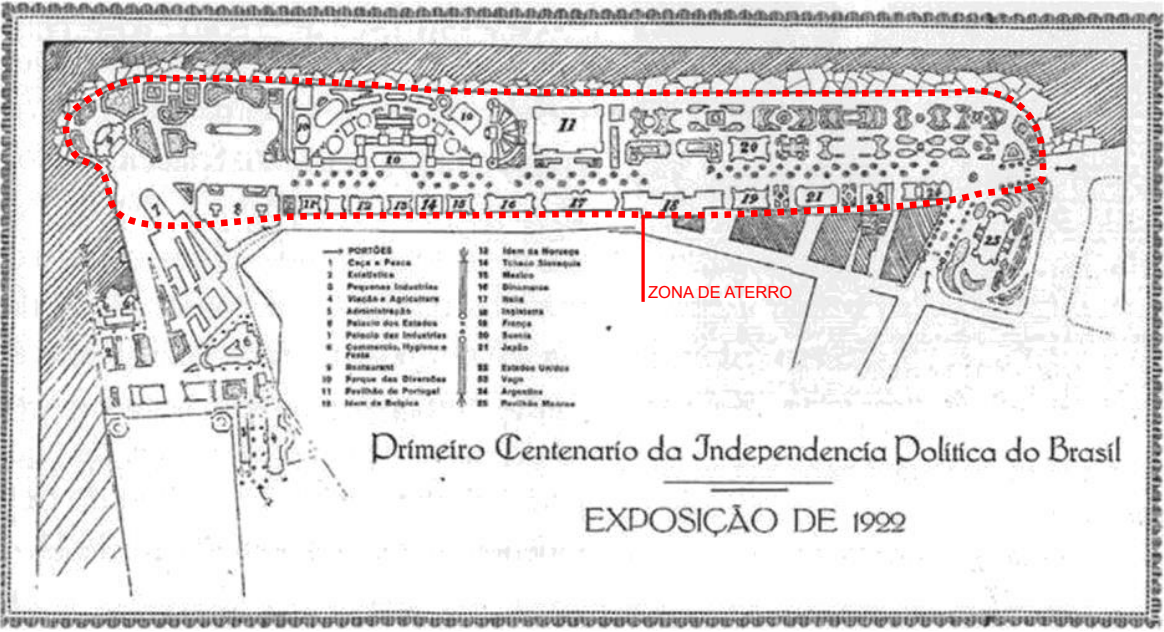
A ideia era transferir a população-parasita¹⁸ para os subúrbios a norte da cidade. Com a vontade de especulação, oriunda das transformações do “*bota-abaixo*”, não seria mais possível para grande parte daquelas pessoas continuar a viver no centro em condições básicas de habitabilidade. Este processo resultou no aumento exponencial do número de moradores de rua e de aglomerados informais no centro da cidade. Mesmo que essas consequências influenciassem diretamente na imagem da cidade, a elite carioca estava satisfeita com as novas estruturas, nomeadamente os espaços privados para a manifestação da cultura branca (cap. III), e sofriam de uma cegueira para com as questões sociais que gritavam pelas ruas (GREEN, 1999, p. 59).

Em seguida, Paulo de Frontin¹⁹ deu continuidade às intenções de Passos, concluindo algumas das propostas lançadas em sua administração, como o arrasamento do Morro do Castelo. Executou-se o aterro da área que recebeu a Exposição Internacional a do 1º centenário da independência do Brasil (1922)²⁰, à frente da Avenida Beira Mar. A construção deste prolongamento da cidade foi feita com o

¹⁸ Utiliza-se o termo população-parasita para referir o lugar social que tais manifestações ocuparam. Refere-se aos primeiros modelos de favela e da interação dos órgãos públicos com este modelo de habitação. Desde o início pretendia-se o apagamento e a exclusão dos cidadãos associados a esse modelo informal de habitação como ferramenta de manutenção da “limpeza da cidade”.

¹⁹ André Gustavo Paulo de Frontin (1860-1933) foi prefeito do Rio de Janeiro (192-1906) enquanto ainda enquanto distrito federal e participou de muitas das intervenções propostas por Pereira Passos.

²⁰ Para mais informações sobre o contexto arquitetônico da época: LEVY, Ruth. (2010) “A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 20”. Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ.



[1.11] Mapa de organização geral da a Exposição Internacional comemorativa do 1º centenário da independência do Brasil, em 1922. Na imagem vê-se a localização de cada um dos pavilhões dos países participantes. A mancha vermelha demonstra a parte que foi aterrada com o material da demolição do morro do Castelo. (Fonte: KESSEL, 2008, p.82)

material resultante do desmonte do Morro do Castelo. A exposição pretendia lançar o Brasil República como uma vitrine do progresso:

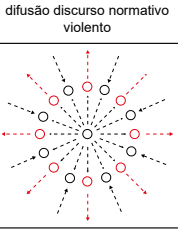
“O processo de construção da identidade nacional foi marcado por situações de conflito social, político e cultural, que tiveram no episódio do arrasamento do Morro do Castelo - para a instalação da Exposição do centenário em parte de sua área – um dos exemplos mais importantes sobre o modo como esse processo se refletiu na materialidade do espaço, através da negação de valores culturais que o morro representava e da exclusão social da população que ali vivia.” (RIBEIRO, 2020, p. 16)

O centenário da independência foi apenas um pretexto para a exposição internacional de comércio e indústria proposta pelo representante de um grupo de capitalistas estrangeiros no país, e foi o senador Paulo de Frontin quem propôs ao Congresso Nacional,

que por sua vez, aceitou a proposta²¹. A exposição tinha como missão representar as principais atividades/capacidades do país relacionadas à lavoura, à pecuária, à pesca, à indústria extrativa e fabril, ao transporte marítimo, fluvial, terrestre e aéreo, aos serviços de comunicação telegráficos e postais, ao comércio, às ciências e às belas artes.

Logo após, a administração de Prado Junior²² (1926-30) contratou o urbanista Alfred Agache para desenvolver algumas intervenções na cidade. Agache desenvolveu um novo plano urbanístico de remodelação e embelezamento, de caráter higienista para uma vasta área da cidade, porém aquilo que se concretizou se deu na zona central da cidade. Alfred Agache na sua análise sobre o Rio de Janeiro descreve a cidade através de analogias ao corpo humano (AGACHE, 1930, p. 226).

²¹ Foi o Decreto nº 4.175, de 11 de novembro de 1920 que autorizou a realização da exposição.
²² Antônio da Silva Prado Junior (1880-1955). Engenheiro pela Universidade de São Paulo, Prado Junior foi prefeito do Distrito Federal e diretor da Cia. Paulista de Estradas de Ferro.



Membro da sociedade francesa de urbanistas, Alfred Agache dava cursos de Planejamento Urbano em Paris. Nessa época, o conceito de Urbanismo era ainda uma novidade, principalmente no contexto brasileiro. Ao chegar no Rio de Janeiro, suas primeiras impressões da cidade foram documentadas através de conferências em que o urbanista expôs suas opiniões e anseios a respeito do projeto que então assumiria. Na primeira dessas conferências, chamada de “O que é Urbanismo” (Ibidem, p. 5), descreve-se a cidade do Rio de Janeiro enquanto uma cidade com um crescimento não previsto, e por isso carente de intervenções urgentes para que se pudesse reinstaurar a harmonia da vida urbana, segundo a lógica de Agache e da elite. Não era levado em consideração nessas conferências, e nem mesmo nos planos, as condições de habitabilidade das camadas marginais, a não ser pela urgência em transferi-las para os subúrbios visando o fim das favelas no centro da cidade. Os desviantes da norma social dominante, em geral distinguidos por cor e classe, eram assim removidos da malha urbana com muita facilidade e violência.

A vontade da elite em tornar o Rio de Janeiro nesta espécie de Paris tropical tinha como objetivo exaltar a norma europeia através da replicação do modelo de Haussmann, referência global para o urbanismo do século XX. As estratégias de modificação do ambiente urbano não tinham em consideração a cultura local, nem mesmo a história daquelas terras, transformando a memória em estratégia de dominação. Sobre esse fetiche de transformação, Agache diz sobre os anseios por uma “cidade-jardim” e a repulsa pelas favelas:

“As cidades-jardins são pequenas aglomerações-satelites creadas perto de grandes centros e completamente autonomas, cuja extensão é restricta, sendo limitado o

numero dos seus habitantes. Possuem, como indica o nome, muitos jardins públicos e particulares, e a sua organização é estudada sob o ponto de vista social, formando uma entidade completa. A «favela» é também uma especie de cidade-satellite de formação espontanea, que escolheu, de preferencia, o alto dos morros, composta, porém, de uma população meio nomada, avêssa a toda e qualquer regra de hygiene.” (Idem)

Embora o desmonte do Morro de Santo Antônio não tenha sido executado durante sua administração, o urbanista francês já frisava a importância desta execução para o estabelecimento da lógica de cidade que se pretendia²³. Existia uma continuidade entre esses governos no que tange à ocupação dos subúrbios, que aconteceu de maneira crescente, associado aos despejos e aos desmontes dos morros que eram ocupados por favelas. Um dos principais motivos do convite feito pelo então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Prado Júnior, era a necessidade de reorganizar e embelezar a cidade que havia crescido de maneira descontrolada com a introdução da lógica industrial no país (AGACHE, 1930, p. 96).

O projeto de embelezamento urbano tinha como objetivo resolver os problemas de saneamento básico e implementar mais espaços para o convívio social: os jardins públicos. O novos jardins tinham como objetivo absorver a densidade da metrópole em espaços de contemplação e hedonismo. O plano do urbanista francês, entendido enquanto a materialização das ideias já veiculadas durante o governo Pereira Passos para o centro simbólico da cidade, não é completamente implementado,

²³ “... a demolição dessa protuberância argilosa é uma consequencia lógica do arrasamento dos morros do Senado e do Castello e impõe-se cada vez mais como indispensável para o futuro da cidade, tanto sob o ponto de vista esthetico como sob o ponto de vista hygienico e econômico.” (Idem).

sendo apenas alguns trechos construídos. A Praça Paris²⁴ é a materialização mais relevante deste plano de grande envergadura e que ainda permanece no desenho da cidade.

Em 1920, só na cidade do Rio de Janeiro somavam mais de 1 milhão de indivíduos em estado de miséria, o que torna questionável as iniciativas propostas por Pereira Passos e continuadas por seus seguidores. A presença desses seres marginais no espaço público era resultado da ausência de políticas públicas voltadas à habitação popular e assistência aos mais pobres. A imagem da cidade reforça o caráter paradoxal que se vivia, sublinhado pela implantação da Exposição Internacional de 1922, onde foram construídos diversos pavilhões dedicados à países europeus na

24 A Praça Paris se localiza no bairro da Glória, e como seu próprio nome anuncia, faz-se uma referência ao desenho dos jardins franceses.

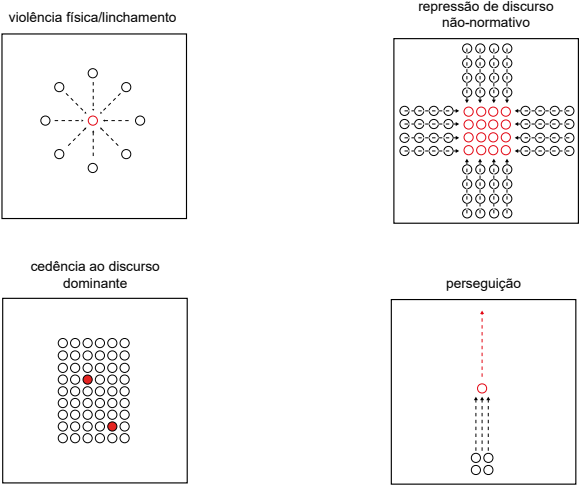
orla da Baía de Guanabara [1.11], ao longo da Avenida Beira Mar. O desenho deste evento de caráter imperial anuncia uma atitude que vai tomar outras proporções na segunda metade do século XX: o redesenho das margens da cidade entre a Ponta do Calabouço e o Morro da Glória (cap. II).

O plano de Agache se sobrepõe a estrutura da Exposição, sendo a Praça Paris a maiorevidência destasobreposição. AExposição contava com um Parque de Diversões [1.11] no espaço onde a praça vem a ser implantada, as similaridades entre o desenho do parque e da praça deixam evidente que a Exposição se comportou como um laboratório de espaços e possibilidades para aquela zona que estava em plena transformação para abrigar o modelo de cidade que se estava a implantar.

Em um dos mapas de Alfred Agache para a cidade [1.10], o título menciona a “*Esplanada*



[1.12] EARLE, Augutus (1793-1838) . “*Punishing negros at Cathabouco*” (1822). Na imagem acima vê-se um homem negro a punir fisicamente outro enquanto um homem branco parece fiscalizar. As punições no calabouço eram executadas por outros escravos às ordens de homens brancos, os quais não “sujavam as mãos”.



do Castello” (resultante da demolição do morro com mesmo nome) e a “*Ponta do Calabouço*”. Este último faz referência à *Prisão do Calabouço*, dedicada exclusivamente à punição de pessoas escravizadas, e que ficava localizada nos pés do fantasmagórico *Morro do Castelo* sob a forma de uma galeria subterrânea como descreve a etimologia da palavra²⁵. A prisão se comportava enquanto uma instituição pública que fornecia o serviço de punição, onde os respectivos

25 “A palavra calabouço vem do espanhol «*calabozo*» (1495) «*masmorra*», este provavelmente do latim vulgar «*calafodium*». Calabouço é, como termo jurídico, «prisão subterrânea; cárcere» ou «lugar de detenção provisória ou preventiva»; trata-se, ainda, de «câmara ou recinto escuro, especialmente nos subterrâneos de um castelo ou fortaleza, que serve como prisão». Por extensão de sentido, significa «local sombrio; qualquer lugar fechado, escuro e úmido».”
<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-origem-da-palavra-calabouco/25974> [consultado em 15-09-2022]

senhores de escravos solicitavam que esses fossem punidos por alguma indisciplina. As prisões de pessoas escravizadas eram uma espécie de depósito humano, para onde eram enviados os indivíduos que não cumpriam com os requisitos de seus senhores²⁶. O conceito de indisciplina é subjetivo quando se vive um sistema de tamanha desigualdade e opressão, e era comum que eventos culturais promovidos por corpos pretos e pobres fossem enquadrados como comportamentos indisciplinados, sendo a capoeira o exemplo mais marcante desta manifestação.

“*As primeiras informações sobre a capoeira como atividade lúdica e combativa de escravos, africanos e crioulos, no Brasil remetem à virada*

26 Para uma melhor compreensão do cenário escravocrata no Brasil a partir do ponto de vista de um: CAMINHA, Adolfo. (1895). “*O Bom Crioulo*”. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães.



[1.13] EARLE, Augutus (1793-1838). “*Capoeira*” (1822). Na imagem vê-se uma dupla de homens negros a praticarem capoeira enquanto um homem branco fardado está prestes a abordá-los. A imagem sublinha a forma resiliente que o povo negro praticava seus rituais culturais.

dos séculos XVIII e XIX. No Rio de Janeiro essa prática aponta para a formação de grupos de escravos (malta) e para o domínio de parcelas do espaço urbano (territorialização). O termo “capoeira” tem outros significados: “cesto grande de palha” e “espécie de trincheira, ou clareira, na floresta”. (PIRES, SOARES, 2018, p. 141)

A função social desse espaço era a regulação do sistema através da punição de corpos submissos que não obedecessem à ordem e à subordinação propostas pelo sistema. A maioria dos encarceramentos desta prisão tinha como razão a prática de capoeira (Ibidem, p. 143.) no espaço público, levando-os a prisão e tortura para “correção” de seus comportamentos. A presença desse serviço, e sua materialização marcam uma passagem importante da sociedade: de um sistema de soberania para um sistema de poder, que encarrega ao Estado a função de punir (FOUCAULT, 1975).

A diferença entre estes os dois modelos - soberania e poder - se dá pela presença do Estado na sociedade e no regulamento comportamental dos indivíduos. Se antes, tais punições eram feitas nos próprios engenhos e pelos próprios donos ou por encarregados através de uma hierarquia onde os senhores ocupavam a posição de soberanos; agora o Estado é a instituição mais indicada para a realização desses castigos²⁷ através da figura

²⁷ O Dicionário da Escravidão Negra no Brasil diz a respeito: “Em cumprimento ao alvará régio de 16 de novembro de 1693, mandou-se construir, no Rio de Janeiro, junto ao Arsenal do Exército, no morro do Castelo, um calabouço ou casa pública para castigo dos escravos. O alvará proibia que os senhores de escravos usassem instrumentos de ferro nos castigos e que condenassem os escravos a cárcere privado. Debret, referindo-se à aplicação de tais castigos pelo poder público, informa que todos os dias, pela manhã, numerosas filas de negros escravizados eram conduzidas ao Calabouço. Por 100 chibatadas

de outros indivíduos escravizados [1.12], garantindo a esta instituição a manutenção do poder estatal.

Há uma transferência da punição, do espaço privado para o espaço público, tornando-a assim uma punição “normatizada”. Além das chibatadas consoantes ao delito que o escravo cometia, este era obrigado a realizar trabalhos da esfera pública para o bom funcionamento da cidade. Construir arruamentos e passeios eram algumas das atividades que os presos do Calabouço exerciam acorrentados após serem castigados com punições físicas. É importante ressaltar que tais pessoas escravizadas eram também peça integrante na construção do espaço público adjacente à prisão, bem como responsáveis pela recolha de lixo e outras funções de ordem pública.

Uma vez no Calabouço, eles eram frequentemente abandonados, resultando em uma superlotação dos espaços, que com condições insalubres, se transformavam num epicentro de doenças, mau cheiro e dor. A presença deste espaço é crucial para a construção da condição fantasmagórica neste recorte urbano e vai ser recapitulada em diferentes momentos da história da cidade.

Em 1813 foram desativadas as instalações da prisão. Suas atividades foram transferidas para uma ala na Casa de Correção, localizada na R. Frei Caneca. Com a demolição completa do Morro do Castelo, em 1922, o edifício da antiga prisão também desapareceu, sendo substituído por um edifício dedicado a estudos meteorológicos, associado à Exposição Internacional do centenário da Independência do Brasil (1922), e que também foi demolido posteriormente dando lugar a um vazio urbano.

Tendo sido sobreposto a outras estruturas (cap. II), hoje encontra-se neste sítio um trevo viário que organiza as largas avenidas do Aterro do Flamengo. Embora os

o chicoteador recebia ‘o direito da pataca’.”

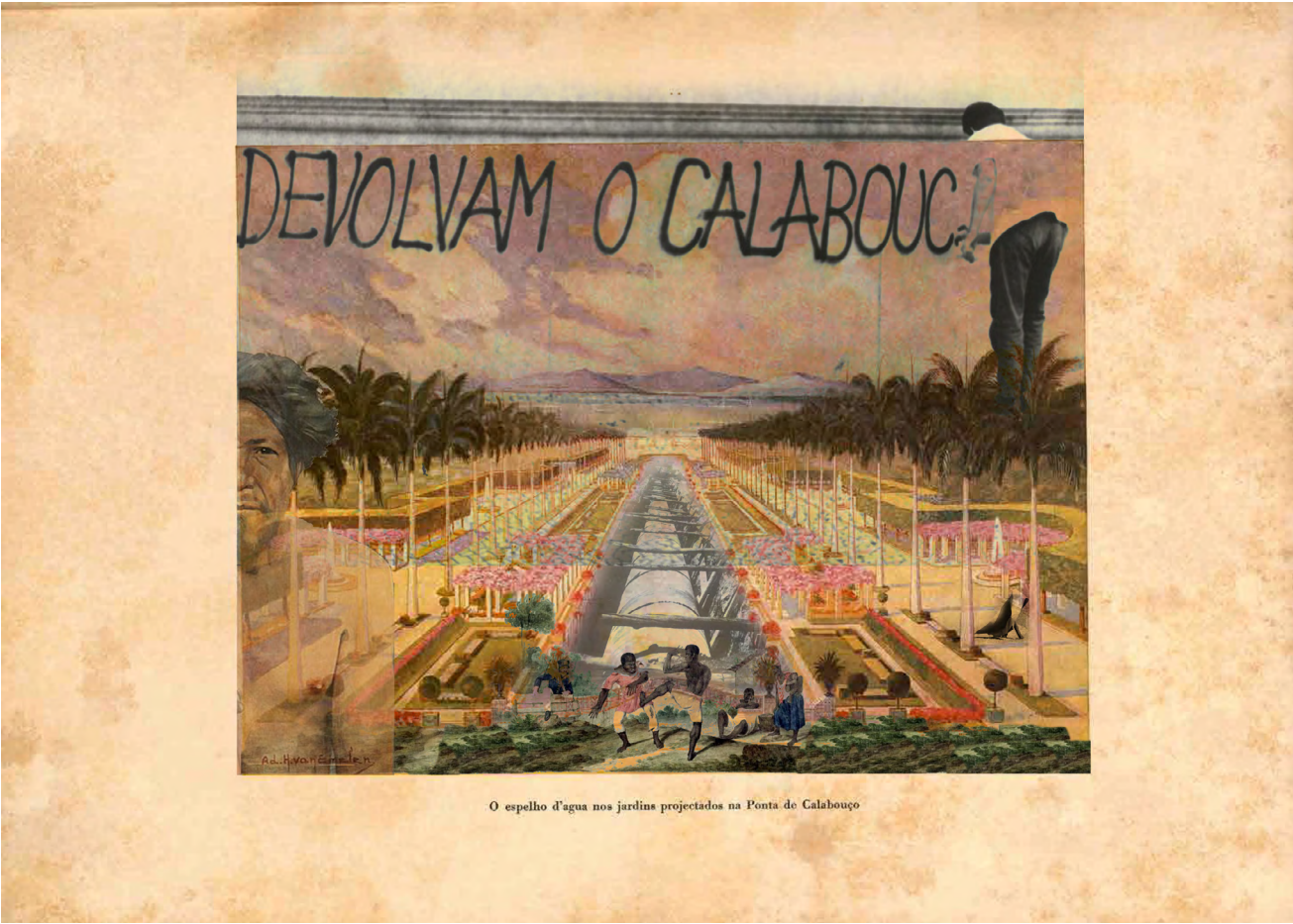
vestígios da prisão tenham desaparecido com a sobreposição de novas estruturas, a palavra Calabouço permaneceu a assombrar aquela área, sendo esta usada para se referir a muitas das estruturas que ali se sobrepuseram, como “Aeroporto do Calabouço” e o “Restaurante do Calabouço” (ver cap. II).

O plano Agache também se apropriou do vocábulo Calabouço para apelidar os jardins projetados para a antiga zona onde estaria a prisão. O desenho do jardim, marcadamente francês, se sobrepõe a essa camada histórica de violência, e embora o nome Calabouço permaneça no território através da proposta de Agache, o desenho desse espaço e nem mesmo a memória descritiva de seu projeto fazem referência às práticas e ao valor simbólico que o Calabouço carrega. Nota-se que ao representar

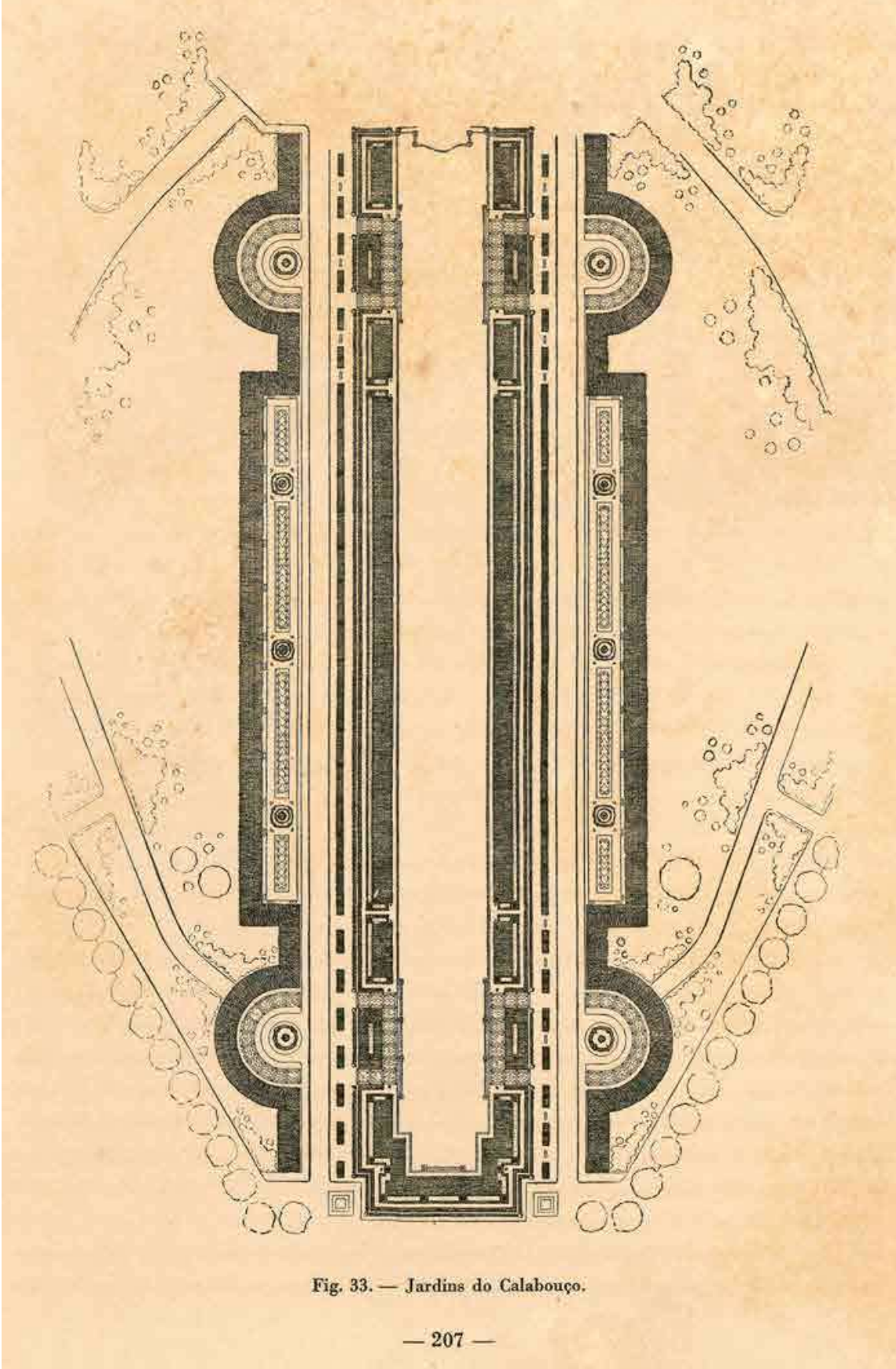
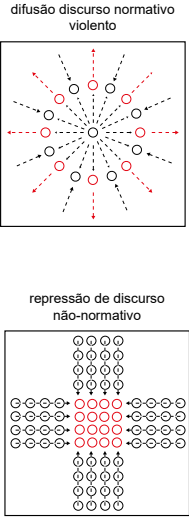
os espaços do jardim, Agache não representa figuras humanas, tornando o desenho silencioso para um observador atento. A palavra "Calabouço" marca a cidade e não permite que tal localidade seja esquecida, os Jardins do Calabouço [1.15] anunciam, entre muitas, uma tentativa de silenciamento de um passado opressor. Embora tais jardins nunca tenham sido materializados, a atitude urbanística de Agache preconiza o que estava por vir. O Calabouço vai ser aqui entendido enquanto uma grande assombração que vai estabelecer o elo desta narrativa ao caracterizar o centro simbólico do Rio de Janeiro de forma fantasmagórica.



[1.14] MALTA, Augusto. (1921). Ponta do Calabouço: Resquícios do edifício subterrâneo que abrigava a antiga prisão de pessoas escravizadas.



[1.15] Calabouço decorado.
Fonte: Colagem feita pelo autor sobre AGACHE, Alfred. (1930). “Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação, embelezamento”. Paris: Foyer Brésilien. p. 207.



[1.16] AGACHE, Alfred. (1930). “Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação, embelezamento”. Paris: Foyer Brésilien. p. 207.

██████████

Capítulo II:
Moderno sobre eclético:
O Parque e seus escombros

Este capítulo vai abordar a questão do espaço público carioca a partir de uma dualidade que tomou lugar em meados do século XX com a construção do maior parque urbano do país²⁸: a transição da linguagem eclética para a linguagem moderna no âmbito da arquitetura e do urbanismo. A afirmação da verdade moderna sobre a pluralidade eclética vai ser aqui relacionada com questões sociais, de modo a caracterizar os *usuários-tipo* de cada modelo urbano, e a forma como sua manifestação opera na opressão do que não se enquadra nas normas propostas. O conflito entre as duas ideias de cidade deixa marcas físicas no território, as quais serão ponto de partida para a compreensão da construção material e imaterial da cidade porosa (CARVALHO, 2019) atualmente. O historiador Bruno Carvalho (2019) define a cidade do Rio de Janeiro através da condição porosa: Entende-se que através da sobreposição de camadas que a cidade acumula, encontram-se brechas por onde se pode espreitar relações esquecidas as quais aqui serão considerada fantasmagóricas.

“A vanguarda travou debates intermináveis em torno de oposições que na maioria das vezes são complementares: ordem e desordem, estrutura e caos, ornamento e pureza, racionalidade e sensualidade. E essa dialética simples impregnou a teoria da arquitetura a tal ponto que a crítica arquitetônica acabou refletindo

28 O Parque Brigadeiro Eduardo Gomes é considerado o maior parque urbano do Brasil desde a sua construção em 1961. Este parque é popularmente conhecido como Parque do Aterro do Flamengo.

atitudes similares: ordenação da forma pelos puristas contra a sensualidade orgânica do Art Nouveau.”(TSCHUMI, 2006, p. 575)

Nesse trecho de “O prazer da arquitetura”, Tschumi (1975) torna evidente a importância do debate arquitetônico através do desenho e que, pelo caráter antagônico entre as partes, o que deveria interessar aos pensadores da cidade é a maneira como esses dualismos se permitem duelar. No caso do Rio de Janeiro, o duelo entre o moderno e o eclético gerou poucos frutos vitoriosos, sendo a especulação do solo a mais valia que se aplica ao território através de decisões políticas.

“Na capital carioca, a fúria destrutiva acabou com a herança colonial, apagou a imagem coerente do ecletismo e quase elimina os escassos exemplos da primeira modernidade.” (SEGRE, KOATZ, 2013, p. 10)

Assim como menciona Segre e Koatz (2013), grande parte de toda herança que edificou a história da cidade foi apagada pela sobreposição de interesses políticos, porém ainda sim deixou rastros que marcam, em sua maioria, a violência ideológica perante a construção desta narrativa, tendo os monumentos coloniais e imperiais como os marcos destes tempos passados.

O Parque do Aterro do Flamengo é um elemento chave para a compreensão da lógica urbana de sobreposições que caracterizam a paisagem do Rio de Janeiro: um projeto de dimensões urbanas que se propõe a redesenhar as margens do centro simbólico da cidade conectando-o à zona sul, e criando assim mais uma camada que se sobrepõe a momentos importantes, porém agora invisíveis, da formação deste espaço urbano. Vale frisar que o espaço ocupado hoje pelo parque era até então água, sendo este construído sobre uma zona de aterro, como antecipa seu nome.

Entre modernos e ecléticos viviam diversas cidades, que foram sistematicamente

apagadas em prol de transformações urbanas que almejavam ordem e progresso. A narrativa que aqui se pretende para o Parque do Aterro do Flamengo será feita através das frestas deixadas pelo conflito entre modernos e ecléticos, onde os materiais convocados pretendem questionar as decisões tomadas. Embora alvo de sucessivos mecanismos de opressão, a cultura não normativa sempre permaneceu presente no recorte estudado, sendo suas espacialidades (cap. III) tema para a construção do argumento desta dissertação.

Ambos os momentos - eclético e moderno - foram marcantes no desenho urbano pela envergadura das propostas que se materializaram. As duas linguagens se mostram evidentes ainda nos dias de hoje, especificamente no centro simbólico da cidade: o modelo de cidade eclética, defendida e materializada por Alfred Agache; e o de cidade moderna, que fincou suas estacas no centro carioca através do Projeto do Parque do Aterro do Flamengo.

Sobre a autoria do projeto moderno, três figuras devem ser mencionadas, a título de representatividade: o arquiteto e então diretor do Departamento de Urbanismo Affonso Eduardo Reidy; a arquiteta autodidata Lota de Macedo Soares nas funções de concepção e gestão das obras do parque do Aterro do Flamengo; e o arquiteto paisagista Roberto Burle Marx, responsável pelo desenho dos espaços verdes que ganharam imensa projeção no cenário internacional. A autoria do projeto é envolta em uma névoa de personalidades, o que não permite atribuí-la à apenas um nome, mas sim a este grupo de arquitetos e pensadores que trabalharam em conjunto com muitos outros profissionais, apesar das diferenças.

O projeto de carapaça moderna, que pretendia reorganizar os fluxos viários de modo a conectar o centro à zona sul da cidade através da orla, resultaria em uma nova imagem da urbanidade carioca, que descartava da sua paisagem um elemento central na formação da cultura brasileira: as favelas, e por sua vez, os

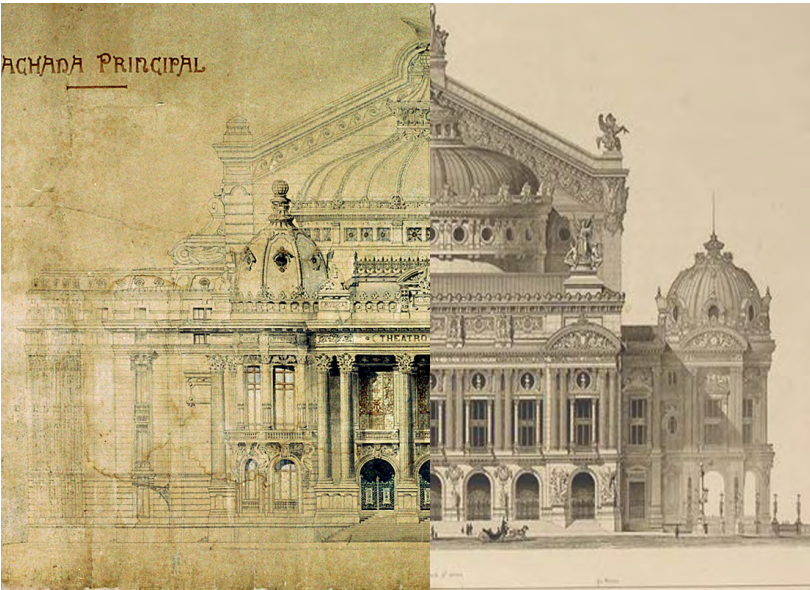
favelados. Ocupadas por indivíduos desviantes da norma burguesa que se pretendia imprimir para a cidade, as favelas eram também um espaço de intensa manifestação cultural: Rodas de samba, giras, terreiros, rodas de capoeira, cortiços, quilombos, prostíbulos e barracões eram algumas das apropriações espaciais que faziam parte do imaginário cultural marginal encontrado em cima dos morros.

Negros, índios e pobres sempre encontraram maneiras plurais de manifestar suas culturas, sendo a fusão de elementos pertencentes a culturas diversas um tema que complexifica suas manifestações e espacializações²⁹. Apesar dos fatores que unem os indivíduos desviantes, suas particularidades e as condições em que estas podem se manifestar não permitem que sejam facilmente identificadas ou categorizadas, podendo então utilizar o termo *cuier*, de forma autoral, para se referir a essas comunidades que não respondiam às normas burguesas.

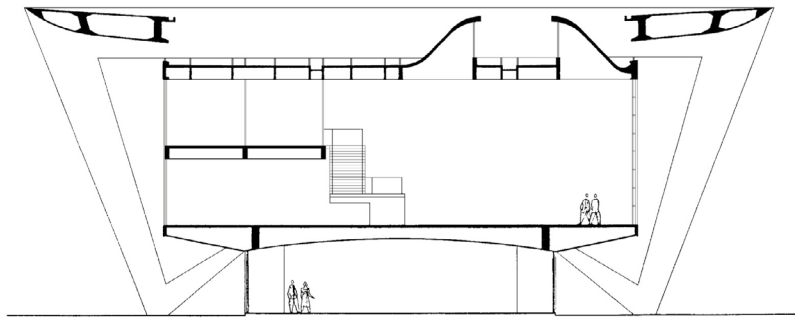
As favelas operavam na brecha do sistema, estabelecendo outras regras para seu território. É nesses espaços que a autenticidade da cultura brasileira encontrou seu lugar de resiliência. Embora muito atacada através de políticas públicas de abandono, demolição e despejo de moradas e moradores que ocupavam os morros da cidade "maravilhosa", a favela nunca deixou de se fazer presente na construção imaterial da imagem urbana carioca.

“Em geral, a política urbanística consistia em apagar a memória histórica no centro da cidade e criar a nova imagem do Rio de Janeiro, capital moderna do Brasil, substituindo também a representação da arquitetura eclética que tinha caracterizado os símbolos da burguesia do início do século. O caráter unitário e equilibrado que tinham as edificações acadêmicas da Avenida Central se transformou no corredor de

29 Devido ao denso processo de formação cultural, o Brasil tem o sincretismo religioso presente na sua formação cultural.



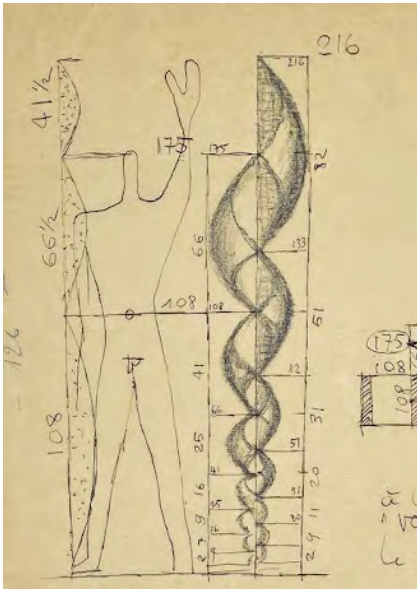
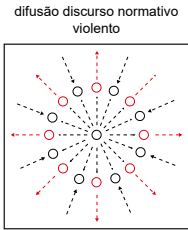
[1.17] Colagem realizada pelo autor: Alçado principal do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (esq.) + Alçado do Ópera Garnier em Paris, desenhado por Charles Garnier.



[1.19] Corte do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ).



[1.18] Joaquim da Rocha Ferreira. "Arlequim".



[1.20] Modulor. Le Corbusier

anônimos arranha-céus de concreto e vidro da Avenida Rio Branco." (SEGRE, KOATZ, 2013, p. 9)

No livro "A casaca do Arlequim: Belo horizonte, uma capital Eclética do séc. XIX", Heliana Angotti-Salgueiro (2020, p. 54) se apropria do vocábulo *arlequim* [1.18] para se referir a este personagem que deambula pela cidade de forma misteriosa e lúdica. Walter Benjamin (2000) também se relaciona com esta ideia através da figura do *flâneur*, onde "a rua se torna moradia para o flâneur, que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes." (BENJAMIN, 2000, p. 35). Entretanto, o flâneur de Benjamin diz respeito à experiência ociosa na cidade moderna através da figura de um homem observador. Ao contrapor flâneur e arlequim, pretende-se sublimar a ausência da definição do gênero enquanto preponderante na experiência urbana. O arlequim, embora ainda carregue o artigo masculino, não é um seguidor ferrenho das normas heteronormativas.

Essa analogia constrói-se através da relação entre a linguagem eclética, que associa diferentes elementos em uma composição visualmente densa [1.17], e os trajes em retalhos de um arlequim. A figura desse personagem é a materialização de um cidadão que assume diferentes particularidades, incorporando a fragmentação. O lugar social reservado ao arlequim é o lugar de um ser deambulante que ao não pertencer a um sistema de normas, cria uma narrativa lúdica para sua existência. Embora a linguagem eclética também propague normas sociais brancas e burguesas, seu caráter fragmentado permite uma *porosidade criativa* (BARROS DE CASTRO, 2021, p. 11), considerando possível que tal linguagem assuma diferentes facetas, numa busca que tende a integração de elementos de diferentes tempos e culturas.

A seriedade e o rigor que a arquitetura moderna emana evidencia um caráter austero e anônimo que se projeta na sociedade. A

figura que melhor representa a materialização deste sujeito moderno é o "*modulor*" ³⁰ [1.20], conceito desenvolvido por Le Corbusier (1942) a propósito de um sistema de proporções para a construção. Este método se apoia no conhecimento geométrico para justificar decisões projetuais através de uma relação direta entre arquitetura e corpo humano (JO, CHOI, 2003). O *flâneur* (BENJAMIN, 2000) de Benjamin é uma ramificação do *modulor* da vida real, um homem moderno que sai do papel e encontra na cidade possibilidades de desconstruir a rigidez que se propunha ao homem moderno.

De qualquer forma, o corpo representado pelo arquiteto suíço [1.20] para a criação deste sistema parte da abstração das proporções de um homem branco de 1.83m (o próprio), onde através deste defende-se que existe uma relação entre tal corpo e a perfeição, justificada por um pensamento métrico que vai buscar a proporção áurea. Desta forma, Le Corbusier propõe a normatização da arquitetura moderna através da métrica do homem branco, reforçando e universalizando a lógica imperialista.

Se por um lado o pensamento eclético permite a associação de elementos díspares, tendo o ornamento como um papel central na composição; o moderno define elementos abstratos que definem a composição arquitetônica (Pilar, viga, laje, parede, porta e janela), onde o ornamento é reduzido à boa execução e arranjo destes [1.19] (LOOS, 2014). Através deste método, pretende-se uniformizar não só a linguagem do edificado como também seus métodos construtivos, tornando o pensamento da arquitetura uma prática da racionalidade.

³⁰ Para uma visão crítica sobre a construção deste conceito: JO Seungkoo, CHOI ImJoo, (2003) "Human Figure in Le Corbusier's Ideas for Cities", Journal of Asian Architecture and Building Engineering, , nº144.



[1.21] Casa de Cômodos no Morro de Santo Antônio.
Fonte: Brasiliana fotografia.
[1.22] Imagem aérea a mostrar o vazio pós demolição do Morro de Santo Antônio.
Fonte: Arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro.



[1.23] (esq.) Jovens a usufruir do espaço público próximo ao edifício Pruitt-Igoe.
[1.24] (dir.) Demolição do edifício Pruitt-Igoe.

“Os objetivos funcionais apenas substituíram as ordens da composição clássica como ponto de partida para o projeto arquitetônico.” (EISENMAN, 2006, p. 232)

Embora assumidamente racional, o discurso da arquitetura moderna muitas vezes se reveste de um viés dito social que preza por uma democracia que se revela seletiva. Quais as ferramentas a arquitetura dispõe para combater processos de exclusão social? Nesse contexto, Paulo Tavares³¹ nos coloca a questão: “*Lúcio Costa era racista?*” para refletir sobre os métodos do modernismo brasileiro ao dar continuidade a linguagem colonial. Sua crítica se torna clarividente se posta em relação à publicação “*Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*” (GODWIN, 1943) onde são apresentados exemplares da arquitetura brasileira em uma comparação estética entre o modernismo e a linguagem colonial. Entretanto, essa continuidade não é apenas estética, mas também socioculturais por reforçar a imposição das normas que oprimem a construção de uma identidade nacional antropofágica (TAVARES, 2018).

No caso do Aterro do Flamengo, existe uma relação direta entre a terra que os corpos marginalizados ocupavam antes das demolições e o equipamento proposto: a utilização do material resultante da demolição do Morro de Santo Antônio para a construção da zona de aterro que deu lugar ao parque. Com o conseqüente afastamento dos arlequins do centro simbólico da cidade, é silenciada uma parcela expressiva da cultura das ruas, aquela que caracteriza o território de forma espontânea (FREYRE, 2013). A proposta do Parque do Aterro do Flamengo, embora se pretenda democrática, imprime um caráter genérico ao desenvolver um programa que não corresponde às necessidades daqueles que ali habitavam de

modo resiliente. Muito pelo contrário, os retira da equação urbana para que este espaço então fosse ocupado por corpos *modular*.

De modo análogo, a resposta do período moderno para a questão da habitação foi propor blocos de caráter social enquanto a materialização moderna do habitar cuíer, o qual na cidade eclética ainda era representado pelas favelas. No caso do Rio de Janeiro, a demolição do Morro de Santo Antônio anuncia o início do pensamento moderno que condenou a população cuíer as margens da centralidade urbana, e conseqüentemente o fim da composição eclética de cidade para dar lugar a tabula rasa (BERENSTEIN, 2020). Ainda que em outro contexto geográfico, é válida a analogia com a demolição do conjunto de edifícios Pruitt-Igoe³² (EUA, 1972) [1.23], ícone da ideologia moderna de cidade, que simbolizou o fim de um modernismo que imagina as espacialidades cuíer enquanto assumidamente periféricas: o fim da cidade moderna.

• O Parque Brigadeiro Eduardo Gomes

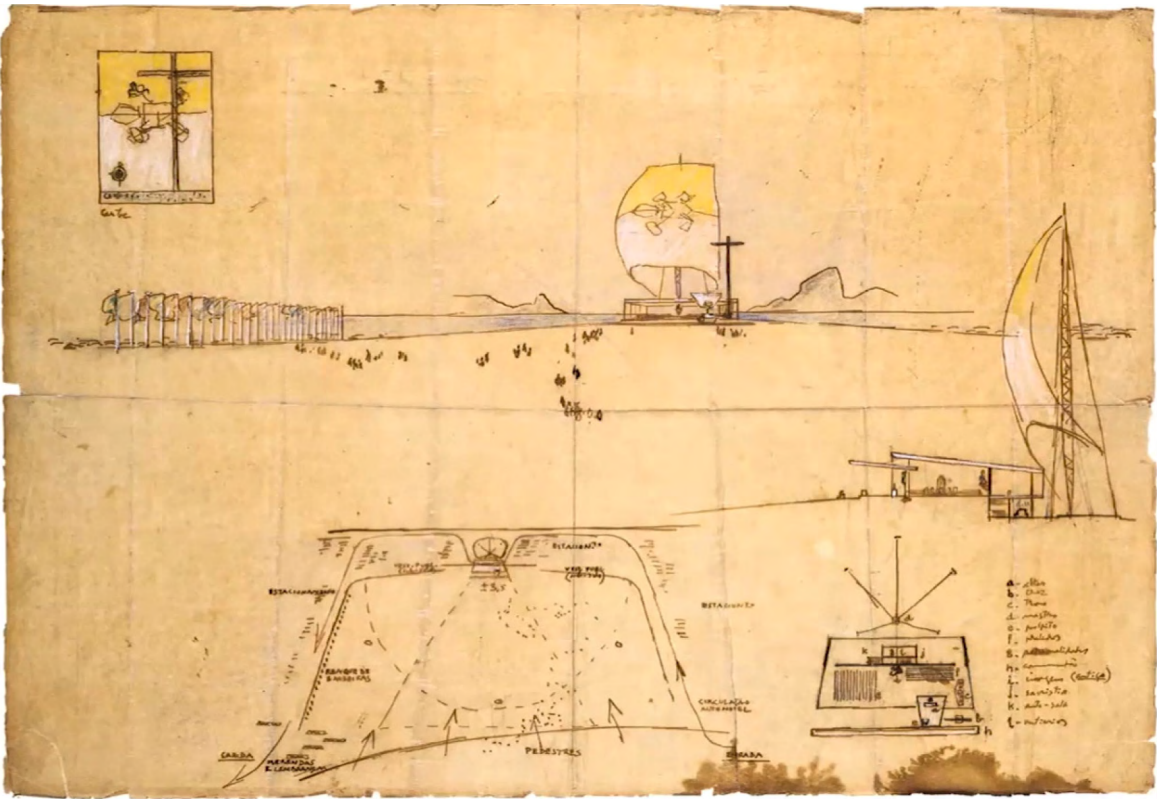
A história do Parque Brigadeiro Eduardo Gomes³³ começa no desmonte do Morro de Santo Antônio (1959) e a intenção de se ter uma grande área plana no centro da cidade: A Esplanada do Morro de Santo Antônio³⁴. Não foi a construção do parque que motivou a demolição do morro, muito pelo contrário, os entulhos resultantes desta operação, motivada pela vontade de “*limpeza urbana*” - ainda herança de Agache -, ficaram acumulados na orla da cidade durante alguns anos, configurando uma zona de aterro sem uso, fantasmagórica. Até 1960 não havia projeto de parque para esta zona, mas sim um

³¹ Paulo Tavares é arquiteto, fundador da Agência Autônoma e professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (UnB).

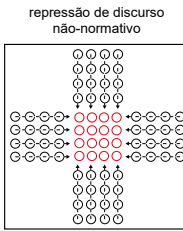
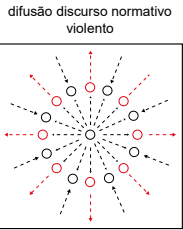
³² Edifício projetado por Minoru Yamasaki na cidade de Missouri, nos Estados Unidos da América.
³³ Nome oficial do parque que homenageia a figura masculina de um Brigadeiro das Forças Armadas.
³⁴ Espaço público resultante da demolição do moro homônimo.



[1.25] Fotografia da área de aterro antes do início das obras para o parque (1959). Na imagem vê-se o MAM RJ em construção e ao fundo o Monumento aos Pracinhas já concluído.



[1.26] Esquisso de Lúcio Costa para o altar do 36º Congresso Eucarístico que teve lugar no Aterrado Glória-Flamengo. O gesto mimético ao momento de chegada das caravelas portuguesas em terras brasileiras evidencia o caráter colonial do qual o modernismo brasileiro propõe a continuidade. Fonte: Arquivo Lúcio Costa.



projeto de rearranjo viário proposto por Affonso Eduardo Reidy e Edwaldo Vasconcelos através do Departamento de Urbanismo o qual Reidy era diretor arquiteto, na época, o que reforça o caráter urbano desse projeto, anterior à sua vocação social. A dupla de arquitetos propunha que 4 pistas de alta velocidade fizessem a ligação entre a zona sul e o centro, de modo a mitigar o tempo de deslocamento entre o que seria a zona de habitação burguesa e o centro comercial da cidade.

Antes mesmo do parque, a primeira apropriação coletiva em massa no aterro Glória-Flamengo foi um encontro religioso (CONGRESSO, 2013) que reuniu milhares de fiéis da igreja católica em 1955. Metaforicamente, o evento abençoa a futura realização de um projeto de tamanha escala na cidade silenciando o passado daquele local, palco de rodas de samba e de capoeira, construído pelas mãos dos prisioneiros do Calabouço. O encontro eucarístico reforça a norma branca e católica enquanto uma verdade absoluta e abençoada perante os processos e

alterações urbanas que tomavam lugar. Para este evento, Lúcio Costa projetou um altar [1.26] que mimetiza o momento de chegada dos colonizadores portugueses às terras brasileiras.

Segundo Tavares (2018), o moderno brasileiro propõe uma clara continuação da linguagem colonial, que se reflete também no entendimento da construção social e da marginalização da cultura local. O projeto do altar põe em evidência, de maneira literal, alguma negligência crítica no desenho de Lúcio Costa, o qual parece não estabelecer um posicionamento perante os eventos que instauram a violência estrutural na construção do território brasileiro.³⁵

São essas as bases que a implantação do Aterro do Flamengo se sobrepôs à lógica eclética de cidade com o objetivo de renovar a

³⁵ Lúcio Costa também foi responsável pelo projeto do Monumento ao Estácio de Sá, no Aterro do Flamengo. Neste, o arquiteto evoca através da abstração formal de uma pirâmide a figura do colonizador, aquele que combateu as comunidades tupinambás e considerou glorioso tal gesto a ponto de apelidar o bairro da Glória.

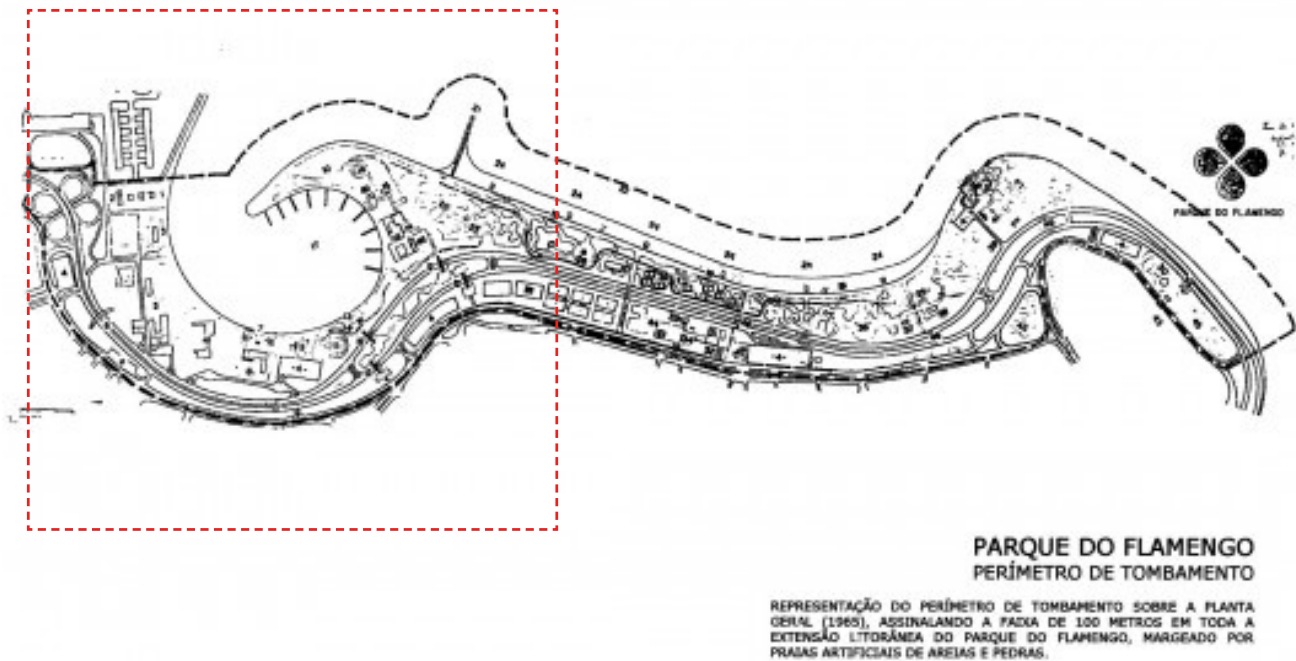


SETTLER - MODERNISM

[1.27] Colagem de do altar projetado por Lúcio Costa para o Aterrado Glória Flamengo com pintura da chegada dos portugueses às terras brasileiras. Fonte: TAVARES, Paulo. "Settle modernism". 2022.



[1.28] Fotografia do Aterro Glória Flamengo durante as obras de implantação do Parque do Aterro do Flamengo.



[1.29] SURSAN. Planta do Parque do Aterro do Flamengo com o perímetro de tombamento. No desenho nota-se a fluidez do desenho proposto associado aos jardins desenhados por Burle Marx. Relembra-se que o parque foi tombado mesmo antes da sua conclusão. O projeto acaba por mascarar um tombamento literal, o do Morro de Santo Antônio. O quadrado vermelho simboliza a área de estudo desta pesquisa.

sua imagem, com a intenção de ceder 3.5km da orla carioca “à população” sob a forma de um parque público. O projeto é aqui questionado de modo a dar luz sobre sua falsa modernidade; tratando-se não de um projeto moderno, mas sobretudo de uma execução moderna, onde o discurso que embasa tal construção ainda replica ideais imperialistas de ocupação e gestão do território nas suas entrelinhas. A maior das evidências desta abordagem é a mudança programática prevista para esta zona: o espaço que era antes utilizado enquanto uma praia pública [0.3], e integrada à lógica urbana do bairro da Glória, passou a ter o parque como um elemento de afastamento entre a cidade e a baía. Conjugado ao aumento da poluição das águas, a praia deixou de ser um ponto de banho para abrigar alguns banhistas mais ousados que ainda frequentam a praia para este fim.

A transferência da capital Federal para Brasília³⁶ em 1960, o oásis modernista também projetado por Lúcio Costa, obriga que a cidade do Rio de Janeiro se reinvente. Essa transição reforça a ideia fantasmagórica que aqui se associa à cidade pela quantidade de edifícios que perdem sua função primária. Tentava-se substituir o valor político do Rio de Janeiro por um caráter cultural que se vinculava à imagem de cidade maravilhosa. Com a grande alteração no plano geral, muitas obras para uma reorganização urbana foram previstas na transição de capital política para capital da cultura. Era necessário reinventar a imagem da cidade, sendo o Parque do Aterro do Flamengo o cartão postal da nova cidade. Associado a outras modificações viárias, como

a construção da Elevado da Perimetral³⁷ e o Túnel Rebouças³⁸, o parque era mais que um projeto do objeto em si, mas tinha como fim o redesenho da estrutura viária no centro da cidade.

Reidy é um personagem central na narrativa deste território e na introdução do gosto moderno na arquitetura brasileira. Foi membro do grupo de Agache para as grandes transformações da cidade (cap. I), e esteve envolvido em alguns projetos de grande relevância para o cenário arquitetônico nacional, como o Palácio Capanema, o MAM RJ e também o Parque do Aterro do Flamengo. Sua participação nos grupos dirigidos por Agache reforça a ideia de que o projeto eclético já escondia uma vontade moderna que então cria suas bases, para encontrar seu lugar nos anos seguintes.

“Em 1953, é aprovado o projeto de urbanização (PA 6128) da faixa litorânea compreendida entre o Aeroporto Santos Dumont e o Túnel do Pasmado, abrangendo o Aterro do Calabouço, Glória, Flamengo, Morro da Viúva e Botafogo, definindo a linha de cais da orla marítima e as novas pistas do Aterro de autoria do Departamento de Urbanismo através de seu diretor arquiteto Affonso Eduardo Reidy e do arquiteto Edwaldo Vasconcelos. Este projeto que conceitua o aterro e sua ocupação com vias e áreas de lazer é aprovado pelo prefeito Dulcídio Cardoso.”(LEME, 2001)

Em 1958, a Secretaria Municipal de Urbanismo da Cidade do Rio de Janeiro prevê um projeto de alinhamento para as novas pistas

³⁶ A construção da cidade de Brasília acumula eventos tão perversos quanto os que aqui relacionamos com o Parque do Aterro do Flamengo. Como exemplo, muitos dos construtores que participaram dos canteiros de obras morriam durante as construções faraônicas, e seus corpos passavam a fazer parte do betão usado nos edifícios. Para aprofundar questões sobre Brasília: CAMPELLO et al. (2020). “As dimensões espaciais e não-espaciais de Brasília: Entre as rupturas sociais, a poesia e o poder”. Vitruvius. Ano 13.

³⁷ Projeto urbano de 1950 que visava conectar os principais entrocamentos rodoviários da cidade. O viaduto foi demolido (2013) em prol das obras para o Porto Maravilha, deixando mais um silêncio na cidade.

³⁸ O Túnel Rebouças (1967) é a principal ligação entre a zona sul e a zona norte da cidade. Via de tráfego intenso, e que marca também uma divisão social. De um lado a zona sul dos catões postais, de outro a desconhecida zona norte que é onde se reúne a essência da cultura popular.



[1.30] Da esquerda para a direita: Ceschiatti, Helio Ribas e Marcoos Konder. A masculinidade e o objeto fálico na construção da cultura arquitetônica moderna.
Fonte: Acervo do Museu do Monumento aos mortos da II GM, Rio de Janeiro.

do Aterro, com passagens sobre e sob as pistas, objetivando conectar o tecido urbano às praias artificiais (atualmente conhecida como Praia do Flamengo) frente à baía. Novamente é o Departamento de Urbanismo que assume a autoria deste projeto, porém desta vez, através das figuras de Hermínio de Andrade e Silva, Edwaldo Vasconcelos e José de Oliveira Reis.

Ambos os projeto, de rearranjo viário (Reidy) e de alinhamento (Vasconcelos e Oliveira Reis) ainda não dizem respeito ao projeto do parque como conhecemos atualmente. Essas foram as duas propostas mais relevantes para esta zona antes que houvesse a possibilidade da construção do equipamento público que é aqui objeto de estudo. Até o início das obras, eram três as estruturas presentes sobre este aterro [1.26]: O Aeroporto Santos Dumont³⁹ (1936), o Museu de Arte Moderna do Rio de

Janeiro - MAM RJ (1958) e o Monumento aos Pracinhas⁴⁰ (1960) [1.31].

O aeroporto é mais um exemplo de projeto que mantém uma relação íntima com a demolição de um morro: o Morro do Castelo. O material proveniente do desmonte criou o solo onde hoje se encontra o equipamento, localizado no que se conhecia por Ponta do Calabouço, se sobrepondo a uma antiga camada da cidade que muito tem a dizer sobre sua construção imaterial.

O Monumento aos Pracinhas [1.31] é um segundo marco normativo: um monumento fálico em homenagem à figura masculina e às forças armadas do país, materializadas através de uma escultura em pedra, da autoria de Alfredo Ceschiatti, onde cada uma das forças armadas é representada pela figura de um homem. Mais de 400 corpos ocupam aquele espaço em tom de homenagem. Corpos masculinos em

⁴⁰ Construído em 1960, o projeto de autoria de Hélio Ribas Marinho e Marcos Konder Netto é um mausoléu para 462 corpos de soldados mortos durante a 2ª Guerra Mundial.

³⁹ As obras para a construção do Aeroporto Santos Dumont começaram em 1934. O projeto é de autoria dos irmãos Marcelo e Milton Roberto, os conhecidos irmãos Roberto. A decisão da construção de um aeroporto ali é do plano de Alfred Agache e o projeto arquitetônico foi selecionado através de um concurso.



[1.31] Fotografia do processo de construção do Parque do Aterro do Flamengo. Nota-se ao fundo da fotografia o contraste entre o caos vivido na cidade alta (morros) e a ordem difundida com o grande projeto modernista de cidade.

maioria brancos e mortos em uma batalha da masculinidade pela masculinidade, um evento onde tudo que não se refira ao comportamento masculino não encontra espaço: a guerra. De modo fantasmagórico e em uma outra camada, também estão os corpos dos indivíduos escravizados do Calabouço, que não mereceram atenção e assumem o lugar de fantasma ao servirem de base para o mausoléu normativo.

No Parque do Aterro, atribuir sua autoria a Reidy é paradoxal pelo seu envolvimento com propostas anteriores na zona. Ao desenhar o Museu de Arte Moderna, Reidy se apropria do discurso que a instituição de arte promovia desde 1948⁴¹: uma vontade e compreensão do espaço museológico enquanto um espaço pedagógico, que educasse as massas, uma arte que alcançasse a população (DE CASTRO, 2021, p. 19). Vale mencionar que o período moderno da

arte brasileira muito se difere do arquitetônico. A arte moderna brasileira propõe uma quebra com os valores simbólicos do imperialismo com objetivo de construir uma linguagem consistente dentro do cenário nacional, em um processo de autonomia da produção internacional, o qual é conhecido enquanto antropofágico.

Em meados dos anos 50, a arte moderna brasileira tinha suas raízes na relação com a cultura popular⁴², e assim se afastava dos conceitos que a arquitetura moderna prezava, uma vez que essa ainda estava muito relacionada com a produção internacional.⁴³ O MAM RJ pode ser considerado um edifício de exceção pela vontade de democracia e inclusão que este promovia através da prática da exibição artística com viés pedagógico e aberto a comunidade. Destacam-se as duas

⁴² A Semana de Arte Moderna de 1922 e o *"Manifesto Antropofágico"* de Oswald de Andrade deixam clara essa relação entre arte e cultura popular. Para aprofundamento: DE CASTRO, Maurício Barros. (2021). "Carnaval- Ritual". Rio de Janeiro: Cobogó.

⁴³ O lugar da arte não normativa na construção da cidade vai ser aprofundado no capítulo III.

⁴¹ O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ) já existia antes das instalações que se localizam no Aterro. Antes disso, a instituição já esteve instalada no Palácio Capanema, e em outros edifícios públicos.



[1.32] Trabalhos na operação de aterro na Praia do Flamengo (1959).
Fonte: Agência O Globo (2018).

primeira exposições do museu como uma forma de elucidar a abordagem desta instituição na cena artística: *Grupo Frente – Segunda mostra coletiva* (1955) e *Nova objetividade brasileira* (1967).⁴⁴

O objetivo desta contextualização alargada é enquadrar a constelação de projetos fantasmagóricos que rodeiam a construção do parque enquanto a afirmação da vitória de uma guerra ideológica entre a linguagem eclética e moderna. Considera-se o desenho da cidade moderna enquanto uma tentativa de normatização da sociedade através do sublinhar de um conjunto de normas que silenciaram as violências estruturais que a comunidade cufer viveu. As narrativas que se desenvolvem a partir desse modelo de cidade não se propõem nem sequer dialéticas, mas afirmativas ao condenar as espacialidades da opressão ao silêncio abstrato da modernidade.

⁴⁴ A temática das exposições do museu e do seus viés sociais serão exploradas no capítulo III.

Para efeitos desta pesquisa, pontua-se o início de uma guerra metafórica entre eclético e moderno na construção do Palácio Capanema⁴⁵, em 1945, um marco da arquitetura moderna. Em seguida, o Parque do Aterro do Flamengo é entendido enquanto o apogeu da vitória deste gosto pela relevância do projeto e pelas dimensões que este assume numa zona central da cidade (o projeto do parque redesenhou aproximadamente 3.5 km da orla carioca frente a Baía de Guanabara). O embate estende-se até a demolição do fantasmagórico *Palácio Monroe*⁴⁶ em 1976, defendida por Lúcio Costa, diretor do IPHAN, onde a partir então entenderemos que não haverá mais um conflito

⁴⁵ O Palácio Capanema é um grande exemplar modernista no centro do Rio de Janeiro construído para abrigar o Ministério da Educação e Cultura. Sua autoria é plural, sendo diversos homens brancos responsáveis pela construção deste espaço, entre eles Oscar Niemeyer e Le Corbusier. Destaca-se também a participação de Affonso Eduardo Reidy e Lota de Macedo Soares. Não sendo objeto de estudo desta pesquisa, recomenda-se: CAVALCANTI, Lauro. “*dezoito graus*” para mais detalhes.

⁴⁶ Descrito com mais rigor no capítulo III

propriamente dito, mas sim uma consolidação do modelo moderno frente à catalogação histórica do eclético.

Ao mesmo tempo em que o parque foi desenvolvido a todo vapor, o período em que Carlos Lacerda foi governador da Guanabara⁴⁷ (1960-65) ficou conhecido por diversas manifestações de violência social: desde o despejo de famílias até a execução de moradores de rua, Lacerda era um combatente de tudo aquilo que não pertencia às normas brancas e higiênicas as quais defendia através de seu discurso e propostas. Durante sua administração, o projeto do Parque do Aterro do Flamengo foi executado por ser um argumento favorável ao seu objetivo de concorrer as eleições presidenciais em um futuro próximo. A autoria paradoxal do projeto acabou dividida entre grandes nomes da arquitetura brasileira como Affonso Eduardo Reidy no desenho arquitetônico⁴⁸, *Roberto Burle Marx* no projeto paisagístico; e a coordenação assumida por Lota de Macedo Soares que atua como diretora geral do projeto, à pedido do então governador, orquestrando a compatibilização das diferentes áreas.

Enquanto amiga pessoal do então governador da Guanabara, Carlos Lacerda, e numa situação informal em sua casa, Lota propôs a construção de um parque para a zona ainda sem programa definido (OLIVEIRA, 1995, p. 91). A ideia lançada de maneira despretensiosa durante um jantar é bem recebida pelo governador, que dá plenos poderes a arquiteta autodidata para desenvolver o projeto. As intenções para tal construção parecem as melhores: pretende-se dar a sociedade um espaço urbano para lazer

⁴⁷ O Estado da Guanabara diz respeito ao município do Rio de Janeiro após a transferência da capital para Brasília. A fusão do Estado da Guanabara ao estado do Rio de Janeiro ocorre em 1975, durante a ditadura militar, e pode ser entendida enquanto um golpe político. Para aprofundar:

⁴⁸ A participação de Sérgio Wladimir Bernardes (1919-2002) e Jorge Machado Moreira (1904-1992) se faz central na concepção do projeto.

e cultura, onde famílias pudessem passar os finais de semana sem que fossem obrigados a pagar ingressos ou afins, transformando uma zona que até então estava ocupada com entulhos resultantes da demolição do morro em um espaço verde e democrático.

A presença de uma figura feminina na coordenação de um projeto na área da construção civil chama a atenção tendo em vista as normas da época e o machismo presente no âmbito da construção e da política. Lota Macedo de Soares era uma mulher revolucionária e assumidamente lésbica (OLIVEIRA, 1995), o que torna ainda mais curiosa a possibilidade de ocupar um posto de tamanha relevância. Embora esta personagem ocupasse um lugar social da não normatividade através da sua sexualidade, não existia em seu discurso nenhum tipo de ressalva às normas misóginas e homofóbicas que ambientes como o da construção civil propagavam. A arquiteta pertencia à alta sociedade, sendo sua família uma peça chave na aristocracia rural da época pela posse de muitos hectares de terra. Sua participação no projeto está muito vinculada a sua relação pessoal com o governador, que tem seus laços construídos através da convivência em um mesmo ambiente social, fruto da sua herança familiar (*Ibidem*).

“O Parque do Flamengo foi projetado de maneira ambiciosa. Nobre ambição, ato de amor, tentar melhorar as condições de habitabilidade de uma cidade, criando um parque novo, organismo vivo, feito para o homem e na medida dele” (DE SOARES)

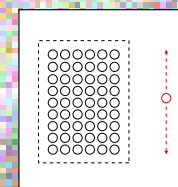
A figura de Roberto Burle Marx é emblemática para o modernismo brasileiro (DOURADO, 2000). No caso do aterro do Flamengo, seus jardins envolvem o território em uma atmosfera bucólica que faz referência a exuberância característica da flora brasileira. Burle Marx desenha jardins entorpecentes que deixam o olhar completamente à merce da paisagem. A beleza e a exuberância de suas



[1.33] (a frente) Cartaz para a “Exposição permanente de peixes”, na programação do IV centenário do Rio (1965), realizado no Parque do Aterro do Flamengo. Fig x (ao fundo): Imagem da demolição do Morro de Santo Antônio, cujo material foi usado para a construção do parque, evidenciando que não há por parte do parque algum engajamento em relação ao contexto político em que foi construído.



afirmação de discurso
excludente



obras, ainda quando associadas aquilo que restou da paisagem natural carioca, funcionam como uma maquiagem de alta qualidade para esconder toda a violência que outrora foi plano de fundo daquele espaço. O arquiteto paisagista é um dos pioneiros⁴⁹ no Brasil em ter no seu repertório espécies de plantas nacionais, e trabalhou incessantemente na conservação das florestas tropicais.

Elizabeth Bishop descreveu o caráter bucólico da paisagem de Burle Marx como “*Maravilhoso e de alguma forma triste, extravagante e instigante*” (SCHMIDT, 2022). As palavras utilizadas por Bishop para descrever a misteriosa e vanguardista composição estético-vegetal que Burle Marx propunha induzem a construção do conceito de fantasmagórico, o qual é utilizado nessa pesquisa para se referir a densidade espacial do Parque do Flamengo. A associação entre espécies nacionais e estrangeiras, presente na obra de Burle Marx, posiciona seu trabalho fora da norma que se imaginava para a composição de plantas no espaço público, podendo considerar a paisagem resultante desta composição uma paisagem “*queer*” segundo Christopher Schmidt (2022).

Embora pouco mencionada na biografia do arquiteto paisagista, existem fantasmas a volta de sua sexualidade (*Ibidem*, p. 18). Todavia, Bishop chega a relacionar sua criação de uma paisagem “artificial” - leia-se não normativa - ao que a autora chamou de “*sensibilidade gay*” (*Ibidem*, p. 4). Sendo esta relação pertinente ou não na construção imagética da paisagem de Burle Marx, o Parque do Flamengo entre suas espécies exuberantes e seu desenho orgânico de espaço público abriga hoje atividades do universo “queer”, como o cruising e outras atividades espontâneas que fogem ao modelo

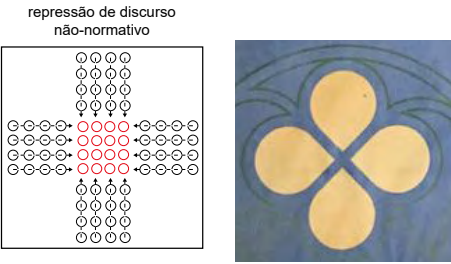
⁴⁹ Anterior ao trabalho de Burle Marx, Auguste François Marie Glaziou (1828-1906) foi um botânico que inseriu nos espaços públicos de carapaça europeia espécies de plantas nacionais. Glaziou foi responsável pelo projeto paisagístico de diversos espaços públicos relevantes no Rio de Janeiro, destaca-se o Passeio Público no contexto dessa pesquisa pela proximidade ao recorte estudado.

normativo de utilização do espaço público (FURMAN, 2022). [1.38]

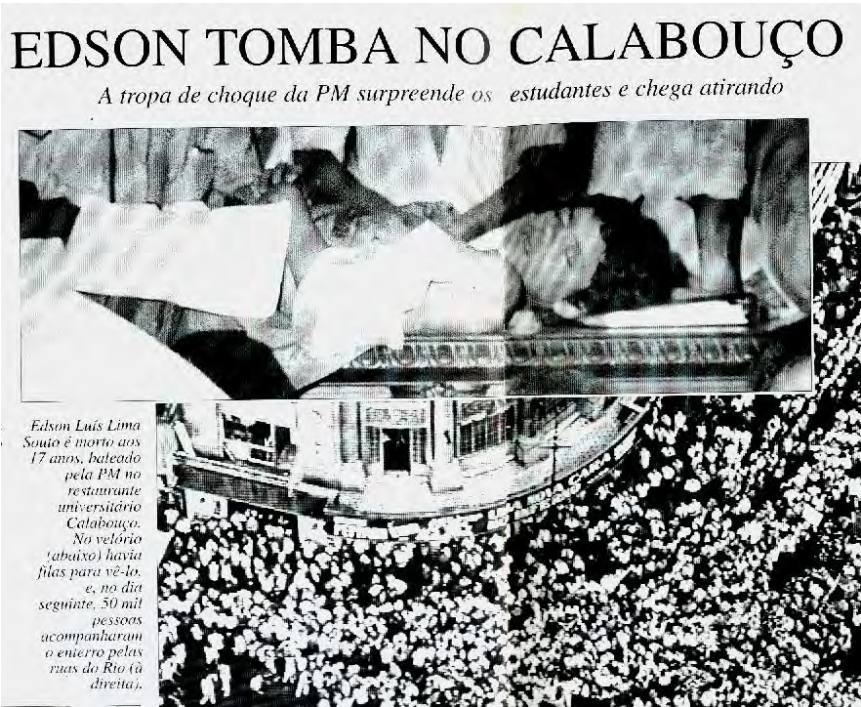
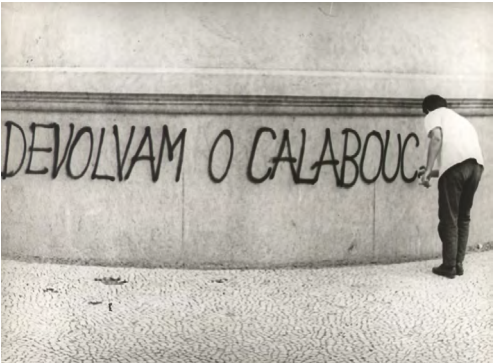
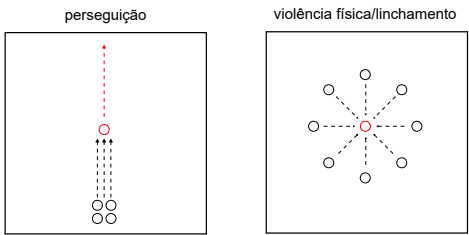
Para sublinhar esta afirmação, Ben Campkin e Rafael Pereira do Rego (2022) mencionam o potencial cufer do parque em abrigar diferentes públicos e atividades, como por exemplo manifestações LGBTQIA+ que tiveram lugar nos anos 80, o “*Gaymado*” (*Ibidem*) bem como pequenos comércios informais e ocupações por moradores de rua. O artigo também aponta o policiamento e a repressão que estes espaços vivem e que são cada dia mais presentes, remetendo aos tempos do Calabouço, onde a comunidade cufer era punida por manifestar sua identidade cultural.

Em um curta-metragem (FIGNER & NEUMANN, 1969) sobre os projetos em que Burle Marx participou, apresenta-se o Parque do Aterro do Flamengo enquanto um espaço público de caráter social por abrigar diferentes usuários em uma proposta de espaço público. Uma das passagens mostra um campo de futebol, onde os jogadores são em maioria negros. Logo após, a imagem de um carro onde saem aproximadamente 11 pessoas relembra que o acesso aquele espaço não se dá de maneira pedonal, e que corpos como aqueles não habitam aquela parte da cidade, a qual encontram alguma dificuldade em acessar para usufruir dos equipamento propostos.

É muito importante o papel do automóvel no desenho desses espaços, pois assim como em Brasília, acreditava-se que o carro seria a solução dos problemas de mobilidade, representando também o progresso industrial e econômico que pretendia lançar uma nova imagem de Brasil progressista. A lógica automobilística também evidencia uma preponderância do sistema burguês, individualista e masculino do acúmulo de capital.

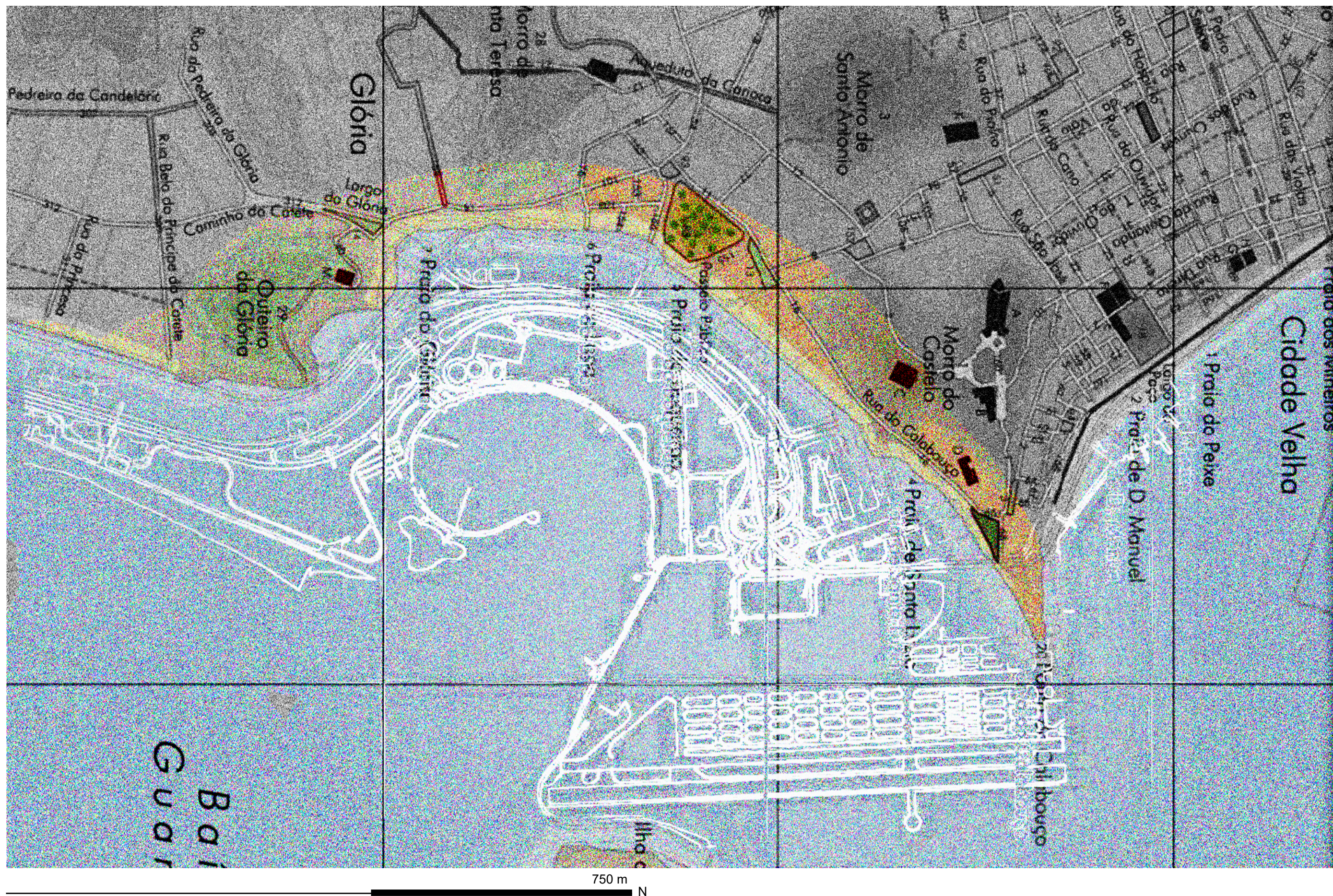


[1.34] Trevo Edson Luís/Trevo do calabouço. Fonte: Google Earth 2022.



[1.35] Devolvam o calabouço. Fonte: Autor desconhecido

[1.36] Edson tomba no calabouço.



[1.37] Mapa que situa a construção da porção aterrada do espaço público carioca. O desenho explicita a condição inexistente da porção de terra que dá lugar ao parque, exaltando a condição fantasmagórica deste ambiente urbano.
Fonte: Atlas Andreatta. Alterado graficamente pelo autor.

A "*necropolítica*"⁵⁰ (MBEMBE, 2018) presente na construção deste espaço fica evidente através da imagem [1.33], onde a sobreposição de uma fotografia do processo de demolição/despejo do Morro de Santo Antônio ao cartaz de divulgação da "*Exposição permanente de peixes*" evidencia o silêncio que se propõe com a implantação do parque frente às fantasmagóricas favelas que davam vida ao morro demolido. O nome do parque ainda reforça a imposição normativa no espaço, ao homenagear Eduardo Gomes (1896-1981), um militar que ocupou cargos de poder nas forças armadas, terminando sua carreira como Brigadeiro na Aeronáutica brasileira.

O desenho deste espaço público tinha como objetivo imprimir na cidade uma imagem de limpeza e modernidade, onde a transformação da zona de aterro em um parque se propunha a criar um espaço democrático, para fins de contemplação e lazer gratuito. A ideia era que houvesse um caráter libertador nos espaços do parque, que não eram completamente preenchidos com programas definidos. Muitos espaços foram desenhados para que os usuários se apropriassem de maneiras diferentes. Atitudes como essas são aqui entendidas enquanto brechas para a manifestação do fantasmagórico, que encontra nesses espaços a possibilidade de exercer aquelas atividades não contempladas pela normatividade.

A liberdade planeada dá voz ao fantasmagórico (cap.IV), intrinsecamente espontâneo. O exposto anuncia o contexto em que se inscreve o projeto do Aterro do Flamengo, onde a vontade de imprimir na cidade uma imagem de capital da cultura resulta no ofuscamento daquilo que de fato vem a ser o patrimônio cultural do país, condenando-o a

viver em condição fantasmagórica.

O processo de construção do parque se mostra perverso ao sublinharmos o uso do material resultante da demolição do Morro de Santo Antônio para a realização da então zona de aterro que será a base do parque. Sem que haja nenhuma referência a esta relação, o parque passa a flutuar sobre a história de um vazio deixado no coração da cidade e na vida de alguns habitantes.

A consolidação desse espaço e de sua ideologia permite o diálogo? Até que ponto o desenho das verdades modernas no espaço público nos colocam em um lugar de cidadãos-passivos, sujeitos a imposição de um pensamento hegemônico que não permite a interação, mas apenas a cedência à um conjunto de normas?

Através deste desenho, entende-se o corpo enquanto uma relação métrica e o reduz ao pragmatismo das funções ou da ausência delas, falseando uma ideia de liberdade através de uma propaganda democrática que se revela seletiva. Questiona-se a narrativa que este desenho urbano propôs aos seus usuários. Questiona-se o silenciamento de questões que definem até hoje os problemas sociais que habitam a cidade. Entende-se urgente o repensar desta narrativa, de modo a possibilitar a valorização de uma memória esquecida, entretanto basilar na construção da espacialidade carioca.

A caracterização deste território termina com um evento trágico que retoma a Prisão do Calabouço e, seja através das reminiscências ou dos fantasmas, a violência se espacializa. Em 1965, com o projeto do parque já próximo da conclusão, surgiu a necessidade de se alocar na área do parque um restaurante universitário que atendesse estudantes oferecendo refeições a custos baixos. Conhecido como "*Restaurante do Calabouço*" pela sua relação geográfica com a antiga prisão, o restaurante servia 90 mil refeições semanais e era um local de encontro e partilha da comunidade universitária. As instalações do edifício que incorporava esse

programa eram precárias, sendo as obras nem sequer concluídas. Assim como a construção, era a comida servida de baixa qualidade, fazendo com que estudantes tivessem anedotas para o momento em que encontrassem pedras em seus pratos.

Havia interesses políticos e urbanísticos em tirar o restaurante dali, pois previa-se a conclusão do projeto das pistas com o desenho urbano de um trevo que organizaria o fluxo de automóveis. Este trevo foi desde o início a logotipo do Parque do Aterro, e tal conflito é descrito no romance "*Flores raras e banalíssimas*" (OLIVEIRA, 1995). No diálogo, a empresa responsável pela construção do parque alega que com a retirada do restaurante haveria uma mobilização por parte dos estudantes. Lotta, por sua vez, se mostra indiferente a possível manifestação, dizendo não haver outra hipótese senão a retirada daquela edificação temporária para a finalização da obra das pistas.

O restaurante funcionou durante três anos politicamente agitados. A ditadura militar no Brasil foi instituída em 1964 e nessa época a comunidade artística estava a pleno pulmão, com uma forte censura, reforçando as normas brancas e defendendo o Brasil das elites minoritárias. Desde 1964 até 1968 funcionou o "*Restaurante do Calabouço*", que foi aos poucos se transformando em um reduto anti ditadura, onde estudantes se reuniam para pensar soluções para o período político que o país enfrentava.

O fato do nome do restaurante remeter à antiga prisão denota uma tentativa daquela comunidade em ressignificar o passado sangrento que ocupou aqueles espaços. Todavia, o sistema não permitiu que memórias como essas fizessem parte da lógica urbana. Foi quando em 1968, houve uma manifestação que tomou lugar nos arredores do restaurante para contestar o aumento do preço das refeições e que terminou em conflito com a polícia. O primeiro assassinato da ditadura militar brasileira aconteceu no "*Restaurante do*

Calabouço", eliminando qualquer possibilidade de ressignificação do espaço de resiliência que a comunidade estudantil propunha através da apropriação do restaurante enquanto espaço de debate. O assassinato do estudante Edson Luís, de 18 anos, encerrou as atividades do restaurante, sendo este demolido para dar lugar ao trevo que desenha as pistas e apaga a tentativa de cura daquele espaço.

A construção do trevo também marca a conclusão do projeto do parque e das pistas, imprimindo mais uma camada fantasmagórica ao enredo que compõe esta narrativa. O trevo acabou por levar o nome do estudante como forma de homenageá-lo: uma placa foi posta no espaço público com seu nome. Em 2014, a implantação dos Veículos Leves sobre trilhos (VLT) na cidade, apagou completamente a memória do estudante ao passar por cima da placa que identificava o local.

⁵⁰ O conceito de *necropolítica* diz respeito ao modo como o Estado faz a manutenção suas regras. A concentração do poder nas mãos do Estado permite que as decisões tomadas por este em prol da ordem gere consequências que têm impacto direto na vida de muitas comunidades, por vezes, exterminando-as ou excluindo-as de um determinado sistema social.



[1.38] Desejo fantasmagórico. Avenida Beira-Mar em dia de ressaca.
Fonte: Fotografia de Carlos Bippus com intervenção do autor.

2

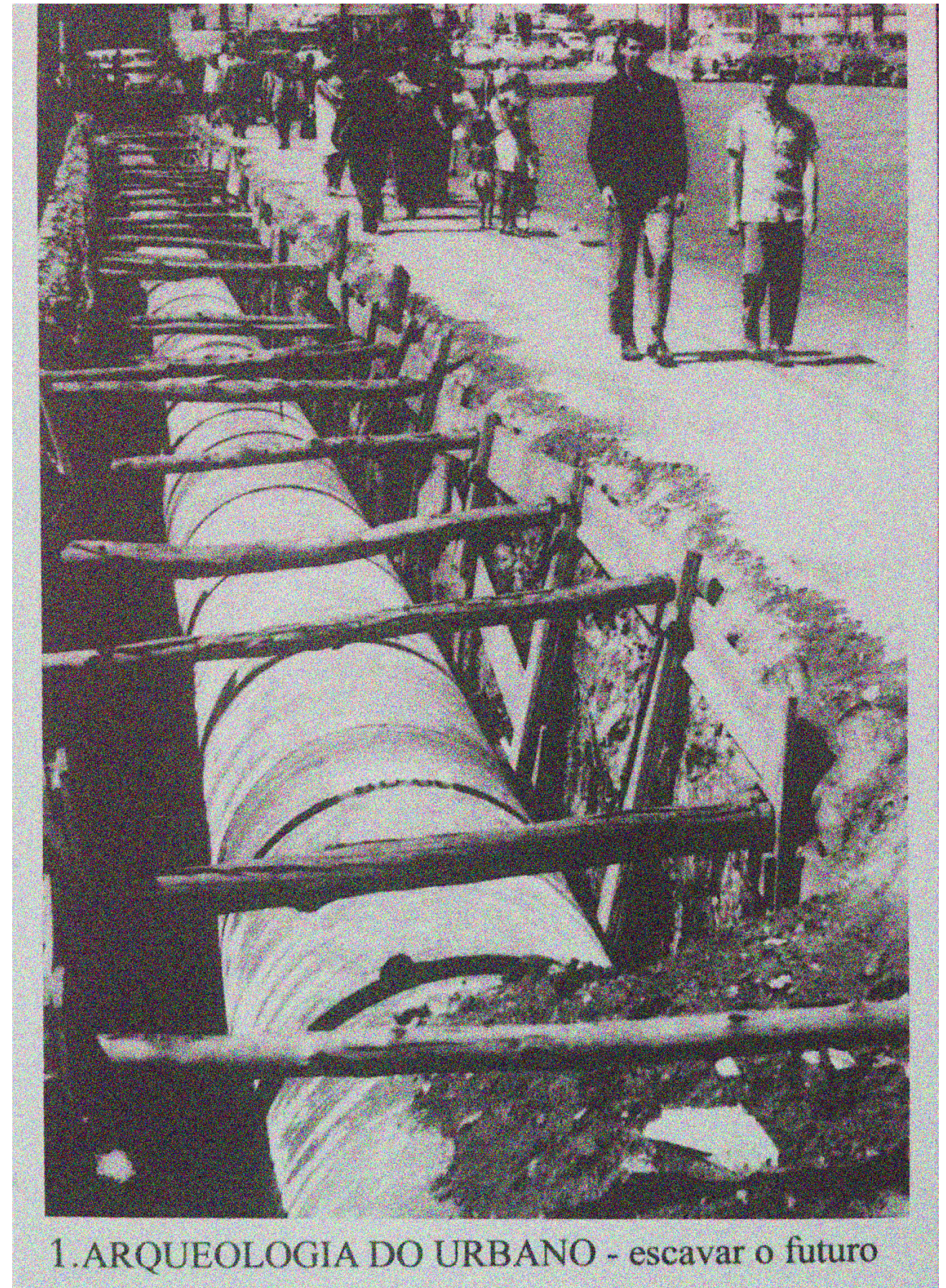
Espontaneidade no espaço público: O lugar da sociabilidade dissidente

Capítulo III A resiliência da cultura *cuíer*

Capítulo IV Espaços *cuíer* no centro do Rio de Janeiro. A condição fantasmagórica

Capítulo V *Expocuíer*: Rio fantasmagórico. O projeto de uma exposição no espaço público

"Estes trabalhos têm como fim a provocação de acontecimentos públicos. Os trabalhos, independentes um do outro, serão colocados em um determinado local de livre acesso e ação pública. Na experiência, além da simples percepção do objeto, haverá a realização de um confronto mais forte e a consequente destruição e apropriação dos trabalhos pelas pessoas que participarem. ENVOLVEMENTES I e II estarão assim, interferindo e compondo a experiência real do cotidiano das pessoas que viverem estes acontecimentos. Não haverá nenhuma divulgação prévia do evento, e não será dado conhecimento do projeto às ocasionais pessoas participantes." (LANES, 1977)



[2.1] MORAIS, Frederico. “*Quinze Lições sobre Arte e História da Arte*”, lição número 1 – Arqueologia do Urbano: Escavar o Futuro.
Fonte: Arquivo Frederico Moraes



Capítulo III: A resiliência da cultura cuíer

A narrativa dos capítulos anteriores apresentou um espaço público que se construiu em cima de uma sequência de eventos marcados pela violência através da exclusão identitária de corpos dissidentes. Este capítulo pretende elucidar os processos de resiliência e cura daqueles que permaneceram naqueles espaços. Embora sejam muitos os eventos que tentaram excluir corpos pretos, pobres e não normativos do centro do Rio de Janeiro, estes encontraram lugares de acolhimento, que serão postos em relação com a cidade de modo a iluminar caminhos possíveis para uma *futura cidade cuíer* (cap. VI). Aqui o cuíer não se pretende excludente, mas sim abrangente no sentido de entender a identidade humana através de uma complexa equação que não se limita a tipificar corpos e vivências (ver definição cuíer).

Até ao capítulo anterior tratou-se da exclusão de indivíduos consoante a classe social e a cor de pele/etnia. A partir desse momento estas somar-se-ão às questões de gênero, que passam a ter maior protagonismo desde os anos 80 - com eclosão da epidemia de HIV/ Aids (TREVISAN, 2000, p. 519) - e hoje em dia constituem parte integrante da discussão sobre espaços públicos brasileiros. A centralidade e urgência deste debate se deve aos números alarmantes¹ de mortes de homossexuais por homofobia no Brasil (Grupo Gay da Bahia, 2022), sem que tais encontrem manifestações de resignificação no espaço público. Esta relação entre a sociedade normativa e a cuíer remete às violências exercidas desde os tempos escravocratas, onde sucumbir era um verbo pertencente a esta classe.

¹ O Brasil ocupa o primeiro no lugar no ranking mundial de mortes por homofobia. A cada 29 horas um homossexual morre no Brasil por violência.

“A questão é a seguinte: o que pode um corpo? De que afetos você é capaz? Experimente, mas é preciso muita prudência para experimentar. Vivemos em um mundo desagradável, onde não apenas as pessoas, mas os poderes estabelecidos têm interesse em nos comunicar afetos tristes. A tristeza, os afetos tristes são todos aqueles que diminuem nossa potência de agir. Os poderes estabelecidos têm necessidade de nossas tristezas para fazer de nós escravos. O tirano, o padre, os tomadores de almas, têm necessidade de nos persuadir que a vida é dura e pesada. Os poderes têm menos necessidade de nos reprimir do que de nos angustiar[...]” (DELEUZE, 1977, p. 75-76)

Este trecho de “*Diálogos*” (*Idem*) nos permite aproximar a relação entre poder e sociedade dos dias de hoje e a de outrora. O filósofo usa a palavra “*escravos*” para se referir aqueles que são atingidos diretamente pelos “*poderes tristes*”. Essa metáfora é aqui traduzida através da vivência de corpos *cuíer* pelas inúmeras formas de violência que tomam lugar no espaço público (ver diagrama espacialização da violência).

Serão convocadas duas instituições de arte para o que se pretende neste capítulo, ambas localizadas no bairro da Glória. A sua relevância se dá pelo fato de estarem diretamente ligadas ao objeto de estudo (Aterrado Glória-Flamengo/Bairro da Glória), transformando a vivência marginal no espaço público em produção artística. A eleição de um número limitado não pretende reduzir a produção cultural desta zona, sendo infinitas e plurais as manifestações de arte que se dão neste espaço urbano. As duas instituições selecionadas marcaram o ambiente urbano através de suas intervenções e colaboram na construção de uma narrativa que dê a ver a pluralidade cultural e politizada deste recorte da cidade.

O MAM RJ e a Casa Nem serão os

dois pontos de partida para a elaboração deste capítulo. Estes dois espaços de produção e divulgação de arte se interceptam não só pela proximidade física, mas pela difusão de um pensamento crítico que se revela através das exposições e eventos que estas promovem. É recorrente o questionamento do lugar do indivíduo no espaço público enquanto temática para exposições, debates, incentivos à pesquisa e outras formas de trazer à superfície questões fantasmagóricas que pertencem ao espaço em que estas se inserem. Esses espaços não se limitam ao perímetro de seus edifícios, mas dominam a cidade dando lugar a heterotopias (FOUCAULT, 1984) que evocam a resignificação das histórias fantasmagóricas que caracterizam aquele território.

A grande diferença entre as duas instituições se dá no âmbito dos recursos que essas obtêm para a realização de suas intervenções. Enquanto o MAM goza dos privilégios de ser uma instituição com orçamento apoiado por diversas empresas privadas, a Casa Nem é um espaço independente e que está sempre em busca de apoio e doações para a permanência das suas atividades. Mesmo que a Casa Nem não se encontre mais localizada no bairro da Glória devido a complicações de orçamento e logística, seu legado se faz relevante para a construção da condição marginal da cultura *cuíer*. Esta instituição funcionou não só como um espaço dedicado a arte, mas também como um abrigo para a comunidade LGBTQIA+.

Nesta pesquisa não se propõe a fazer uma análise biográfica destas instituições, mas sim uma contextualização através de figuras e eventos que contribuam para a argumentação do projeto de exposição (cap.V) que se desenha através do processo deste trabalho.

A imagem [2.1] apresenta uma escavação no meio da cidade com os dizeres: “1. *Arqueologia do urbano - escavar o futuro*” (MORAIS, 1970), onde entende-se que diferentes camadas da cidade estabelecem

um diálogo intrínseco, traduzido na superfície enquanto o legado de uma glória. “*Escavar o futuro*”² dialoga com o que aqui se pretende ao desvendar diferentes temporalidades através de intervenções no espaço público, sendo notável o caráter ambivalente de processos consecutivos de violência e tentativas de cura.

A contextualização das instituições de arte pretende dar luz a estes escravos do sistema que até hoje ocupam o lugar da marginalidade pela imposição de um modelo social excludente. Viver o *cuíer* no Brasil é impreterivelmente um ato de resiliência.

É necessário fazer uma distinção que se aplica aos espaços caracterizados a seguir. Carlos Jacques (2016) distingue a definição entre “*queer space*” e “*queered space*”. Para Jacques, o “*queer space*” é aquele ocupado por comunidades consideradas minoritárias e que divulga um discurso que enalteça as diferenças enquanto um fator positivo. O MAM vai ser aqui entendido enquanto representante deste tipo de espaço. Já o “*queered space*” seria aquele que reage ao *status quo* e oferece um espaço seguro para a sociabilidade de indivíduos *cuíer*. As características desta última tipologia se encontram na Casa Nem por se apresentar enquanto um núcleo de apoio e resiliência da comunidade.

A importância arquitetônica deste debate se concentra na superação do edifício enquanto ferramenta do arquiteto.³ Entendido como catalisador, o objeto não enclausura pensamentos nos exemplos que se seguem, mas permite sua difusão na cidade. Esta narrativa questiona os espaços na forma como preconizam a demanda da exposição

² Para uma leitura aprofundada: MELENDI, María Angélica. “*Escavar o passado, desenterrar o futuro: táticas revisionistas na arte brasileira atual*”. Paralaxe. Vol. 5

³ “*Comprehending architecture as something global, that includes both the material and immaterial qualities of space, becomes paramount to its evolution, survival and endurance as a meaningful tool of transformation.*” (CHOQUETTE, 2019)

contemporânea de arte em termos espaciais, de modo a entender os possíveis caminhos para o desenho de espaços dedicados a tal. Deveria a cidade estar preparada para receber tais manifestações? Quais as ferramentas do campo da arquitetura estabelecessem um diálogo com tais práticas urbanas?

• **MAM RJ | Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e os “Domingos de criação”**

No período entre os anos 60 e 80, marcado pela ditadura no contexto brasileiro, a arquitetura e as artes plásticas viviam dois polos muito distantes. Se o grupo de arquitetos que desenhou o parque do Aterro prezava cada vez mais por uma identidade homogênea para o ofício da arquitetura; os coletivos artísticos do MAM RJ, como o Grupo Frente⁴ mostravam-se abertos a experimentação e a integração de diferentes manifestações de arte. O MAM RJ é um edifício capaz de materializar essa polaridade entre as duas formas de expressão mais relevantes para a construção material e conceitual do parque onde o museu se insere. Sede do Grupo Frente e posteriormente do Movimento Neoconcreto, a prática do museu tendia a experimentação e a liberdade criativa em detrimento à racionalidade e pragmatismo defendidos pelos arquitetos modernistas.

O grupo de artistas encontrava seu elo através da abstração e da arte concreta. De todo modo não havia limitações ou regras para a expressão da arte que limitassem novos participante com outras formas de expressão, o grupo era aberto a tais diferenças, configurando assim uma escola experimental de arte. O que de fato os unia era a recusa à pintura modernista brasileira de caráter figurativo e nacionalista.

O grupo Frente teve uma curta duração

entre 1954 e 1956, sendo a primeira geração de artistas formados pelo MAM que ecoaram no cenário artístico nacional. A dissolução do grupo se dá depois da *1ª Exposição Nacional de Arte Concreta* no MAM SP e culminou no rompimento entre os grupos do Rio e de São Paulo, resultando na posterior desintegração do grupo carioca (AMARAL, 1977). A importância deste grupo para esta narrativa se dá pelo caráter experimental da sua produção, que negava uma metodologia racional para a arte como fazia a escola paulista (Grupo Ruptura). A presença deste pensamento na origem da instituição é importante para entender o desenvolver do caráter experimental da arte e de seus espaços, bem como o caráter propositivo do museu em relação às suas áreas adjacentes.

É a partir de alguns dos participantes do *Frente* que se forma o Movimento Neoconcreto⁵, o qual vai se opor a princípios como o materialismo, cientificismo e positivismo de modo a conferir uma produção artística livre, Humanista e Existencialista, onde seu caráter experimental inclui seus observadores na própria obra, tornando-a integrada. A origem do museu está nesses grupos e na forma como seus artistas estiveram desde então numa profunda busca em relacionar o objeto de arte e seu público, de forma a contestar a rigidez dos moldes herdados das gerações anteriores.

Depurado ao desenho de uma laje sustentada por elegantes pórticos em V que se repetem ao longo dos 140m de comprimento, a sutileza com que esta laje flutua sobre o espaço público faz com que o espaço do museu pertença a cidade e convide os passantes a entrar e experimentar os espaços desenhados por Reidy. Em 1954, começaram as obras para a construção do museu que ficou parcialmente concluído seis anos depois. O projeto do edifício

⁴ Grupo de artistas formado em 1954 entre alunos e ex-alunos dos cursos de arte ministrados pelo artista Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁵ O Movimento Neoconcreto se dá a partir do *Manifesto Neoconcreto*: documento em que se explicita as características e objetivos da formação do grupo.



[2.2] MAM. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Do ponto de vista da semiótica, a imagem se mostra intrigante por mostrar a placa do museu sem que haja o objeto arquitetônico. A prática que o museu estabelece acaba por dialogar com essa imagem devido ao seu impacto urbano e a superação dos limites que o objeto arquitetônico impõe para que suas atividades ocupem a cidade. Fonte: Autor desconhecido.



[2.3] PAPE, Lygia. “A multitude of forms”. A imagem mostra a intervenção de Lygia Pape, integrante do Movimento Neoconcreto, nas ruas da cidade. Nesta imagem a roda de capoeira se apropria da Esplanada do Morro de Santo Antônio. É indissociável a relação entre o museu e o morro, que nesta imagem ganham um sentido de potência por evidenciar o processo de apagamento que o contexto urbano em que o museu se insere evoca.



[2.4] Colagem dos jardins do Museu de Arte Moderna - projeto de Burle Marx - que apresenta o confronto entre a realidade cuíer e os ideais repressivos da política ditatorial braisleira. Autor: Felipe Coral, 2014.

que abriga o museu foi pensado para também ter em seu programa uma escola e um teatro (GOGAN, 2017, p. 2), sendo o bloco escola o primeiro a ficar pronto. Em 1965, logo após a conclusão das obras, o projeto é tombado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) bem como o Parque do Aterro do Flamengo.

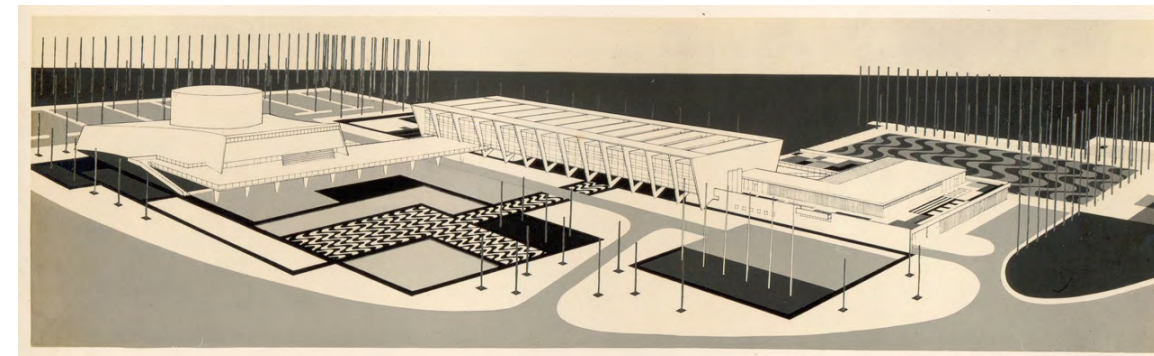
O gesto de Reidy ao desenhar o museu aspira à negação dos limites entre interior e exterior por conciliar todo o programa através de espaços amplos e sempre associados diretamente à paisagem. Em detrimento ao caráter hermético presente nas instituições públicas da época, a ligação entre os programas pelo exterior sublinha a íntima relação entre os jardins e os espaços internos (BONDUKI, 1999, p. 64). O caráter fluido entre interior e exterior acabou por inspirar também a *fuga* da arte, que abstrai o espaço do museu para ocupar a cidade (MORAIS, 1970). Os “domingos de criação” materializam o hibridismo dos limites do edifício para que este assuma um caráter urbano, onde o objeto arquitetônico deixa de ser o abrigo da

arte para se comportar como um catalisador de manifestações.

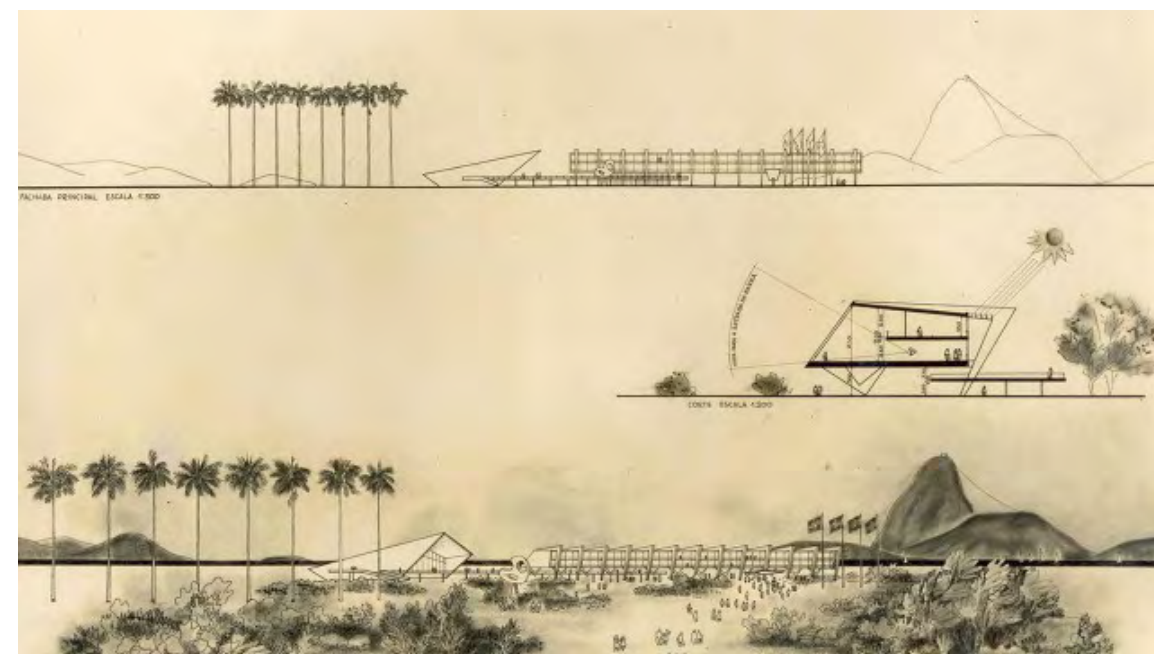
A grande potência vanguardista do museu vive da sua vontade de futuro, entendido não enquanto uma estética do próximo milênio, mas como a possibilidade de se reconstruir memória (GOGAN, 2017, p. 4). A importância que se deu ao museu enquanto um espaço de criação enalteceu a vontade de democracia que a tipologia do museu convoca através de sua missão. O entendimento de que o espaço museológico é uma experiência pedagógica foi reforçado nos primeiros anos do museu quando as exposições ainda eram feitas no bloco escola, antes que o bloco de exposições fosse inaugurado em 1967 (*Ibidem*, p. 5).

A obra “*Parangolé*” (1965) de Hélio Oiticica⁶ ilustra com precisão a espontaneidade da manifestação artística que um museu com esses princípios defende. Pensada enquanto

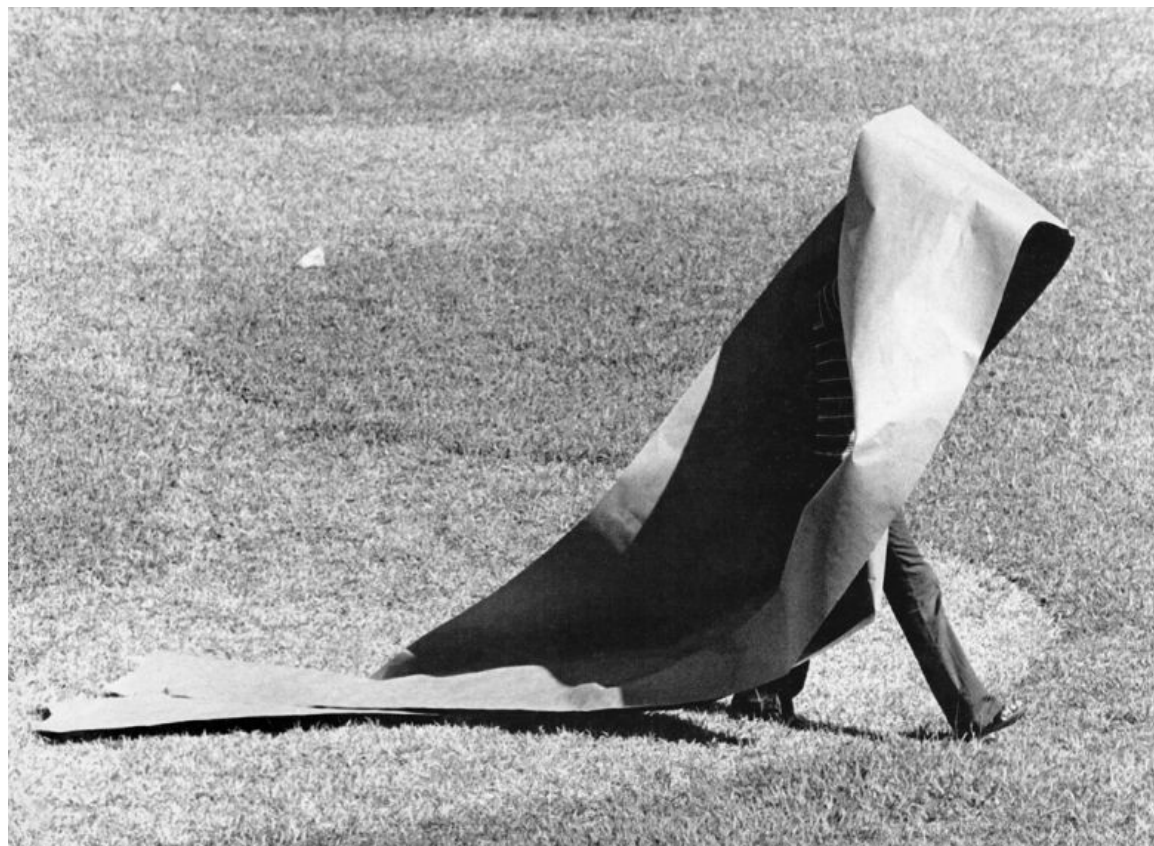
⁶ Hélio Oiticica foi artista plástico e participou ativamente da construção conceitual do MAM tendo sido um dos ex-alunos de Ivan Serpa que esteve presente no Grupo Frente e, posteriormente, no Movimento Neoconcreto.



[2.5] Desenho do MAM RJ, mostrando os três blocos que o caracterizam. Da esquerda para a direita: Teatro, Exposição e Escola. Este desenho deixa claro como o museu é pensado em consonância ao espaço público sublinhado pelo desenho dos arranjos exteriores. Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa do MAM.



[2.6] Desenho do MAM RJ em proposta anterior a que foi executada. Todavia a representação deste projeto mostra como o edifício foi pensado enquanto um catalisador de pessoas para ocupar o novo espaço público do aterro. Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa do MAM.



[2.7] PEDREIRA, Raul. “Um domingo de papel”. MAM-RJ, 24 de janeiro, 1971
 .Fonte: Arquivo Frederico Moraes

uma instalação-performance-manifesto, Oitica convoca diferentes entidades, cores e vozes para a complexa composição que dá voz aos fantasmas do Brasil (BRETT, 1992). A pluralidade dos tecidos e dos movimentos do corpo que fazem parte do processo desta obra que “*voa através das camadas sociais*”, rompe com a passividade do espectador, e assim permite-se que a arte saia do lugar objetual para tornar-se uma imersão coletiva. Parangolé propõe a espacialização da arte. Sua primeira manifestação foi em forma de manifesto subversivo ao interromper a abertura da exposição “*Opinião 65*” para convidar os presentes a questionarem as normas de comportamento pensadas para um espaço de exposição. O MAM teve o privilégio de ser o palco deste momento que reforçou os ideais da escola Neoconcreta.

Oitica foi uma figura presente na

história do Museu de Arte Moderna e podemos considerar que o Parangolé deu asas aos “*Domingos de criação*”⁸ de Frederico Moraes, que tentou fazer da experiência método para se repensar a produção de arte e sua relação com a comunidade, tendo naturalmente o ambiente urbano como elemento estruturante (BRETT, 1992, pp. 132 - 138).

O momento em que Frederico Moraes faz parte da diretoria do museu é marcado por tensões políticas sublinhadas pelo estabelecimento do AI-5⁹. Embora sob muitas pressões externas, o MAM não cede ao discurso dominante, e reforça sua ideia de *arte-guerrilha*, pelas palavras de Moraes: “*O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma emboscada.*” (MORAIS, 1970). Esse slogan denota o caráter vanguardista que sua prática

⁸ Eventos artístico-pedagógicos promovidos por Frederico Moraes através do MAM RJ. A manifestação foi breve, entre janeiro e agosto de 1971.

⁹ Ato Institucional Número V foi um dos decretos emitidos pela ditadura militar no Brasil que incidiam diretamente sobre a liberdade de expressão no país.

⁷ “*O Parangolé*”. (16 de agosto, 1965). Rio de Janeiro: O Globo.



[2.8] PEDREIRA, Raul. “O tecido do domingo”. Imagem de um dos domingos, as imagens remetem a folia carnavalesca e contestam o ambiente urbano que a ditadura tentava implantar através da produção coletiva de arte.



[2.9] PEDREIRA, Raul. “O corpo a corpo do domingo”. MAM-RJ, August 29, 1971. Arquivo Frederico Moraes.

enaltecia através de um pensamento inovador para todos os segmentos da arte: produção, exposição e crítica. Aquilo que o AI-5 impôs afetou diretamente a produção artística nacional, pois implicou que esta devesse estar a serviço da política, estabelecendo rígidos critérios de censura. Nesse momento, ser artista era ocupar um espaço *cuíer* na sociedade, ao negar as normas impostas pelo governo. O museu passa então a se comportar como um arsenal, onde os *artistas-guerrilheiros* passam a batalhar pela sua existência enquanto tais.

“Os *domingos de criação*” foram eventos que repensaram a espacialidade do museu bem como a presença da arte na cidade em um período que o governo não permitia protestos ou reuniões públicas. Em um momento já pós-neoconcretismo, o museu a que aspirava Frederico Moraes se comportava como um “*para-laboratório*” das possibilidades para uma nova concepção da prática artística.

“O crítico literário Roberto Schwarz em seu ensaio “*Cultura e política, 1964-1969*” observou que “o gesto didático [...] vibrava como exemplo, valorizava o que à cultural confinada não era permitido: o contato político com o povo.” (SCHWARZ, 2014, p. 6)

A importância dos “*Domingos de criação*” no contexto deste trabalho é pela transformação da instituição de arte em um dispositivo urbano. O objetivo de Moraes era criticar a ideia burguesa de entretenimento e questionar o lazer e a não-atividade (GOGAN, 2014, p. 6). O parque do Aterro do Flamengo (cap. II) foi o palco para essas manifestações, o que confere ainda maior pertinência ao acontecimento, tendo em vista seu processo de construção e o caráter excludente que aqueles espaços dedicados a burguesia guardam fantasmagoricamente. A crítica se dava através do entendimento da arte enquanto ação e, impreterivelmente, coletiva. Nos “*Domingos de criação*” não se fazia qualquer distinção

entre os participantes da atividade, pois “*essas atividades teriam sentido se não fossem privilégio de uma pessoa, de uma casta e, sobretudo, de uma classe*” (MORAIS, 27 de abril, 1971).

No total foram *seis domingos* que deram vida a esta heterotopia de Frederico de Moraes, cada um deles tinha como princípio um material que era explorado durante o dia: “*Um domingo de papel*”, “*O domingo por um fio*”, “*Domingo de tecido*”, “*Domingo terra a terra*”, “*O som do domingo*”, “*Corpo a corpo do domingo*”. Esta geração de artistas e de acontecimentos é de grande interesse para o argumento da pesquisa uma vez que esta confere memória aos espaços do parque de forma crítica, entendidos enquanto um prolongamento do museu. Assim, a arte deixa de ser um objeto a ser contemplado para se transformar em um convite aberto à comunidade para participar desta construção coletiva, fazendo da cidade um lugar democrático e participativo.

Até os dias de hoje o MAM é um espaço de pensamento arrojado com exposições que criticam os cânones e propõem narrativas disruptivas das verdades incontestáveis que a historiografia nos propôs¹⁰ ao narrar o processo de colonização a partir do ponto de vista pouco dialéticos. Atualmente o museu reforça o caráter crítico aqui destacado através das duas exposições que apresenta ao público: a primeira inscrita no contexto do bicentenário da independência do Brasil: “*Atos de revolta: outros imaginários sobre independência*” (17 set 2022 – 26 fev 2023) com curadoria de: Beatriz Lemos, Keyna Eleison, Pablo Lafuente e Thiago de Paula Souza. E uma segunda: “*Nakoada: estratégias para arte moderna*” que ao “*elaborar novas possibilidades de permanência no mundo*”.

¹⁰ Destaca-se a exposição atual (17 set 2022 – 26 fev 2023) inscrita no contexto do bicentenário da independência do Brasil: “*Atos de revolta: outros imaginários sobre independência*” com curadoria de: Beatriz Lemos, Keyna Eleison, Pablo Lafuente e Thiago de Paula Souza.

• O legado Casa Nem e a possível constelação *cuíer*

Dentro de um sistema social de opressão e violência, a comunidade LGBTQIA+ procura e necessita de locais para que possam manifestar suas identidades de modo seguro. A Casa Nem é um espaço que permite esta sociabilidade de corpos dissidentes. Sua formação aconteceu no bairro da Glória, no beco do Rato, através da figura central de Indianarae Siqueira¹¹. Segundo a *teoria de Jacques* (2016), a casa nem pode ser considerada um exemplo de “*queered space*”, um espaço seguro para a manifestação de identidades não normativas. Seu primeiro endereço, quando relacionado ao seu entorno intensifica seu papel de resiliência pela construção de espaços na cidade que entendam as diferenças enquanto um potencial de sociabilidade.

Pelo caráter resiliente da instituição, são alguns os endereços que esta já ocupou, sendo o caso da Glória central nesta análise pela relação de proximidade com a área de estudo e sua influência nesta zona. Este coletivo ocupa edifícios em estado de abandono no centro do Rio de Janeiro.¹² Desde sua origem no nº 18 da Rua Moraes e Vale, a Casa já foi algumas vezes destituída por reintegração de posse dos proprietários de edifícios que até então permaneciam em estado de completo abandono.

Após o encerramento da ocupação no bairro da Lapa/Glória, os seus 50 moradores encontraram lugar em um palacete abandonado em Copacabana. Este funcionou entre 2018 e 2019, quando a comunidade foi expulsa outra vez em virtude da *reintegração de posse*.

Ao sair do palacete *durante a pandemia* do Covid-19, a comunidade ficou alojada durante algum tempo em uma escola pública. A saída pacífica do coletivo se deu pela promessa do governo em conceder um novo espaço com condições semelhantes ou superiores. .

No caso da Rua Moraes e Vale, a apropriação do edifício pela Casa Nem ocasionou uma expressiva mudança no contexto urbano dos arredores, resultado do agito cultural que esta promove. Pelas atividades culturais e ocupação da rua enquanto espaço da manifestação artística, se garante segurança e vida em espaços que estavam fadados ao silêncio do abandono e da escuridão.

A Casa Nem é mais do que uma casa de acolhimento para a comunidade LGBTQIA+ e se comporta como um catalisador que concentra diversos programas dedicados a pessoas em situação precária. Além de não se restringir ao público homossexual e transexual, ela estabelece relações de afeto com todos aqueles que o sistema exclui historicamente.¹³ O objetivo principal do espaço é a transformação da vida dessas pessoas, capacitando-as e iluminando vivências dissidentes. Através de festas e eventos culturais promovidos pela comunidade LGBTQIA+ que ocupa o edifício e constrói o coletivo, se arrecadam fundos para atividades “*focadas na autonomia e cultura como o PreparaNem, um cursinho pré-Enem onde a ideia começou e que agora já alcança novos horizontes no Rio*”¹⁴.

A Casa Nem se apropriou de um casarão de três andares¹⁵: o piso térreo dedicado à sociabilidade e os superiores ocupados por residentes. No piso térreo, composto por duas salas multiuso (20 m² cada), uma casa de banho e uma cozinha improvisada tinha lugar

¹¹ Indianarae Siqueira é uma mulher transexual e ativista na causa das lutas pelo reconhecimento das identidades de gênero no Brasil. A formação da Casa Nem encontra eco nessa luta e conta com outras figuras para sua formação e estabelecimento.

¹² Segundo levantamento, o centro do Rio de Janeiro tem 622 imóveis vazios ou subutilizados. Fonte: “*Centro para todos*”

¹³ A Casa Nem é parte da FIST (Frente Internacionalista dos Sem Teto), a qual dá suporte ao processo jurídico das ocupações.

¹⁴ <https://www.hypeness.com.br/2016/08/casa-nem-e-um-exemplo-de-amor-acolhimento-e-apoio-a-transexuais-travestis-e-transgeneros-no-rj/>

¹⁵ Antes da Casa Nem, o edifício dava lugar a Casa Nuvem, um coletivo artístico.



[2.10] Eventos promovidos na Casa Nem ainda no endereço Lapa/Glória.
Fonte: Autor desconhecido. (2016-2018)



[2.11] Área externa da Casa Nem (Lapa).
Fonte: Autor desconhecido.

oficinas abertas a comunidades, festas, as aulas do Prepara Nem e outras manifestações que permitiam que se extrapolasse o perímetro do edifício para se ter a rua como palco de uma vivência cuíer.

Devido ao preconceito e à ausência de políticas de inserção da comunidade transexual no mercado de trabalho, esta comunidade muitas vezes encontra na prostituição a única solução para suas vidas financeiras. Esse movimento tem as ruas como espaço de trabalho destas pessoas, que vivem um ambiente de insegurança devido ao preconceito diante desta atividade e a presença destes corpos no espaço público. A recriação de uma narrativa para esta prática é uma das pautas trabalhadas na Casa Nem, onde um número expressivo das moradoras trabalha nas ruas.

Indianarae Siqueira tem opiniões bem desenhadas sobre o assunto, transpostas na luta pela legalização dos direitos trabalhistas destas profissionais. Para a ativista, a prática da prostituição transexual é uma atividade de grande potência política pela liberdade dos corpos envolvidos, bem como pela apropriação do espaço público pela comunidade cuíer. Corpos que historicamente vivem a repressão e a violência encontram nesta prática a subversão do sistema pela relação paradigmática que se estabelece com a sociedade normativa, que usufrui destes serviços ao mesmo tempo que incita discursos de ódio.

A presença da Casa Nem garantia a experiência de um ambiente urbano mais seguro naquela área da cidade para as prostitutas - na sua maioria transexuais - que se arriscam na rua. A ocupação do bairro da Glória por prostitutas, homossexuais e uma vida boêmia é histórica (GREEN, 1999, p. 52). Pela centralidade e presença de espaços públicos de grande escala, o bairro sempre teve uma atmosfera hedonista que reunia e ainda reúne diferentes identidades, sendo a noite um momento intenso na vivência do bairro. O período em que a Casa Nem esteve presente no bairro sublinhou essa condição notívaga que caracterizava aquelas ruas, dessa vez dando lugar e segurança às comunidades que sempre viveram aqueles espaços pela ótica da marginalidade.

É notável a descrição de Indianarae sobre o ambiente das ruas durante a noite enquanto um ambiente seguro. Ela diz se sentir mais segura nas esquinas vazias durante a madrugada do que durante o dia rodeada de heterossexuais e olhares violentos. Esse relato enfatiza a invisibilidade que se vive durante o dia e caracteriza o lugar do corpo transexual na cidade. Encontra-se na esquina, nas ruas, na madrugada e na prostituição um lugar de segurança e visibilidade. De que modo os espaços da cidade reforçam dualidades da exclusão?

A importância da Casa Nem para esta narrativa é pela construção de um dispositivo de resiliência que vagueia pela cidade na tentativa de estabelecer locais de apoio. Sua existência é arquitetônica pela construção de uma cidade invisibilizada, através de uma constelação cuíer. Instituições como a Casa Nem fomentam a reflexão para implementação de estratégias que coloquem diferentes instâncias em relação.

Os embates causados pela comunidade conservadora fazem com que prostitutas e homossexuais vivam um ambiente de insegurança pela manifestação do desejo dissidente no espaço público. A norma, que se espacializa ora pela presença de monumentos - que marcam o caráter conservador e excludente



[2.12] Indianarae Siqueira fotografada na Casa Nem em copacabana. Fotografia: Larissa Kreilli

da construção daquele espaço - ora pela presença violenta de indivíduos - que propagam o discurso de ódio e violência através de comportamentos repressores - tornam a prática do desejo dissidente um fantasma que precisa encontrar brechas para que possa se dar em segurança.

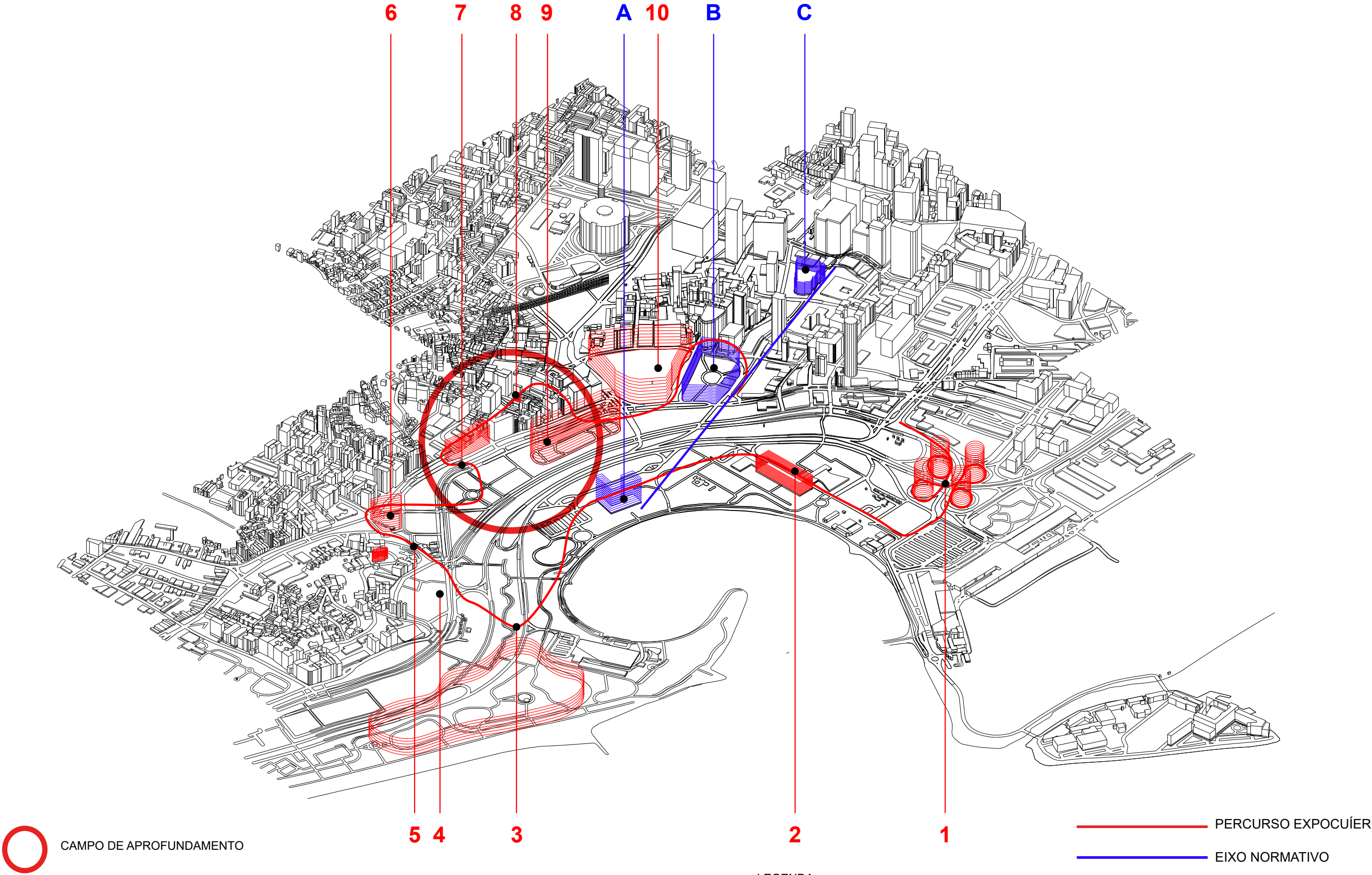
Sobre o controle normativo do espaço público, as manifestações destacadas previamente - os "Domingos de criação" - e a presença da Casa Nem marcam hiatos no centro simbólico do Rio de Janeiro que conseguiram materializar apropriações críticas ao repensar o espaço público, os edifícios, quem os ocupa e como são ocupados. Embora a Casa Nem não esteja mais localizada no bairro da Glória, esta ainda marca sua presença através de seu legado que se configura pelo seu caráter fantasmagórico.



[2.13] Cartografia. Arte cartografia da Avenida Beira Mar.
Fonte: Colagem do autor sobre fotografia aérea de Autor desconhecido.



[2.13B] Cartografia. Arte cartografia do Parque do Aterro do Flamengo.
Fonte: Colagem do autor sobre fotografia aérea de Autor não informado, integra o volume I do Processo de Tombamento n. 0748-T64. Arquivo Central do Iphan, Rio de Janeiro.



[2.14] Axonometria da área do Aterrado Glória-Flamengo mostrando as diferente espacialidades com potencial cuíer. A extrusão conceitual (polígonos empilhados) das questões sociais presentes no espaço público remete ao desenho pavilhonar característico das exposições internacionais. Fonte: Autor.

- LEGENDA
1. Trevo Edson Luís | 2. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ) | 3. Ponto de pegação - Parque do Aterro do Flamengo | 4. Praça Luís de Camões | 5. Outeiro da Glória | 6. Monumento a Pedro Álvares Cabral | 7. Amurada da Glória | 8. Antiga Casa Nem | 9. Praça Paris | 10. Passeio Público
A. Monumento aos Pracinhas | B. Antigo Palácio Monroe | C. Teatro Municipal do Rio de Janeiro



Capítulo IV: Espaços cuíer no bairro da Glória. A condição fantasmagórica

"Reivindicar uma outra herança significa também atualizá-la criticamente ou recriá-la, consiste em recompor, remontar, a partir de fragmentos heterogêneos da memória coletiva, um outro passado e, assim, reinventar também outras possibilidades de futuro." (BERENSTEIN, 2020, p. 38)

Este capítulo propõe uma aproximação à noção de fantasmagórico através de espaços que engendram narrativas necessárias para a construção da espacialidade cuíer no bairro da Glória. Estes espaços vão ser explorados de modo a dar a ver sua condição fantasmagórica, ligada a ideia de que aquilo que se vive atualmente é transposto na densidade histórica daquele *genius loci*. O termo fantasmagórico elucida uma relação complexa entre Arquitetura, História e Antropologia que se relaciona com o termo "*heterotopia*" evocado por Michel Foucault (1984) a respeito da construção espacial contemporânea.

"A obra monumental de Bachelard e as descrições dos fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, ao contrário, em um espaço completamente imbuído de grandezas e talvez também completamente fantasmagórico." (FOUCAULT, 1984, p. 23)

Foucault (*Idem*) sublinha a condição heterogênea intrínseca ao espaço urbano. Essa condição se revela na maioria das cidades, encontrando eco no caso aqui estudado: o bairro da Glória. O autor relaciona a sobreposição de tempos e modos de vida com a condição

fantasmagórica, que abarca vivências outras que nem sempre encontram correspondências no mundo material. Esta condição é um dos partidos para caracterizar o ambiente urbano estudado de modo a desconstruir as narrativas estabelecidas por um processo histórico de violências que trabalharam na manutenção do apagamento de lógicas não normativas, dificultando a consolidação de memórias.

A *heterotopia* proposta por Michel Foucault tem duas fases: uma primeira que é a "*heterotopia de crise*" e que está relacionada a espaços esquecidos e/ou abandonados reservados para indivíduos que vivem estado de crise (*Ibidem*. p. 24). E em um segundo momento, esse conceito teria sido ultrapassado dando lugar ao que chamou de "*heterotopias de desvio*", ligadas a indivíduos com comportamentos desviantes na sociedade, espacializados à época através de hospitais e prisões em geral, espaços que se dedicavam à correção destes desvios.

Este capítulo se apropria do conceito de *heterotopia* ao evocar a fragmentação no processo de construção da memória dos espaços mencionados. As "*heteropias de desvio*" enquanto, espaços marcantes para a reflexão sobre indivíduos cuíer, são aqui método para se propor uma cartografia crítica do território estudado. O processo cartográfico foi pensado através da construção de um percurso que coloque tais espacialidades em relação.

Devido às inúmeras transformações que se deram neste território, espaços cruciais para a formação deste bairro foram sobrepostos à lógica moderno-colonial e, por isso, sua componente material não é mais um objeto de estudo possível. O que se pretende a partir desta pesquisa é uma representação crítica destes objetos arquitetônicos e das questões socioculturais de modo a torná-los visíveis, de modo a possibilitar que tais eventos façam parte das narrativas do urbano. Os fantasmas (BERENSTEIN, 2020) são vestígios imateriais



[2.15] Fotografia realizada pelo autor no bairro da Glória, Rua Conde de Lages. O vestido exposto em um sinalizador de rua faz parte de uma manifestação informal no espaço público conhecida por “shopchão”. O espaço público ao fundo é um dos pontos de prostituição de corpos transexuais, e mais ainda ao fundo vê-se a Praça Paris, ambiente controlado por grades e patrulha policial.

de uma lógica de cidade que não teve espaço na narrativa que se perpetuou. A sua visibilidade parte de um processo de (des)construção das "afirmações" que ocupam o espaço público, e do questionamento da componente material que se manifesta através de monumentos ideológicos, do edificado e do mobiliário urbano.

A condição fantasmagórica permite comparar duas categorias de espaços - os visíveis e os invisíveis -, vivendo nas entranhas das *heteotopias foucaultianas* relacionadas às *corpografias urbanas*, onde esta conjunção desenha uma vaporosidade que aqui se intitula fantasmagórica.

As espacialidades que emergem desta aproximação são os cenários da exposição que se desenha com o processo desta pesquisa, sendo retomados no próximo capítulo ([cap. V](#)) para este fim. O interesse dos pontos estudados se concentra nas interações espontâneas associadas aos edifícios, apropriações subversivas e inesperadas que levantam questões pertinentes ao campo da arquitetura ao questioná-la enquanto umas das normas subjetivas que constituem a performatividade de gênero. Essas questões giram a volta da reflexão sobre uma possível metodologia de intervenção no ambiente urbano consolidado com o compromisso de reconstruir a memória através dos fatos *per se*.

Quais as ferramentas dispõe a arquitetura para fazer a manutenção do sentido simbólico que o edificado evoca? Quais são as possibilidades do espaço público se tornar palco para exposições sobre si mesmo?

As provocações acima questionam o conceito de *site-specific* para uma exposição de arquitetura, por entender que tal espacialidade interage não apenas com o espaço físico/material, mas também com o compromisso de uma narrativa crítica que tenha seus fantasmas à vista. Considerando como dever da arquitetura o estabelecimento de um diálogo com o patrimônio edificado - contexto -, e de modo a por em perspectiva ideologias

de outrora através de uma visão crítica, a Expocuíer se pretende uma plataforma aberta que permita a interação com os fantasmas da urbanidade. Entender a Arquitetura enquanto uma prática *interseccional* (LÉPINARD, 2021) é também rever sua produção e atualizar seus significados, questionando-os. As palavras de Diana I. Agrest reiteram ainda esta compreensão de Arquitetura interseccional:

"É de fora que se pode tomar uma verdadeira distância crítica. De fora significa a partir da cidade, de outras disciplinas, de outras culturas e sistemas de representação." (AGREST, 2006, p. 589)

A caracterização da espacialidade cuíer se dá pela dualidade entre a performatividade do poder - através da cultura patriarcal hétero normativa - e as práticas de corpos dissidentes no espaço público - reprimidas pela imposição da norma hétero normativa -, onde a segunda assume uma condição fantasmagórica pelos processos de violência os quais é submetida.

Relembra-se a diferenciação proposta por Carlos Jacques (2016) a propósito dos termos "*queer space*" e "*queered space*", sendo que neste capítulo os espaços mencionados e sua caracterização se concentram na potência destes virem a ser "*queer spaces*" ([ver fig. x](#)) ao enaltecerem um discurso não normativo sobre o território. A Expocuíer ([cap. V](#)) tem como objetivo explorar esse potencial e desenhar possíveis estratégias para um processo de *cuíerização* através da condição fantasmagórica.

Em "*À margem da arquitetura: corpo, lógica e sexo*" (*Ibidem*, pp. 584-598), refere-se à arquitetura enquanto um sistema normativo, que permite incluir e excluir pensamentos e ideias. A particularidade, na construção da autora, é que ao mencionar aquilo que é excluído, se refere ao *espaço de repressão* referenciado na obra de Jacques Derrida. Ela ainda ressalta que a comunidade cuíer "*tem de encontrar seu lugar no meio de ordens simbólicas, nos seus*

interstícios" (*Idem*), sendo esses interstícios muito próximos daquilo que aqui se apelida de fantasmagórico. A questão que emerge é: Quais as ferramentas da Arquitetura que possibilitam o diálogo com este interstício?

Embora invisíveis à grande parte da sociedade, as práticas sociais dissidentes no centro do Rio de Janeiro se multiplicam no espaço público: Guetos homossexuais, cinemas eróticos, saunas gays, pontos de pegação (crusing), circuitos de prostituição, pontos de venda ilegal de drogas, espaços ocupados por moradores de rua, usuários de drogas entre outros. Essas apropriações vivem como parasitas de um sistema normativo instável e imposto. Através dos edifícios e dos monumentos que se replicam no centro simbólico da cidade, a hétero normatividade patriarcal encontra seu lugar de afirmação; entretanto a condição fantasmagórica de práticas outras, imprime densidade simbólica ao território e seus processos de construção.

O Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o fantasmagórico Palácio Monroe e o Monumento aos Pracinhas são três edifícios que, historicamente, promovem a construção da cultura normativa e ficam localizados no centro simbólico do Rio de Janeiro, podendo ser entendidos enquanto âncoras para o processo de aproximação que constrói esta narrativa. Retoma-se a dualidade apresentada entre o eclético e o moderno ([cap. II](#)), onde os dois primeiros edifícios apresentam uma linguagem eclética e o último pertence ao movimento moderno. Considera-se que os três edifícios são *edifícios-discurso*, pela importância cultural de sua construção e implantação. Constrói-se um eixo normativo (azul), materializado pelos três edifícios mencionados, que vai ser posto em relação a uma constelação de edifícios e momentos urbanos que são parasitados¹⁶ pela

¹⁶ Vale ressaltar que o parasitismo, neste caso, não está carregado de um sentido pejorativo. O parasitismo de que se fala evidencia uma condição espacial a respeito das relações entre práticas

cultura dissidente, de modo fantasmagórico. Este eixo vai do teatro eclético ao monumento moderno passando pelo fantasmagórico palácio, os quais colocam em evidência a condição heterogênea da cidade contemporânea anunciada por Michel Foucault, através de sua definição de "*heterotopia*". De que modo pode a arquitetura iluminar essas vivências?

"A sociedade estabelece um determinado tipo de ordem simbólica na qual nem todos têm as mesmas chances de se enquadrar. Os que não se enquadram têm de encontrar o seu lugar no meio de ordens simbólicas, nos seus interstícios; representam então uma certa instabilidade simbólica. Tais pessoas são geralmente chamadas de esquisitas, anormais, pervertidas ou foram classificadas como neuróticas, delirantes, feiticeiras ou históricas." (*Ibidem*, p. 584)

Através da axonometria da área de estudo [\[2.14\]](#) são assinalados os momentos urbanos que, pela condição fantasmagórica, manifestam o potencial *cuíer* através de suas vivências. A extrusão dos conflitos sociais através desta axonometria remete à ideia da Exposição do Centenário da Independência (1922) pensada para este local. Esta metáfora permite imaginar uma ressignificação daquela ocupação, e pretensiosamente, enquadrar a Expocuíer como uma possível Exposição do Bicentenário da Independência (2022). Desta vez o que estaria exibido seriam narrativas dissidentes - *corpografias* (BERENSTEIN, 2008) - sobre aqueles espaços e como vivências cuíer marcam o território de maneira análoga à presença de um edifício.

De modo a estabelecer um aprofundamento objetivo, dois dos dez espaços extrudados na axonometria [\[2.14\]](#) serão tema de caracterização no âmbito desta pesquisa: 7.

normativas e dissidentes.

Murada da Glória e 9. Praça Paris. Este díptico consegue sintetizar as teorias desenvolvidas ao longo do trabalho através do efeito de espelho que estes espaços estabelecem entre si pelo antagonismo paralelo de usos e usuários [2.16]. A relação entre estes retoma alguns dos temas tratados ao longo desta dissertação de modo a coser as questões levantadas pela sua espacialização em tempos atuais, onde o processo histórico silenciado vagueia em tom fantasmagórico assumindo novas formas.

• 7 Amurada da Glória [2.14]

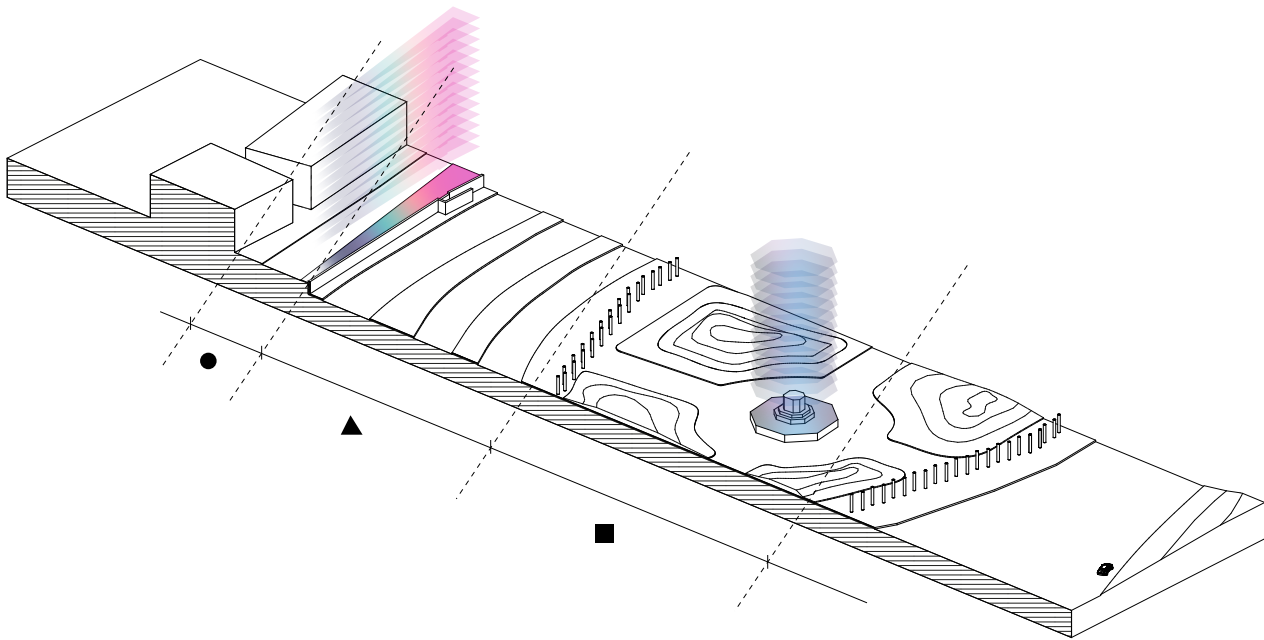
Amurada da Glória marcava outrora os limites da cidade perante a baía de Guanabara. Com os aterros que marcam esta zona da cidade, passou a ser apenas uma mudança de nível entre duas ruas. Este desnível encontra aqui interesse pelas diferentes apropriações consoante à hora do dia.

Durante o dia, a Avenida Augusto Severo dá lugar a uma atmosfera de comércio com lojas e vendas variadas e a notável feira da Glória aos domingos. Já durante a noite, entre os carros estacionados e em um espaço público sem uso definido, encontra-se um ponto de prostituição transexual e travesti durante o período da noite (PIMENTEL, 2012). Embora para algumas das prostitutas aquele local seja entendido enquanto um local de segurança pela possibilidade de sociabilidade e manifestação da identidade cuíer, é também palco de violências em relação a esses corpos, por parte da polícia e de indivíduos com fobias.

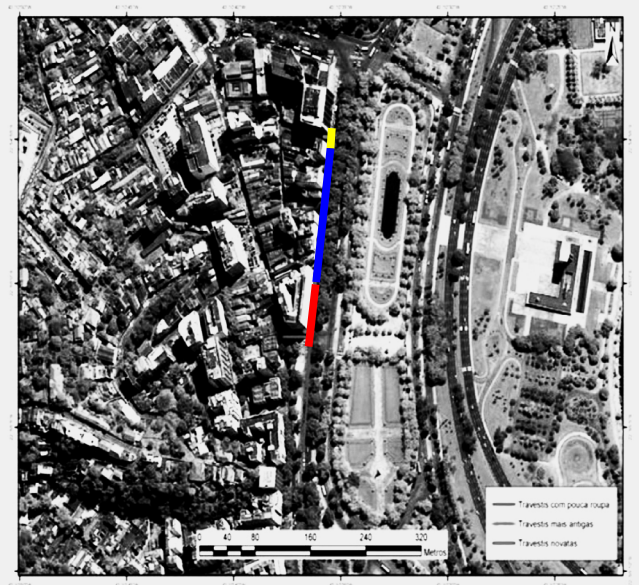
Logo ao lado encontra-se também o antigo Chafariz da Glória, que outrora foi fonte de água para zona e, ao longo do tempo, se rendeu ao abandono sendo restaurado algumas vezes e repetidamente vandalizado pelos moradores de rua que por ali vivem. Existem rumores que o espaço é utilizado para armazenar os cacarecos que dão vida ao "shopchão".

- ▲

Espaço espontâneo
Ponto de prostituição, shopchão e feira
- Espaço controlado
Policimento/monumento ideológico



[2.16] Corte axonométrico pela murada da Glória e Praça Paris (7 e 8)
A direita Praça Paris e a esquerda Murada da Glória.



- Travestis mais antigas
- Travestis novatas
- Travestis com pouca roupa

[2.17] Mapeamento das diferentes ocupações da rua Augusto Severo pela comunidade travesti.
Fonte: Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Geografia - UFPR.



[2.19] Travesti Kenia na Amurada da Glória - Avenida Augusto Severo -
Fonte: Zeca Linhares

Por sua vez, o *"shopchão"* domina toda esta zona e reitera a condição fantasmagórica que aqui se pretende construir. Peças de diferentes tempos e caracteres à venda ocupam o espaço público em cima de panos. Os vendedores destes produtos são, em geral, uma população precária que encontra nesta informalidade sua fonte de renda.

A Murada da Glória espacializa um outro tempo da cidade, que hoje é apropriada por diferentes usos que questionam os símbolos ainda presentes no edificado, como por exemplo a estátua de D. Pedro I e outros monumentos patriarcais que se encontram no território. A vivência dissidente nesse espaço encontra a noite como uma brecha para a manifestação de sua identidade.

• 9 Praça Paris [2.14]

A Praça Paris é um espaço hermético, durante as noites não é permitida a entrada e durante o dia dois carros de polícia permanecem parados a porta a controlar aqueles que entram. Dentro da praça, o nome faz jus à sua identidade europeizada, as estátuas e as espécies de plantas correspondem a tentativa de se criar uma atmosfera "parisiense". A presença deste espaço denota o apagamento da cultura local em prol da imposição de um modelo estrangeiro. Seus usuários são, em geral, famílias com crianças e cachorros que vivem em apartamentos e encontram neste espaço uma máscara para a densa realidade do bairro.

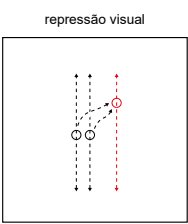
Existe um contraste no público que frequenta esse espaço, onde por vezes tais famílias de classe média são confrontadas com indivíduos a dormir pelos cantos da praça. Um olhar aproximado consegue tornar evidente alguns rastros fantasmagóricos. Das dezenas de estátuas presentes na praça, nenhuma delas mantém as letras em bronze que as identificam intactas, tendo sido vandalizadas para posterior venda do bronze que compõe esses elementos.

Esse espaço público se mostra relevante para a construção da condição fantasmagórica pelo paradigma que define seus espaços e vivências. A fantasmagoria aqui se faz presente através do silêncio que domina aqueles jardins, aparentemente sem uso e com os rastros daqueles que não se quer ver. A praça consegue sintetizar o visível e o invisível através destas evidências que são resultado de uma desigualdade na forma como o espaço público é representado, construído e apropriado.

Na sua origem a praça tinha uma relação direta com o espaço público adjacente, a imposição das grades que a cercam hoje em dia é resultado do constante processo de vandalismo alegado pelo governo. É relevante relacionar o encerramento das praças públicas através de grades e elementos verticais com esta passagem de *"Além do carnaval"* (GREEN, 1999):

"Ele determinou que as quatro entradas para os jardins da praça fossem fechadas diariamente à meia-noite. [...] Além disso, as patrulhas noturnas tocavam um apito para garantir que ninguém permanecesse na área após o horário de fechamento."(Ibidem, p. 55)

Neste recorte espacial, a condição fantasmagórica pode ser reconhecida pela presença de três elementos e suas relações entre si: o ponto de prostituição, o *"shopchão"* e o caráter normativo da Praça Paris garantem uma densidade simbólica a esta zona que caracteriza a condição imaterial que a Expocuíer pretende descortinar. A diversidade de usos desses espaços denota a densidade simbólica que define a identidade deste território. Poderia a reconstrução imaterial deste espaço, através da potência expositiva, transformar essas vivências ao propor uma cartografia cuíer que construa memórias do invisível?



[2.20] Travesti na Avenida Augusto Severo ao lado de figuras religiosas. O confronto entre diferentes realidades é característico da zona da Glória e seu ambiente fantasmagórico.
Fonte: autor desconhecido.



Capítulo V: Expocuier: Rio fantasmagórico. O projeto da exposição do espaço público.

"Assim, estou interessada em explorar as maneiras pelas quais o corpo é produzido psiquicamente, socialmente, sexualmente e discursivamente ou representacionalmente, e as maneiras pelas quais, por sua vez, os corpos se reinscrevem e se projetam em seu ambiente sociocultural, de modo que esse ambiente produza e reflita a forma e interesses do corpo."
(GROSZ,Elizabeth)

A partir dos fatos apresentados e das relações perversas¹⁷ entre território, corpo e sexualidade se desenha a possibilidade de uma exposição sobre o espaço público nele mesmo. A ideia é que ao falar sobre questões deste recorte da cidade através da experiência do corpo cuier se possa gerar eventos efêmeros que estimulem a troca de conhecimentos através do poder transformador da arte. Nesse processo, a curadoria se apresenta enquanto ferramenta eficaz no redesenho de uma cartografia dissidente. A estrutura da exposição se apropria de elementos arquitetônicos enquanto *displays* para apresentar uma narrativa que desconstrói a espacialização da norma como forma de ressignificar o violento processo de construção simbólica do território. A condição de *site-specific* é levada ao extremo pela exposição ter o próprio *sítio* como tema central e a acontecer no espaço *per se*.

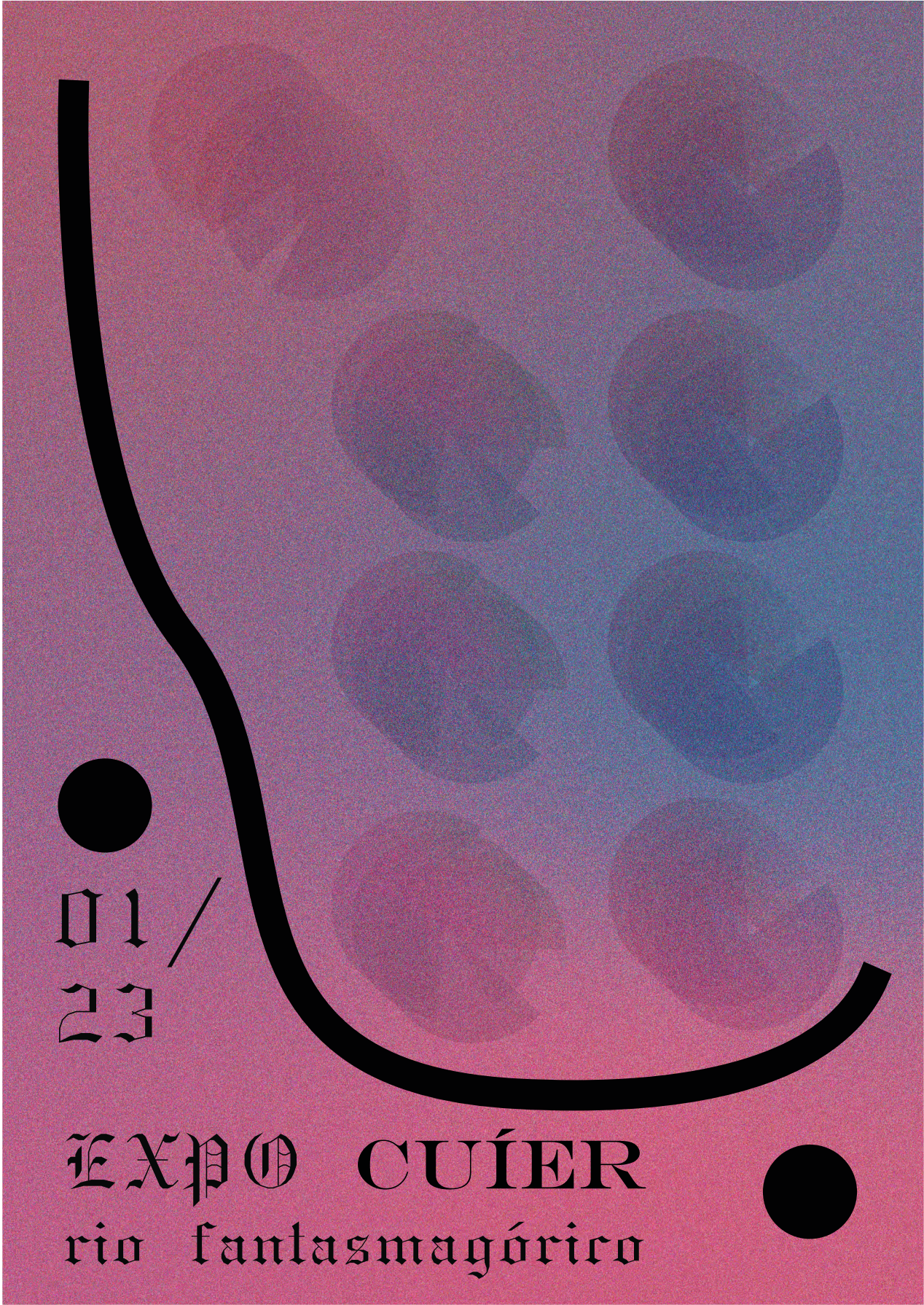
Para a execução de uma intervenção mínima que não se sobreponha ao território e

¹⁷ Sobre "*perverse space*": BURGÍN, Victor. "*Perverse space*" in COLOMINA, Beatriz. (1992) "*Sexuality and space*". Nova York: Princeton Architectural Press . p. 219

suas vivências, a exposição conta com uma parcela material - revelada através da proposta de um percurso desviante que dê a ver as questões discutidas - associada a um plano virtual que permita colocar esses espaços em relação com outras imagens e construções simbólicas dos temas que este território evoca através de seus fantasmas. Num segundo momento, a ideia é que estes corpos que transitam na cidade interajam entre si a partir dos processos de construção da cidade.

Este capítulo começa por experimentar quais objetos podem assumir o caráter de *display* nos espaços descritos anteriormente [2.14], de modo a implantar o conceito da exposição. A necessidade de diagnosticar o mobiliário urbano existente, enquanto o elo de ligação entre o plano virtual e material, reside na compreensão de que a intervenção física sobre o edificado não permitiria a neutralidade que se pretende na leitura dos espaços em condição espontânea, fantasmagórica. Ao identificar objetos presentes na composição urbana do bairro, capazes de exercer a função de *display*, desenvolver-se-á possíveis estratégias de modo a recontextualizá-los para a realização da exposição. Pretende-se que tais estratégias sobre o mobiliário urbano sejam sutis, onde as intervenções se concentrem na possibilidade de estabelecer redes no território que desenhem novas narrativas.

O processo curatorial está a montante: na definição da narrativa, do critério de eleição dos sítios / displays e conteúdo. Nesta etapa irá se justificar a metodologia de escolha das obras e dos artistas que compõem a exposição de modo a elucidar questões presentes no território. O processo curatorial é método de pesquisa no desenvolvimento da estrutura expositiva por aproximar a forma como o espaço urbano interage com o espaço expositivo, mesmo que não se pretenda distinguir radicalmente um e outro. As obras de arte funcionam como material de apoio às narrativas que se desenharam no território. A exposição, por



[2.21] Expocuier: Rio fantasmagórico, 2022.
Fonte: Autor.

sublinhar a condição fantasmagórica, questiona os moldes tradicionais dos espaços expositivos, incidindo sobre possibilidades de subversão da espacialidade museológica, que aqui se apropria do ambiente urbano *sine qua non*.

A página virtual se organiza de modo a criar o diálogo com o ambiente urbano. É necessário frisar que mesmo que o acervo deste ensaio museológico seja virtual, não se trata de uma exposição virtual. A proposta da exposição vive necessariamente da sua relação material com o espaço físico, onde apenas o percurso pode evocar o que aqui se pretende. Este se apoia no plano virtual como forma de ilustrar as *corpografias* (BERENSTEIN, 2008) que se desenham. O arquivo que contém as obras de arte se materializa através do espaço virtual, levando as palavras de Frederico de Moraes ao limite.

“Claro que o Museu de Arte pós-moderna pode prescindir de tudo isso, como também de acervo, limitando-se a programar atividades lúdicas no vasto salão da cidade. Para isso basta umas poucas salas, funcionando como escritório, ou, quem sabe no futuro um computador.” (MORAIS, 1970)

Por último, o conceito de amabilidade urbana (FONTES, 2011) vai ser explorado de modo a enquadrar as intenções da exposição em um panorama teórico que relaciona o espaço-tempo aos sentidos, através da interação entre indivíduos.

• Do processo curatorial

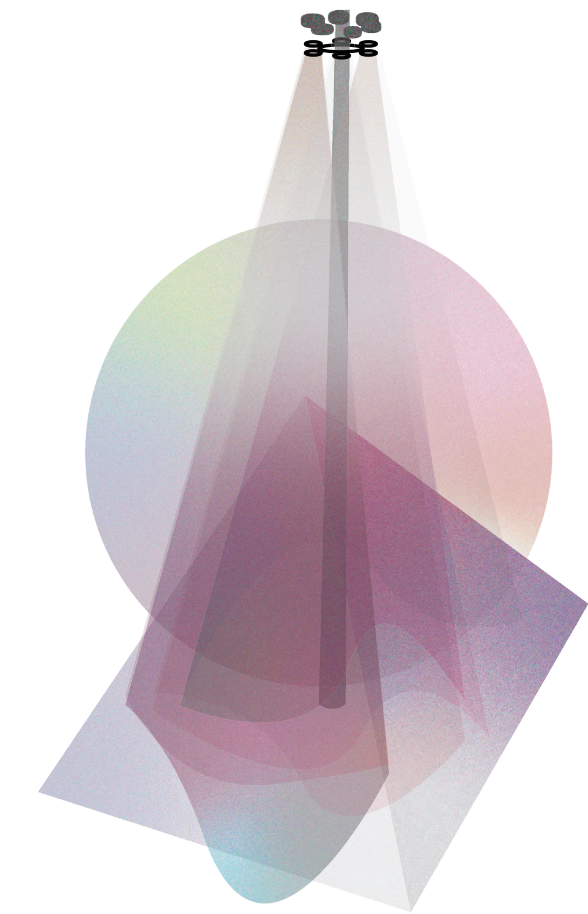
Acuradoria para esta exposição parte da leitura da complexidade do recorte estudado e dos espaços-pista, uma curadoria arquitetônica do ponto de vista dos espaços e das relações que o edificado estabelece com os outros objetos presentes no espaço público de modo a contextualizar o espectador/passante em um

universo até então invisível/imaterial. A definição do recorte e, a justante, das aproximações aos espaços-pista são impreteríveis para a definição da estrutura que caracteriza essa exposição. São escolhidos espaços onde a questão do corpo no espaço público se coloque e permita dialogar com o conceito de cidade fantasmagórica, a qual esconde através do edificado eventos estruturantes da construção imaterial de sua história.

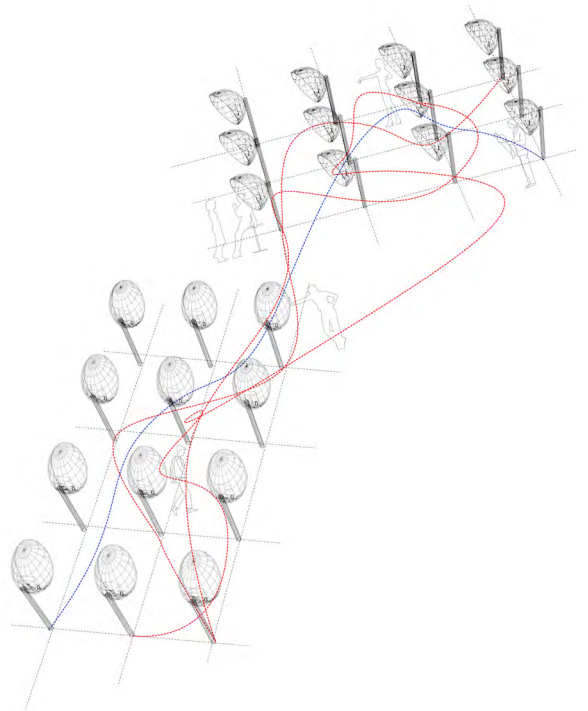
A prática do artista carioca Márcio de Carvalho põe em evidencia a condição fantasmagórica de que aqui se trata. O artista materializa palavras no espaço público através de um processo empírico de pesquisa. Desde 2020 suas palavras passaram a ocupar o espaço público do centro carioca e instigar os passantes a não só ler estas palavras como buscar no entorno algum sentido para elas. As palavras se relacionam com o espaço de maneira sutil e ao mesmo tempo precisa, permitindo que o observador crie sua própria interpretação do contexto. A imagem [3.3] mostra uma de suas palavras, onde escrever "carne" sobre pedra pode ser entendido enquanto um olhar sobre os corpos desobedientes que ocupam e ocuparam este espaço, e de maneira metafórica (ou até mesmo literal) são carne e pedra.

A escolha das obras de arte e dos artistas se define através de 4 vertentes: o poder urbano da arte (**arte em fuga**), o corpo enquanto ferramenta política (**corpo político**), a revisita aos temas do racismo (**diáspora racial**) e as questões da sexualidade no espaço público (**desejo homoafetivo**). Cada um desses quatro grandes temas dão lugar a presença de um artista âncora que guia a abordagem teórico-conceitual de cada uma das vertentes.

No caso da **Arte em fuga**, trata-se da subversão do espaço museológico enquanto espaço expositivo, onde tentar-se-á mostrar o poder e a vontade que a arte tem de superar as salas de paredes brancas para ganhar espaço na cidade. São retomados os "*Domingos de criação*", representados pela figura de



[2.22] Objetos cinéticos associados ao poste projetado por Lota de Macedo Soares (experimentação). Produzido pelo autor.



[2.24] Orelhões e a possibilidade se estabelecer rede entre mobiliários anacrônicos (experimentação). Produzido pelo autor.



[2.23] Relógio da Glória. Fotografia: Duarte César.



[2.25] Sinalizadores de Rua do Estado do Rio de Janeiro.

Frederico de Moraes e a escola Neoconcreta. Essa vertente da exposição questiona o lugar do corpo no espaço através de fotografias de intervenções desta escola que propõem apropriações subversivas do espaço público, atitude inaugurada por esta escola nos jardins do Aterro do Flamengo através do MAM. A presença da arte Neoconcreta nesta vertente curatorial representa a subversão do caráter repressor que a ditadura militar impunha sobre a sociedade e a produção artística. O conceito de "arte de guerrilha"¹⁸, desenvolvido por Frederico de Moraes, é aqui apropriado de modo a esboçar o projeto de um Museu de guerrilha.

O **corpo político** se relaciona às questões da prostituição no espaço público, especificamente dos corpos cuier. No caso do bairro da Glória, essa atividade é encarnada por indivíduos transexuais e travestis que ocupam as ruas do bairro durante a noite para subverter as normas comportamentais que são impostas através de violência física e ideológica desde a colonização. A figura de Indianarae Siqueira é aqui a personalidade âncora para o desenvolver de um processo curatorial que solicita a presença de uma arte produzida por esses corpos, de modo a dar voz a estes fantasmas.

Antônio Gomide representa a vertente da **diáspora racial** através de suas pinturas que retratam as vivências pretas do início do século XX. Esta vertente abarca as questões étnicas de modo a trazer para a superfície os escombros desse território. Através da construção simbólica que esta vertente proporciona, as imagens e rituais representados permitem a criação de um imaginário não normativo para aquele espaço, contestando a narrativa apresentada como verdade absoluta.

O **desejo homoafetivo** encontra no trabalho de Vinícius Gayheim um apelo à visibilidade das práticas homossexuais, o

artista consegue transpor em seus quadros uma atmosfera cuier do desejo, pela estranheza sensual das figuras que compõem seu imaginário. Esta vertente dialoga com a manifestação do desejo dissidente, oprimido e condenado durante séculos.

Reforça-se que os trabalhos expostos através da página virtual não se limitam aos quatro artistas mencionados, estes servem aqui de âncora para a compreensão da metodologia do processo de curadoria, uma vez que não cabe nesta pesquisa o detalhamento de um trabalho de curadoria.

• Dos objetos

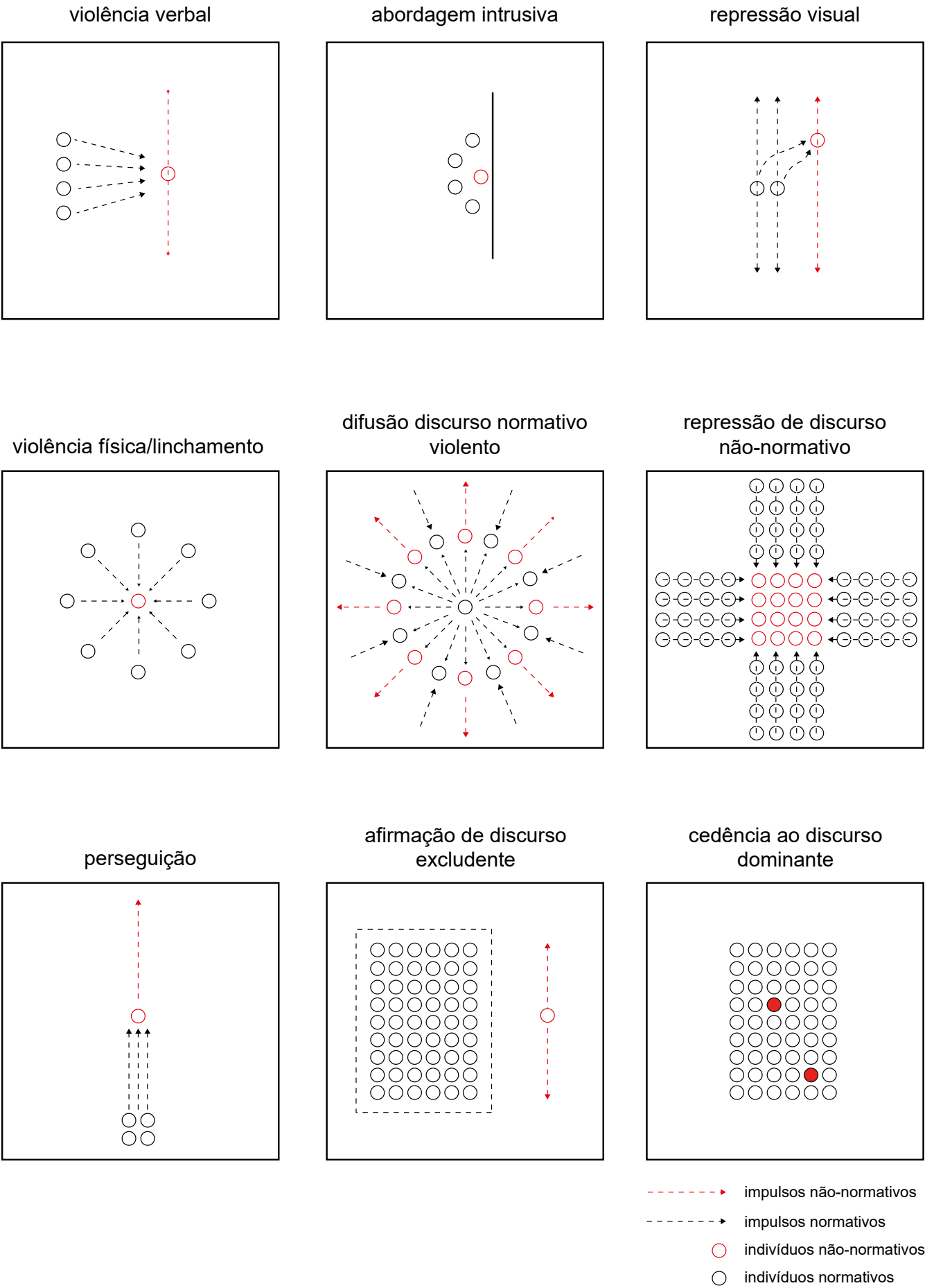
A análise dos objetos presentes no espaço público é complexa devida a presença de mobiliários pertencentes a diferentes tempos, e muitos deles se revelam anacrônicos na lógica atual, tornando-se obsoletos. O bairro da Glória é a zona do Rio com a maior concentração de mobiliários antigos - principalmente postes e monumentos -, sendo estes símbolos da atmosfera do bairro.

Não pretende-se fazer um levantamento detalhado da presença desses objetos, mas sim uma elucidação da possibilidade de interação entre alguns desses objetos e o espaço expositivo. Para o fim desta pesquisa, foram selecionados 4 objetos que possibilitam esta interação entre espaço físico e espaço virtual: o "orelhão", o poste desenhado por Lota de Macedo Soares, o "Relógio da Glória" e os identificadores de ruas.

Esses quatro elementos pertencem a temporalidades diferentes e conseguem estabelecer uma ponte entre a atualidade (sinalizadores de ruas) e a cidade antiga (Relógio da Glória). A metodologia de escolha destes se deve ao grande número de seus exemplares na área de estudo, com exceção do relógio (exemplar único) que se destaca pelo seu valor simbólico.

Foram ensaiadas algumas

¹⁸ Para aprofundamento: FREITAS, Artur. (2013) "Arte guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil". São Paulo: Ed. USP.



[2.26] Espacialização da violência. Coreografias da repressão.
Fonte: Autor

possibilidades de subvertê-los, através de dispositivos que marcassem a presença da exposição ainda que de forma sutil. Optou-se pela sonoridade como maneira de atrair os espectadores para interagir com os objetos urbano que se pretende contextualizar através da exposição.

A intervenção proposta para estes objetos se dá pelo posicionamento de um sistema de som que permita projetar as sonoridades referentes aos fantasmas que ali habitam. Através deste som, os passantes serão convidados a se aproximar dos objetos via estranhamento. Ao se aproximarem passam a interagir, impreterivelmente, com o espaço da exposição onde fazem então parte de um campo que posiciona corpos ao redor destes objetos como forma de contestá-los.

• Da (re)organização dos espaços

Tendo os mobiliários urbanos definidos comodisplayssonorosqueestabelecemocampo de ação do espaço expositivo, cabe explicitar a organização espacial que a exposição propõe. Uma vez imerso no contexto da exposição, o público não se torna passivo nesta relação: o evento convida que seus participantes sejam parte integrante do processo expositivo. O material disponibilizado através da plataforma digital, como dito anteriormente, se comporta como material de apoio à concretização da exposição.

Ao se aproximar, estabelece-se relações espaciais com os campos de círculos brancos desenhados à volta dos objetos. Entende-se tais círculos enquanto um apontamento de um campo de ativação, onde a interação entre o público e o espaço expsoitivo pode se dar de diferentes formas e formatos. Neste "campo de ação" o público é confrontado com imagens que questionem a espacialidade em questão. Com o posicionamento dos indivíduos à volta do objeto a ser questionado, induz-se a interação física entre eles através

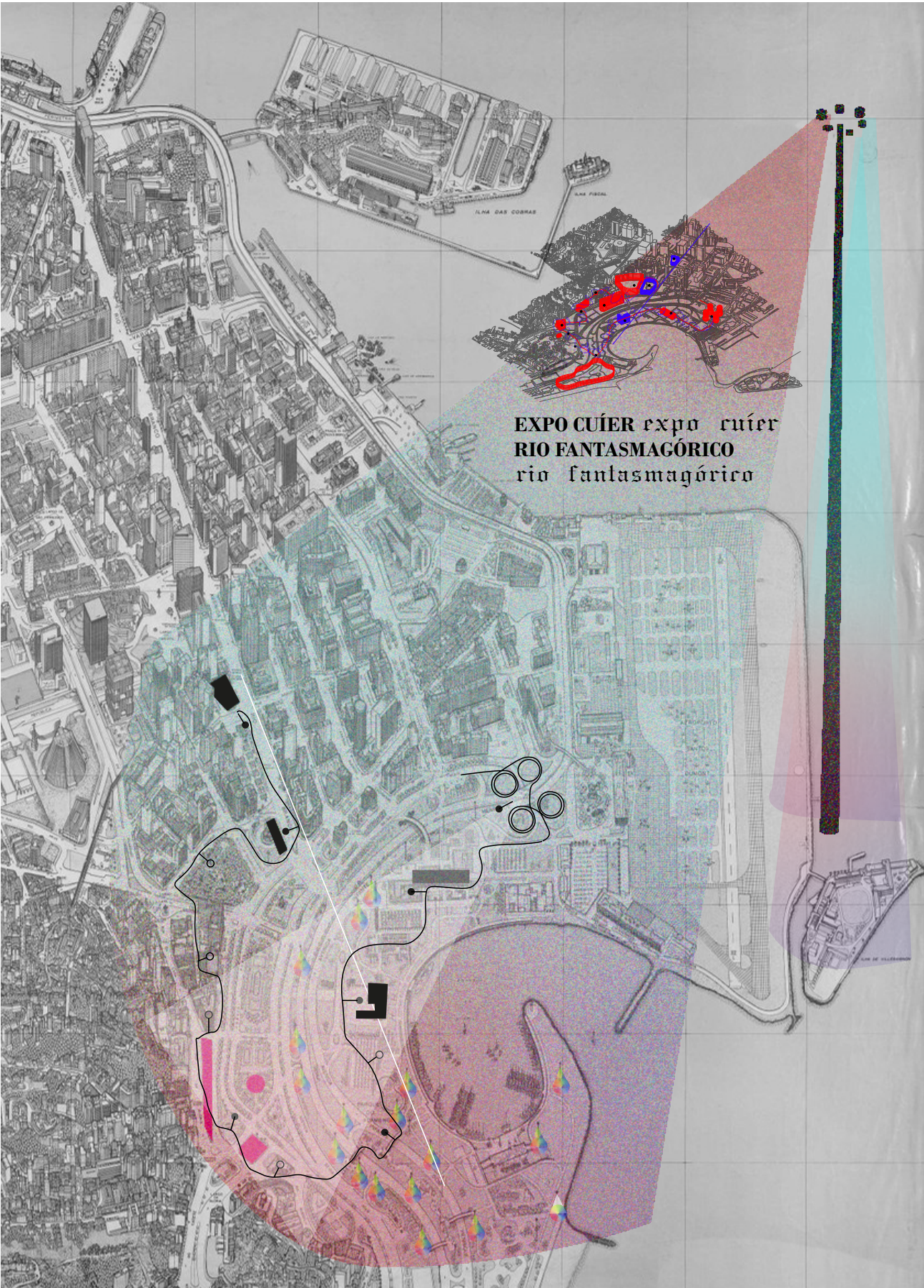
tecidos, redes e objetos que possibilitem uma abordagem lúdica sobre o existente. É através desta metodologia que se tem contato com as imagens expostas. Em um primeiro momento, o público é responsável por espacializar situações de violência identitária, que são materializadas pelo desenho dos círculos mediante uma das espacialidades da violência ilustradas na [2.26]. Em seguida, a interação entre os indivíduos é capaz de ressignifcar tais espacialidades ao contestar objetos carregados de significados fantasmagóricos.

A composição desta performance-urbana é definida pela presença de corpos em relação aos objetos fantasma, onde se propõe uma relação inédita com esses objetos de modo a ressignificar espacialidades da violência. O emergir das imagens através da plataforma digital guia um pensamento crítico sobre práticas de outrora que tal cenário já foi palco, e também das práticas atuais de opressão identitária.

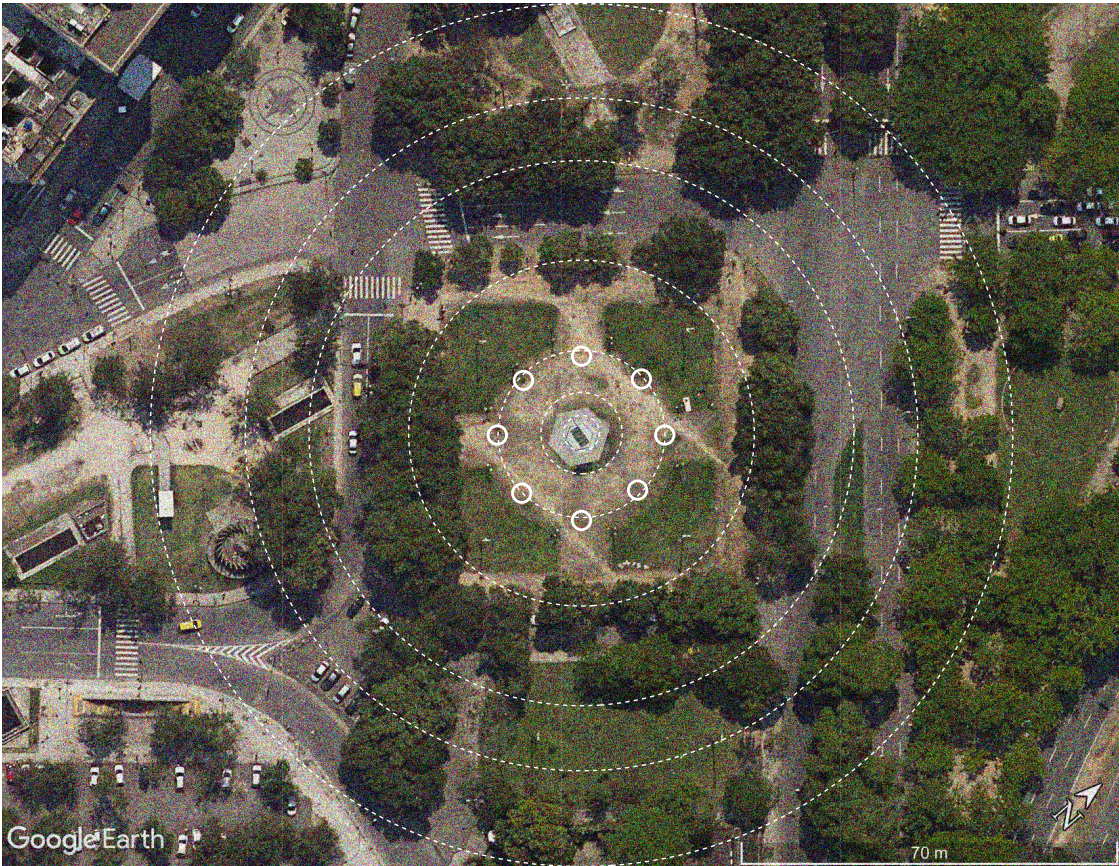
O caráter performativo da exposição encontra nos "*Domingos de criação*" referência para o estabelecimento de uma *exposição-performance* onde a participação do público é necessária para a materialização da exposição em si. Convida-se assim a experimentar o espaço público no tempo presente e em relação a outros tempos, sublinhando a condição *heterotópica* desta manifestação.

• Do percurso/desvio

O percurso que define a exposição possibilita que o público vivencie diferentes interações no espaço, e lança ao infinito as possibilidades de interação entre si, tendo o questionamento como objetivo central. A linha que se desenha para o percurso [2.14] tem como partido os diferentes edifícios que marcaram o território através de processos violentos de colonização do espaço e do corpo. O movimento que se propõe ao percorrer os diferentes pontos da zona transformam os observadores em *performers*. A ideia de



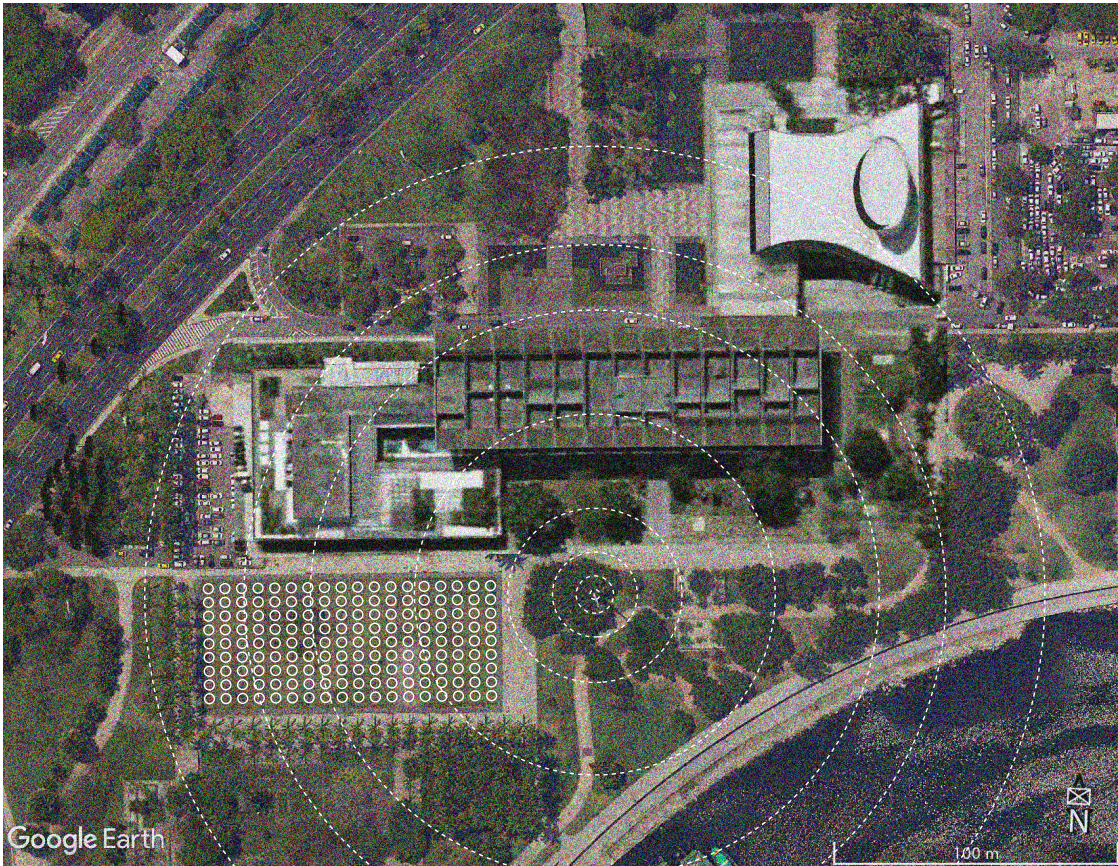
[2.27] Percurso/desvio *Expocuier: Rio fantasmagórico*
Fonte: Intervenção gráfica do autor sobre imagem.



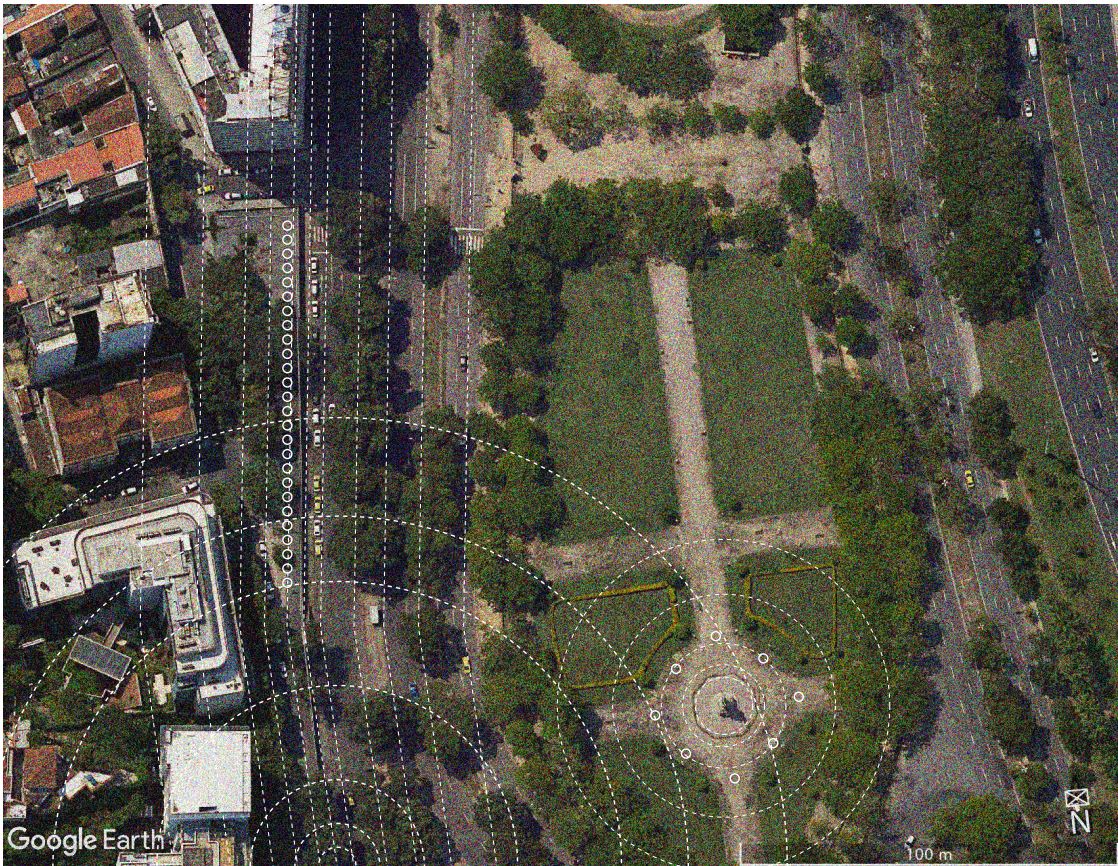
[2.28] Implantação de cenário da exposição. Ao centro o monumento a D. Pedro I e a proposta de intervenção. Fonte: Autor.



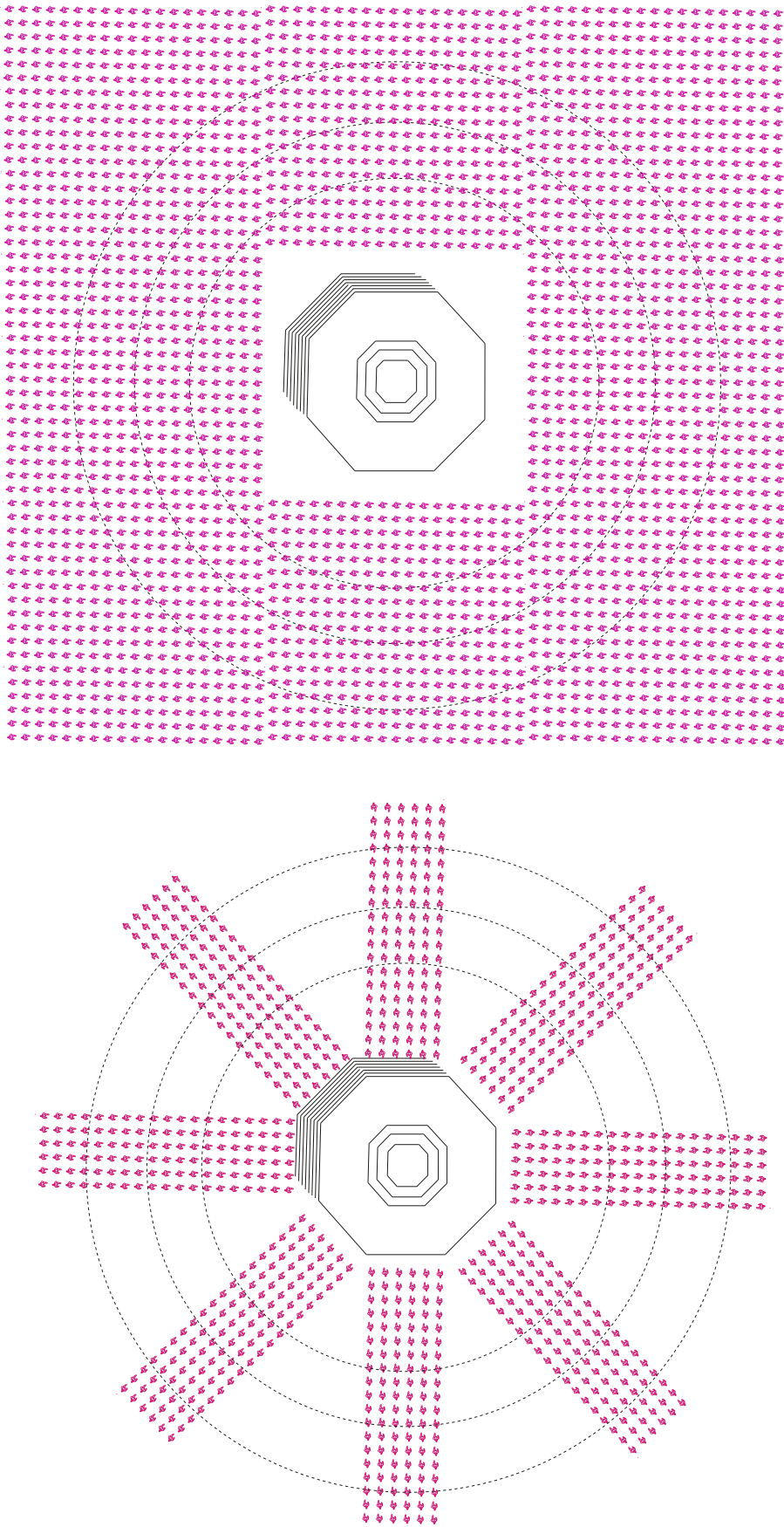
[2.29] Implantação de cenário da exposição. Intervenção em poste projetado por Lota de Macedo Soares próximo a localidade de cruising. Fonte: Autor.



[2.30] Implantação de cenário da exposição. Espaço próximo ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: Autor.



[2.31] Implantação de cenário da exposição. Praça Paris e Murada da Glória. Fonte: Autor.



[2.32] Diagramas ilustrativos sobre as possibilidade de materialização da expsoição, na sua relação entre indivíduos e objetos.
Fonte: Autor.

percurso é também desconstruída, onde este caminho se mostra desviante (GAUDÊNCIO, 2018, p. 11), um convite a experimentar a cidade a partir de outros pontos de vista.

O conceito de *amabilidade urbana* (FONTES, 2018) consegue sintetizar os anseios que se pretende com o desenho desta exposição. Vale ressaltar o caráter efêmero deste museu-evento com intuito de *"romper com a monotonia do cotidiano, que resulta em uma cegueira/anestesia frente às questões sociais do espaço público"* (FONTES, 2018, p. 20). Adriana Sansão (*Ibidem*) defende uma potência da intervenção efêmera em transformar os espaços pelo caráter relacional que tais intervenções sugerem, opondo-se ao individualismo característico da vida urbana das grandes metrópoles. Contrapõe-se o caráter participativo e social das intervenções efêmeras ao *"projeto estandardizado, caro, permanente e de grande escala"* (*Ibidem*, p. 24).

O efêmero então se revela como uma ferramenta da arquitetura que possibilita uma intervenção eficaz em contexto consolidado. A exposição se desafia a tornar o perene efêmero, através da circunstância em que se enquadram os objetos que compõem os diferentes cenários da cidade, contextualizados para que se tornem espaços expositivos de si mesmo. Propõe-se assim que o espaço seja habitado através de seus próprios rastros, propõe-se olhar para a construção urbana, dando vida aquilo que não se enxerga na vida cotidiana.

Através da interação com uma efemeridade, corpos se aproximam fisicamente, o que potencializa a interação entre indivíduos. A intenção de aproximar corpos se dá através deste projeto em dois planos: Ao se posicionarem no sistema de círculos propostos pretende-se a aproximação física. Em seguida, a desconstrução das narrativas hegemônicas aproxima mais uma vez os indivíduos pela tentativa de despi-los das normas sociais que os afastam.

Este projeto pode ser considerado uma aplicação do conceito de *amabilidade urbana*, onde se leva ao limite a noção de efêmero, por entender a estrutura urbana enquanto um *ready-*

made que possibilita a interação através de um sistema de espaços expositivos. A proposta dos círculos desenhados ao redor dos displays não se pretende uma resposta objetual às questões explicitadas. Este desenho relaciona-se com uma rede de ocupação e não se espera rigidez na sua concepção, a qual pode assumir diversas formas e materialidades consoante às possibilidades frente a um contexto de materialização.

A espacialidade da violência enquanto diagrama para a manifestação da amabilidade urbana é uma estratégia de resignificação do processo de violência identitária no espaço urbano. A condição fantasmagórica dessas vivências transforma os objetos da cidade em *ready-mades* por se revelarem, no contexto da exposição, *displays* para apresentar narrativas cuíer sobre o território. A exposição permite que as relações de violências sejam postas em perspectiva, onde o diálogo com as artes plásticas e a fotografia possa estabelecer uma possível metodologia do cartografar cuíer.

Para concluir recorro às palavras de Gaudêncio Fidelis (2018) a respeito do *"Queermuseu"*, projeto de referência para a execução desta proposta:

"Considerando que o colonialismo do poder atua tanto sob o ponto de vista objetivo, organizando os padrões culturais, políticos e sociais a partir do centro, quanto a partir de um mecanismo subjetivo de reprodução de padrões e condutas, levando, desse modo, a uma colonização do corpo, a exposição arregimenta um conjunto de obras que sejam capazes de problematizar e esclarecer tais pressupostos[...]" (FIDELIS, 2018, p. 50)

3

PARTE

Por uma identidade cuíer na arquitetura.

Epílogo: “Plano-piloto para a futura cidade lúdica” cuíer.

"Embora possa haver um interesse renovado, encontramos pouca literatura disponível específica sobre arquitetura. A maioria das pesquisas sobre a teoria queer acontece nos campos dos estudos culturais, literatura, artes e geografia social, ao passo que uma conexão interdisciplinar entre arquitetura, desenho urbano e teoria queer parece lógica do ponto de vista de que arquitetura e desenho urbano são instrumentais na formação de identidades sociais e políticas." (GORNY; HEUVEL, 2017)



[3.1] MORAIS, Frederico. (6 de junho, 1970) "*Plano-piloto da futura cidade lúdica*". Correio da Manhã. Rio de Janeiro.

A presença da ave simboliza o poder de liberdade e amplitude que as ideias de Frederico Morais trouxeram para a cena artística da época.

Capítulo VI:

"Plano-piloto da futura cidade lúdica" cuíer.

A sexualidade no espaço público enquanto parte de um projeto colonizador do corpoedoterritórioéoque sepretendetrzerpara o debate através desta dissertação. Entende-se por sexualidade uma densa construção cultural capaz de definir a espécie humana e diferenciá-la de todas as outras, sendo necessário pô-la em perspectiva ao relacionar com outras questões de opressão identitária. Questiona-se: De que forma se dá a manutenção do processo de colonização e o como este nos impõe violências fantasmagóricas? Como essas violências se espacializam? Teria a arquitetura ferramentas eficazes para combater a manutenção destas violências? Pensar uma cidade cuíer é pensar a superação destas questões através do debate na cidade sobre ela mesma.

O futuro é cuíer no sentido em que os corpos e práticas desobedientes são aqueles que, ao negar as normas impostas, trazem novas visões e possibilidades para a cidade. A arquitetura, entendida enquanto uma prática falante, deve começar a falar outras línguas, e a Expocuíer introduz um sistema falante de línguas que não as do colonizador.

Pensar maneiras de se apropriar dos espaços urbanos de modo que estes deem a ver sua história e permitam um olhar crítico sobre seus processos de construção. Este projeto não tem como objetivo ser um documento fechado, mas sim uma síntese de um possível arsenal necessário ao arquiteto do antropoceno, onde o projeto de arquitetura não é entendido enquanto uma resposta hermética, mas como uma metodologia de por questões em relação.

Pretende-se questionar a ideia de museu de modo a subvertê-lo enquanto espacialidade eficaz para o fim pedagógico e interseccional. Entendido enquanto uma tipologia proposta e historicamente desenhada por arquitetos, como

estes se encarregam em propor a renovação/ manutenção/adaptação deste sistema para as questões que emergem nas cidades? De que maneira o sistema museológico e a prática expositiva podem colaborar no pensamento urbanístico, no fazer cidade?

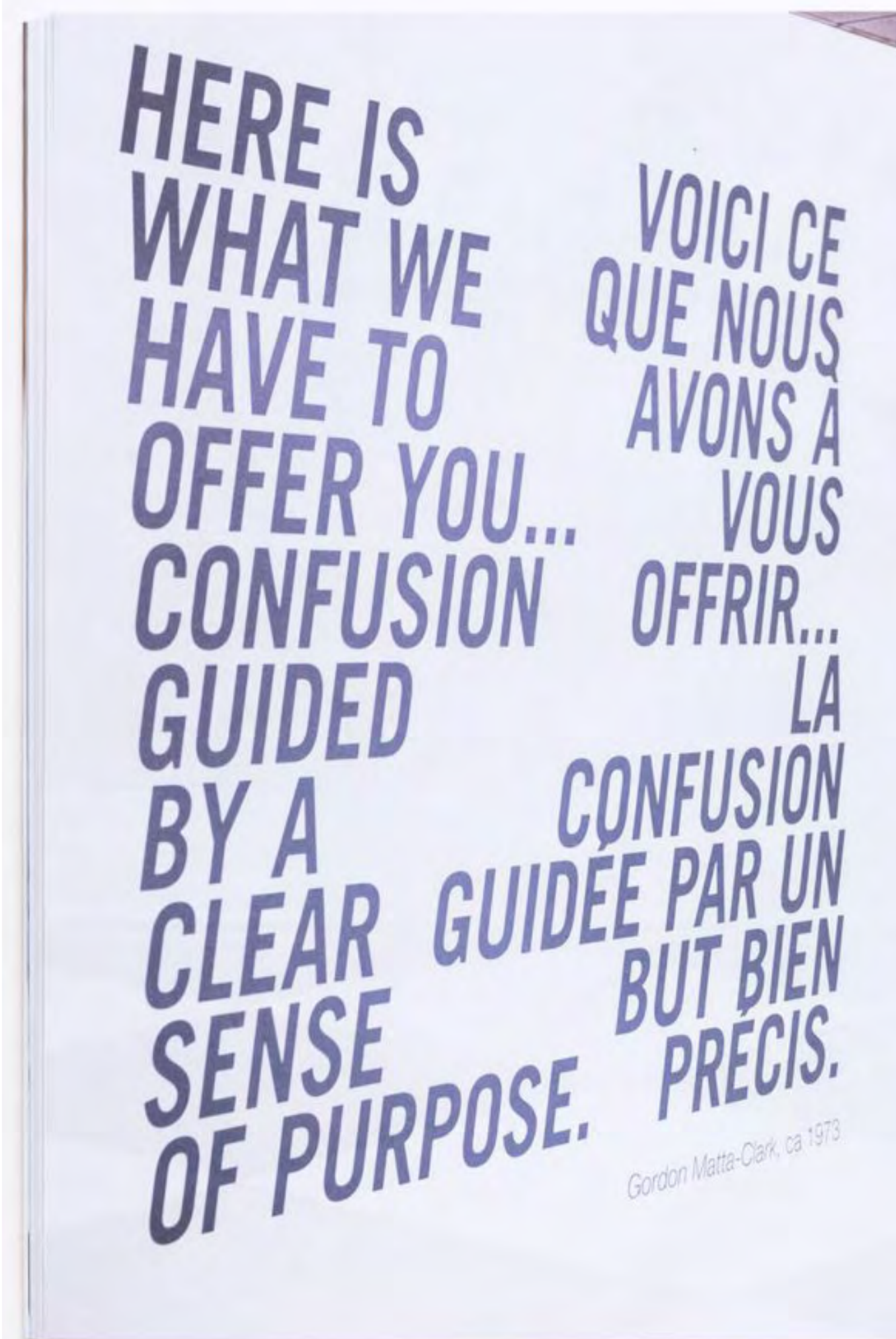
Os profissionais do ambiente construído carregam a responsabilidade não só pelos edifícios que desenham, mas também pelas práticas que endossam através destes. Assim também é a cidade: abrigo de um conjunto de objetos à priori sem qualquer validade, até que se encontre na urbe sua razão de ser. Deste modo, entende-se necessário e urgente criar e rever a memória construída para estes objetos, rever o sentido de cidade que a cidade tem.

Pretende-se com este estudo abrir portas para a discussão sobre espacialidades sexualizadas e racializadas no âmbito da arquitetura. Entender o processo da construção urbana enquanto um projeto complexo e que durante séculos esteve enclausurado em uma lógica controladora, baseada na higiene e na regulação dos corpos através da performatividade do poder.

No cenário brasileiro, a prática do arquiteto Paulo Tavares vale ser mencionada devido ao tom crítico em que narrativas canônicas são contestadas. Através da Agência Autônoma seus projetos muitas vezes abstraem o objeto para dar lugar ao que Tavares chama de advocacia. Entender a arquitetura enquanto uma ferramenta da advocacia é garantir que a cidade seja, de fato, um direito.

Embora outros campos do conhecimento, como os "*estudos culturais, literatura, artes e geografia social*" (HEUVEL, GORNY, 2017) já tenham internalizado a busca em relacionar suas teorias com o universo cuíer, a arquitetura encontra alguma resistência em explorar esta possibilidade, para não dizer obrigação. Devido a este atraso convoca-se de maneira ainda mais incisiva que a prática deste ofício se reafirme interseccional, e busque em outras áreas as pontes para uma possível atualização deste fazer.

[3.2] MATTA-CLARK, Gordon. (ca, 1978). In BORASI, Giovanna et al.(org.) (2019). "The Museum Is Not Enough". Londres: Sternberg Press.



A pesquisa tem o Rio de Janeiro enquanto campo de estudo para a implantação de uma possível metodologia do cartografar cuíer através da condição fantasmagórica. Embora esta condição sirva de maneira particularmente precisa ao território em que se aplica, julga-se pertinente a aplicação deste método de intervenção/análise em outros territórios de modo a verificar sua aplicabilidade em detectar discursos silenciados através da construção da cidade.

O fantasmagórico permitiria, em outros cenários, dar voz a outras vozes marginalizadas por outros processos de demarcação territorial. Considera-se pertinente à prática arquitetônica o poder de ouvir tais vozes e traduzi-las no território, exaltando o caráter social da arquitetura enquanto construtora da cidade, onde o espaço público deveria representar um espaço de neutralidade que possibilitasse as mais diversas manifestações do ser.

O desenho da proposta desafia o pensamento da condição *site-specific* levando-a ao seu extremo, por sublinhar a potência da cidade contemporânea enquanto um museu *per se* e a arquitetura enquanto uma ferramenta capaz de sublinhar este potencial. O processo de ressignificação é o objetivo central da construção deste argumento, utilizando elementos da composição urbana enquanto *displays* para uma narrativa que reconstrói a história da cidade.

Os arquitetos, artistas, teóricos, historiadores, antropólogos e todos aqueles que colaboraram na construção desta pesquisa me permitem levar desta experiência um legado que me motiva a explorar outras possibilidades de aplicação deste método.

O "*Plano-piloto da futura cidade lúdica*" (MORAIS, 1970) já antecipava o pensamento da cidade enquanto um museu invisível. Seu caráter vanguardista residiu na vontade de levar a arte para as ruas, e ainda que durante um período de forte censura no Brasil, Moraes conseguiu fazer da sua prática um arsenal de

grande eficácia na produção da cidade. Embora a ideia de plano piloto seja um tanto quanto normativa, pelo seu caráter impositivo - atitude recusada ao longo deste trabalho - as vontades de Frederico Moraes encontram neste trabalho eco ao convocar a cidade enquanto um sistema aberto e performativo.

Tão simples quanto carne e pedra, e tão complexo quanto cidade é do que aqui se trata.

De modo a concluir este processo, reitero a necessidade de espaços que iluminem a história da construção do centro simbólico da cidade do Rio de Janeiro de forma crítica e pertinente à caracterização de um ambiente social de tamanha complexidade.

O processo de pesquisa deste projeto de exposição induziu ao desenho de um edifício que abrigasse um centro interpretativo para a área. Uma vez que o desenvolvimento deste não coube à esta dissertação de mestrado, concluo este trabalho com uma possibilidade de implantação para este feito, que permite a continuação deste projeto de pensamento [3.4], o qual não poderia deixar de apelidar Galeria do Calabouço.

Aponta-se para o trevo Edson Luís no sentido em que este percurso urbano possibilita, através dos diferentes círculos que o caracterizam, múltiplos pontos de vista sob a paisagem ao estabelecer um caminho circular em detrimento ao retilíneo. O imaginário à volta de um edifício que caracterize este território passa por reforçar o percurso que define a Expocuíer, e assim marcar o início de uma possível narrativa através dos marcos edificadas e suas camadas fantasmagóricas. Não se propõe com esta anúncio um objeto que contenha uma sequência de salas expositivas a exhibir imagens impactantes, mas um espaço que induza ao trabalho performático do corpo no espaço e possibilite através da arte uma ressignificação dos espaços aqui visitados.



[3.3] CARVALHO, Márcio de. "Carne".
Fotografia do autor.





REFERÊNCIAS

Acervos consultados

Acervo Frederico Morais
Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro
Biblioteca Nacional
Imagine Rio
Instituto Moreira Salles
Núcleo de Pesquisa e Desenvolvimento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ (NPD-FAU)
Tropicuir (arquivo transviado)
<https://ogloria.art.br/>

Livros consultados

AGACHE, Alfred. (1930). “*Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação, embelezamento*”. Paris: Foyer Brésilien.

AGREST, Diana I. (1993) "*Architecture from without: Theoretical Framings for a Critical Practice*". Cambridge: MIT Press.

AGREST, Diana I. (1988) "*À margem da arquitetura*". In NESBITT, Kate. (2006) "Uma nova agenda para arquitetura". São Paulo: Cosac Naify. p. 584-598.

AMARAL, Aracy (org.). (1977) "*Projeto Construtivo Brasileiro na arte (1950-1962)*". Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. (2020). "*História da Arte, História da cidade In A Casaca do Arlequim*". São Paulo: Ed. USP. p. 54

BERENSTEIN, Paola Jacques (org.). DULTRA BRITTO, Fabiana (org.). (2010). "*CORPOCIDADE: Debates, ações e articulações*". Salvador: Ed. da Universidade Federal da Bahia.

BERENSTEIN, Paola Jacques. (2020). "*Fantasmas modernos: Montagem de uma outra herança*". Salvador: Universidade Federal da Bahia.

BONDUKI, Nabil (org.). (1999). “*Affonso Eduardo Reidy*”. Lisboa: Blau (Série Arquitetura Brasileira). p. 164.

BORASI, Giovanna et al.(org.) (2019). "*The Museum Is Not Enough*". Londres: Sternberg Press.

BUTHLER, Judith. (1990). "*Gender trouble*". Nova Iorque: Taylor & Francis.

CAMINHA, Adolfo. (1895). “*O Bom Crioulo*”. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães.

CARVALHO, Bruno. (2019). “*Cidade porosa: Dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*”. São Paulo: Ed. Objetiva.

DE CASTRO, Maurício Barros. (2021). "Carnaval- Ritual". Rio de Janeiro: Cobogó.

EDMUNDO, Luiz. (1938) "*O Rio de Janeiro do meu tempo*". Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v.1, p.151-2.

FERNANDES, Estevão R. (2017) “*Existe índio gay?": a colonização das sexualidades indígenas no Brasil*". Curitiba: Editora Prismas, .

FOUCAULT, Michel. (1975). “*Vigiar e punir*”. Paris: Gallimard.

FOUCAULT, Michel. (1994) “*Le pouvoir, une bête magnifique*”. Paris: Gallimard.

FREITAS, Artur. (2013) "*Arte guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*". São Paulo: Edusp.

FREYRE, Gilberto. (2003). “*Casa grande e senzala*”. Recife: Global Editora.

FREYRE, Gilberto. (2013). “*Sobrados e mucambos*”. São Paulo: Global editora (edição digital).

FURMAN, Adam Nathaniel (org.). MARDELL, Joshua (org.). (2022) "*Queer Spaces: An Atlas of LGBTQ+ Places and Stories*". Londres: RIBA Publishing

GAUDÊNCIO, Fidelis. (2018). "*QUEERMUSEU: Cartografias da diferença na arte brasileira*". São Paulo: Pancrom.

GIGLIOTTI, Roberto. (2015) “*Displayed Spaces: New Means of Architecture Presentation Through Exhibitions*”. Bozen:Spector books.

GOODWIN, Philip Lippincott. (1943). "*Brazil builds: architecture new and old,1652-1942*". Ed.: The Museum of Modern Art.

GOGAN, Jessica (coord.) MORAIS, Frederico (colab.). (2017) "*Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*". Rio de Janeiro: Instituto Mesa.

GREEN, James N. (1999). "*Além do carnaval: A homossexualidade masculina do século XX*". São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

JORGE, Wilson Edson. LEME, Maria Cristina da Silva (coord.) (1999). "*Urbanismo no Brasil 1895-1965*". São Paulo: FUPAM / Studio Nobel.

LÉPINARD, Éleonore. (2021). MAZOUZ Sarah. “*Pour l’interseccionalité*”. Lausanne: Ed. Anamosa.

LIND, Maria. (2012). "*Performing the curatorial*". Londres: Strenberg press.

LOOS, Adolf. (2014). "*Ornamento e crime*". 2º ed. Lisboa: Cotovia.

LYNCH, Kevin. (1960). "*The image of the city*". Cambridge: The M.I.T. Press.

MBEMBE, Achille. (2011). "*Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*". São Paulo: N-1 Edições

OLIVEIRA, Carmem L. (1995). "*Flores Raras e Banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop*". Rio de Janeiro: Rocco. 1º edição.

SCHWARCZ, Lília Moritz. (1993). "*O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questões raciais no Brasil - 18790-1930*". São Paulo: Companhia das letras.

SCHWARCZ, Lília Moritz. GOMES, Flávio dos Santos. (2018). “*Dicionário da escravidão negra no Brasil*”. São Paulo: Ed. Schwarcz.

SENNETT, Richard. (1994). "*Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*". Rio de Janeiro: Ed. Record

SIMAS, Luiz Antônio. (2019). *"O corpo encantado das ruas"*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização brasileira.

TREVISAN, João Silverio. (2000). *"Devassos no paraíso: (a homossexualidade no Brasil: da colônia a atualidade)"*. Rio de Janeiro: Ed.Record.

Teses

FONTES, Adriana Sansão. (2011) *"Intervenções temporais, marcas permanentes. A amabilidade dos espaços coletivos de nossas cidades"*. Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROURB-FAU/UFRJ). Phd Thesis.

Dissertações

DA SILVA, Simone de Aguiar. (2018) *"Entre des(encantos) mil da cidade maravilhosa: Instalação dos banheiros públicos (1902-1906)"*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

DOURADO, Guilherme Mazza. (2000). *"Modernidade verde. Jardins de Roberto Burle Marx"*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Carlos - USP.

RIBEIRO, Fernanda de Azevedo. (2020) *"A Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil de 1822 e a cidade do Rio de Janeiro: suas representações nas mídias"*. Universidade Federal Fluminense (UFF)

Publicações

BERENSTEIN JACQUES, Paola. (2008, fevereiro). *"CORPOGRAFIAS URBANAS"*. Vitruvius. nº235. Ano 08. São Paulo. Consultado em 27/07/2022.
Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>

CHOQUETTE, Elio. *"QUEERING ARCHITECTURE: (UN)MAKING PLACES"*
Disponível em: <https://www.thesitemagazine.com/read/queering-architecture>

CALABI, Donatela (2021, julho). *"História de Belo Horizonte"*. Vitruvius. nº235. Ano 20. São Paulo. Consultado em 27/04/2022.
Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/20.235/8131>.

CONGRESSO. (2013) *"Em 1955, o 36º Congresso Eucarístico fez do Rio a capital mundial do catolicismo"*.
<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/em-1955-36-congresso-eucaristico-fez-do-rio-capital-mundial-do-catolicismo-9123322#ixzz7fJbgxREV>

EISENMAN, Peter. (1984) *"O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim"*. In NESBITT, Kate (org.). (2008). *"Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica:1965-1995"*. São Paulo: Cosac Naify. p. 233-252.

FOUCAULT, Michel (1984). *"Des espaces autres"*. Architecture /Mouvement/ Continuité. n " 5, pp. 46-49.

van den HEUVEL, D., & GORNY, R. (Eds.) (2017). *"Trans-Bodies / Queering Spaces"*. Footprint, 11(2 #21).

JO Seungkoo, CHOI ImJoo. (2018) *"Human Figure in Le Corbusier’s Ideas for Cities"*, Journal of Asian Architecture and Building Engineering, 2003, nº144.
Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3130/jaabe.2.b137>

LOPES, ANTÔNIO. TANGARI, Vera. (2010). *"Análise Comparativa da Transformação e da Morfologia da Paisagem de Dois Espaços Públicos Adjacentes: A Praça Paris e a Esplanada do Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial,..."*. Paisagem ambiente: ensaios - n. 27. São Paulo. p. 7

LUIZA LARA, Fernando (2021, setembro). *"Paulo Freire como antídoto à hegemonia da abstração"*. Vitruvius. nº256. Ano 22. Consultado em 26/08/2021.
Disponível em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/22.256/8240>

MORAIS, Frederico. (1970, junho 6).*"Plano-piloto da futura cidade lúdica"*. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. Consultado em 15/01/2022.

OITICICA, Hélio. (1969). *"Crelazer"* (Série Dilmen Mariani 2). PHO 0367/69. p.01

OLIVEIRA, J. L. D. *"Pequena História do Carnaval Carioca: de suas origens aos dias atuais"*. ENCONTRO - ANO 10, Rio de Janeiro, v. 18, p. 61-85, 1 semestre 2012.

PIMENTEL, Ivan Ignácio. *"A prostituição de travestis no Bairro da Glória e a lógica do poder: lutas, incertezas e armadilhas Popular"*.

PIRES, Antônio. SOARES, Carlos. "Capoeira na escravidão e no pós abolição" in SCHWARCZ, Lília Moritz. GOMES, Flávio dos Santos. (2018) *"Dicionário da escravidão negra no Brasil"*. p. 141. São Paulo: Ed. Schwarcz.

SAMPAIO, Andreia da Rosa. (2016). *"Um olhar sobre a história do urbanismo da Área Central do Rio de Janeiro: entre a renovação e a conservação"*. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, nº 10, p. 193 - p. 212.

SCHMIDT, Christopher. (2022). *"Tapestried Landscape: The Queer Influence of Roberto Burle Marx on Elizabeth Bishop’s Brazil"*. Modernism Modernity. Vol. 6. Ciclo 3.

SEGRE, Roberto e KOATZ, Gilson Kimenstein. *"Morro de Santo Antônio: Significado dos limites de um vazio urbano"*. Anais: Encontro Nacionais da anpur, Vol. 15, 2013.

TSCHUMI, Bernard. (1977) *"O prazer da arquitetura"* In NESBITT, Kate (org.). (2008). *"Uma nova agenda para arquitetura: Antologia teórica:1965-1995"*. São Paulo: Cosac Naify.

Seminários

"Arquitecturas Deseantes"
International Festival of Architecture and Desire (May 6–7, 2022)

Outras mídias

BALBI, D. (2022, 20 de outubro) Discurso público.
<https://www.instagram.com/reel/CibT-9PJwMh/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

FIGNER, Rachel. NEUMANN, Renato. (1969). *"A formação e os principais jardins do paisagista Burle Marx, além de outras de suas atividades artísticas, como a pintura, a tapeçaria e a joalheria."* Rio de Janeiro. 17'. 35mm. cor.

Lista de imagens

[CAPA] VERGARA, Carlos. (1972-76). Série *Carnaval*.

[0.0] Mapa Etno-histórico do Brasil.
 Fonte: NIMUENDAJÚ, 1981, encarte.

[0.1] PRESTON, Hart. (1942). *Trsíteza aqui é mato*". Rio de Janeiro.

[0.2] ROCHA, Emerson. “*Dor e Glória*”

[0.3] SANTOS, Guilherme. (1958). Praia do Flamengo.

[0.4] GOMIDE, Anotnio. “*Aceitação*”

[1.0] NASCIMENTO, Abadias. Okê Oxóssi. 1970.
 Fonte: Acervo Museu de Arte de São Paulo (MASP)

[1.1] Diagrama integrante do conjunto de intenções do Plano Agache (1926).

[1.2] Planta da cidade do Rio de Janeiro. REIS, Manoel Pereira. Rio de Janeiro: Lith. do Archivo Militar, 1900.

[1.3] Diagrama da evolução morfológica da cidade do Rio de Janeiro antes do aterrado Glória-Flamengo.
 Produzido pelo autor. Base: Imagine Rio

[1.4] Cronologia de eventos relevantes para a construção da condição fantasmagórica através da noção de pulsão cuíer.
 Produzido pelo autor.

[1.5] Mapa da Cidade de São Sebastião (1820).

[1.6] MEIRELLES, Victor. “*Primeira missa no Brasil*” (1861).

1.7] Imagem aérea do Morro da Glória.
 Fotografia: KFURI, Jorge. *Vista aérea do bairro da Glória, destque para Igreja Nossa Senhora da Glória do Outeiro*.
 (+ intervenção do autor)

[1.8] LEUZINGER, Georges (1813-1892). Sem título.

[1.9] Imagem aérea da zona conhecida por Ponta do Calabouço.

[1.10] Desenho de Alfred Agache para o plano de embelezamento da cidade do Rio de Janeiro.

[1.11] Mapa de organização geral da a Exposição Internacional comemorativa do 1º centenário da independência do Brasil, em 1922.

[1.12] EARLE, Augutus (1793-1838) . “*Punishing negros at Cathabouco*” (1822).

[1.13] EARLE, Augutus (1793-1838). “*Capoeira*” (1822).

[1.14] MALTA, Augusto. (1921). Ponta do Calabouço.

[1.15] AGACHE, Alfred. Jardins do Calabouço.
 Fonte: “*Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação, embelezamento*”. p. 208

[1.15B] Calabouço decorado .
 Fonte: Colagem feita pelo autor sobre AGACHE, Alfred. “*Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação, embelezamento*”. p. 207

[1.16] AGACHE, Alfred. Jardins do Calabouço.
 Fonte: “*Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação, embelezamento*”. p. 207

[1.17] Colagem realizada pelo autor: Alçado principal do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (esq.) + Alçado do Ópera Garnier em Paris, desenhado por Charles Garnier.

[1.18] Joaquim da Rocha Ferreira. “*Arlequim*”.

[1.19] Corte do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ).
 Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa do MAM.

[1.20] Moduor. Le Corbusier

[1.21] Casa de Cômodos no Morro de Santo Antônio.
 Fonte: Brasileira fotografia.

[1.22] Imagem aérea a mostrar o vazio pós demolição do Morro de Santo Antônio.
 Fonte: Arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro.

[1.23] Jovens a usufruir do espaço público próximo ao edifício Pruitt-Igoe.

[1.24] Demolição do edifício Pruitt-Igoe.

[1.25] (a frente) Cartaz para a “*Exposição permanente de peixes*”, na programação do IV centenário do Rio (1965), realizado no Parque do Aterro do Flamengo. (ao fundo): Imagem da demolição do Morro de Santo Antônio.

[1.26] Fotografia da área de aterro antes do início das obras para o parque (1959).

[1.27] Esquisso de Lúcio Costa para o altar do 36º Congresso Eucarístico que teve lugar no Aterrado Glória-Flamengo.
 Fonte: Arquivo Lúcio Costa.

[1.28] Colagem de do altar projetado por Lúcio Costa para o Aterrado Glória Flamengo com pintura da chegada dos portugueses às terras brasileiras.
 Fonte: TAVARES, Paulo. “*Settle modernism*”. 2022.

[1.29] Fotografia do Aterrado Glória Flamengo durante as obras de implantação do Parque do Aterro do Flamengo.

[1.30] Da esquerda para a direita: Ceschiatti, Helio Ribas e Marcoos Konder. A masculinidade e o objeto fálico na construção da cultura arquitetônica moderna.
 Fonte: Acervo do Museu do Monumento aos mortos da II GM, Rio de Janeiro.

[1.31] Fotografia do processo de construção do Parque do Aterro do Flamengo. Nota-se ao fundo da fotografia o contraste entre o caos vivido na cidade alta (morros) e a ordem difundida com o grande projeto modernista de cidade.

[1.32] Trabalhos na operação de aterro na Praia do Flamengo (1959).
 Fonte: Agência O Globo (2018).

[1.33] (a frente) Cartaz para a “*Exposição permanente de peixes*”, na programação do IV centenário do Rio (1965), realizado no Parque do Aterro do Flamengo. Fig x (ao fundo): Imagem da demolição do Morro de Santo Antônio, cujo material foi usado para a construção do parque, evidenciando que não há por parte do parque algum engajamento em relação ao contexto político em que foi construído.

[1.34] *Trevo Edson Luís/Trevo do calabouço*.
 Fonte: Google Earth 2022.

[1.35] *Devolvam o calabouço*. Fonte: Autor desconhecido

[1.36] *Edson tomba no calabouço*.

[1.37] Mapa que situa a construção da porção aterrada do espaço público carioca.
 Fonte: Atlas Andreatta. Alterado graficamente pelo autor.

[1.38] Desejo fantasmagórico. Avenida Beira mar em dia de ressaca. Colagem sobre fotografia.
Fonte: Fotografia de Carlos Bippus com intervenção do autor.

[2.1] MORAIS, Frederico. “*Quinze Lições sobre Arte e História da Arte*”, lição número 1 – Arqueologia do Urbano: Escavar o Futuro.
Abril de 1970 (Arquivo Frederico Moraes).

[2.2] MAM. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
Fonte: Autor desconhecido.

[2.3] PAPE, Lygia. “*A multitude of forms*”.

[2.4] Colagem feita dos jardins do Museu de Arte Moderna - projeto de Burle Marx - que apresenta o confronto entre a realidade cuíer e os ideais repressivos da política ditatorial braisleira.
Autor: Felipe Coral, 2014.

[2.5] Desenho do MAM RJ, mostrando os três blocos que o caracterizam.
Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa do MAM.

[2.6] Desenho do MAM RJ em proposta anterior a que foi construída.
Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa do MAM.

[2.7] PEDREIRA, Raul. “*Um domingo de papel*”. MAM-RJ, 24 de janeiro, 1971
Fonte: Arquivo Frederico Moraes

[2.8] PEDREIRA, Raul. “*O tecido do domingo*”.
Fonte: Arquivo Frederico Moraes

[2.9] PEDREIRA, Raul. “*O corpo a corpo do domingo*”.
Fonte: Arquivo Frederico Moraes

[2.10] Eventos promovidos na Casa Nem ainda no endereço Lapa/Glória.
Fonte: Autor desconhecido. (2016-2018)

[2.11] Área externa da Casa Nem (Lapa/Glória).
Fonte: Autor desconhecido.

[2.12] Indianarae Siqueira fotografa na Casa Nem em copacabana.Fotografia: Larissa Kreilli

[2.13] Cartografia. Arte cartografia da Avenida Beira Mar.
Fonte: Colagem do autor sobre fotografia aérea de Autor desconhecido.

[2.13B] Fotografia realizada no bairro da Glória, na Rua Conde de Lages.
Fonte: Realizada pelo autor.

[2.14] Axonometria da área do Aterrado Glória-Flamengo.
Fonte: Realizado pelo autor.

[2.15] Corte axonométrico pela murada da Glória e Praça Paris.
Fonte: Realizado pelo autor.

[2.16] Mapeamento das diferentes ocupações da rua Augusto Severo pela comunidade travesti.
Fonte: Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Geografia - UFPR.

[2.19] Travesti Kenia na murada da Glória - Avenida Augusto Severo -.
Fonte: Zeca Linhares

[2.20] Travesti na Avenida Augusto Severo ao lado de figuras religiosas.
Fonte: autor desconhecido.

[2.21] Expocuier: Rio fantasmagórico, 2022.
Fonte: Realizado pelo autor.

[2.22] Objetos cinéticos associados ao poste projetado por Lota de Macedo Soares (experimentação).
Fonte: Realizado pelo autor.

[2.23] Relógio da Glória.
Fotografia: Duarte César.

[2.24] Orelhões e a possibilidade se estabelecer rede entre mobiliários anacrônicos (experimentação).
Fonte: Realizado pelo autor.

[2.25] Sinalizadores de Rua do Estado do Rio de Janeiro.

[2.26] Espacialização da violência. Coreografias da repressão.
Fonte: Realizado pelo autor.

[2.27] Percurso/desvio Expocuier: Rio fantasmagórico
Fonte: Intervenção gráfica do autor sobre imagem.

[2.28] Implantação de cenário da exposição. Ao centro o monumento a D. Pedro I e a proposta de intervenção.
Fonte: Autor.

[2.29] Implantação de cenário da exposição. Intervenção em poste projetado por Lota de Macedo Soares próximo a localidade de cruising. Fonte: Autor.

[2.30] Implantação de cenário da exposição. Espaço próximo ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: Autor.

[2.31] Implantação de cenário da exposição. Praça Paris e Murada da Glória.
Fonte: Autor.

[2.32] Diagramas ilustrativos sobre as possibilidade de materialização da expsoição, na sua relação entre indivíduos e objetos.
Fonte: Autor.

[3.1] MORAIS, Frederico. "*Plano-piloto da futura cidade lúdica*". Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 6 de junho,1970.

[3.2] MATTA-CLARK, Gordon. (ca, 1978). In BORASI, Giovanna et al.(org.) (2019). "*The Museum Is Not Enough*". Londres: Sternberg Press.

[3.3] CARVALHO, Márcio de. "*Carne*".

GLOSSÁRIO

Este glossário faz-se necessário no âmbito desta pesquisa devido à amplitude sintática das palavras utilizadas. Pretende-se com este esclarecimento aproximar o leitor de um universo de palavras específico e, até então, silenciado. Não se pretende condenar estas palavras às definições aqui associadas, mas sim repensar seus significados de modo a construir uma gramática ampla e inclusiva.

• Banheirão

Prática sexual desviante que acontece em banheiros públicos.

• Bicha

Adjetivo usado, em geral de maneira pejorativa, para se referir a homossexuais do sexo masculino.

• Corpografia

Experiência urbana através do corpo, corpo-cartografia. O corpo como referencial na construção do ambiente urbano desafia os limites da temporalidade ao traduzir no corpo a experiência urbana. Conceito desenvolvido por Paola Berenstein Jacques.

• Cruising

Prática de interação social através da troca de olhares, comum no espaço público em relações homoafetivas. Refere-se ao momento em que duas pessoas se cruzam e então se olham.

• Cuíer

Tradução do termo em inglês *queer* para o português. O processo de tradução implica em uma revisão crítica do termo e adaptação ao contexto do sul global.

• Eclético

Composição de elementos de tendências divergentes.

• Espaço público

Espacialidade de condição urbana, que reúne diferentes referências de cultura. Espaço complexo que possibilita a sociabilidade entre indivíduos de uma sociedade.

• Heterotopia

Conceito de Michel Foucault que se refere a uma espacialidade complexa, imaterial e historicamente densa.

• Morro

Espacialidade cuíer *per se*. Os morros aqui farão referência aos morros habitados do Rio de Janeiro, conhecidos como favelas no contexto brasileiro. A marginalidade desses espaços frente ao planejamento urbano os enquadra numa condição cuíer.

• Não binário

Designação de gênero para se referir a indivíduos que não se identifiquem com as noções normativas de masculino e feminino.

• Necropolítica

Diz respeito às metodologias políticas de violência que se colocam através do Estado para a manutenção da ordem. Conceito desenvolvido por Achille Mbembe.

• Objetual

Argumento que necessita do objeto enquanto elemento de validação daquilo que se defende.

• Ocupação

Popularmente conhecido como "ocupa", esta palavra faz referência a ocupação de edifícios abandonados. Muitas associações cuíer se utilizam dessa metodologia para conseguirem seus locais, frente a uma grande precariedade para os espaços dedicados a produção cultural de corpos dissidentes.

• Performance

Conjunto de movimentos que anunciam uma vontade de comunicar.

• Performatividade

Capacidade de criar identidade através do comportamento.

• *Queer space*

O espaço queer é aquele que permite que se manifeste a cultura queer não sendo, necessariamente, um lugar seguro para a sociabilidade. Conceito desenvolvido por Carlos Jacques.

• *Queered space*

Espaço onde se produz cultura queer, lugar seguro para a manifestação da cultura queer no seu expoente máximo, espaços de resiliência. Conceito desenvolvido por Carlos Jacques.

• "queering the map"

Mapeamento de situações queer no espaço público através de relatos anônimos.

• "shopchão"

Apelido dado a apropriações do espaço público, no centro do Rio de Janeiro, onde são vendidos cacarecos de diversos tempos e caracteres. Os produtos ficam expostos no chão sobre tecidos, e esta miscelânea exalta o caráter fantasmagórico que aqui se atribui a cidade do Rio de Janeiro.

• "tropicuir"

Arquivo transviado que reúne diferentes referências de uma possível construção não normativa da identidade humana.

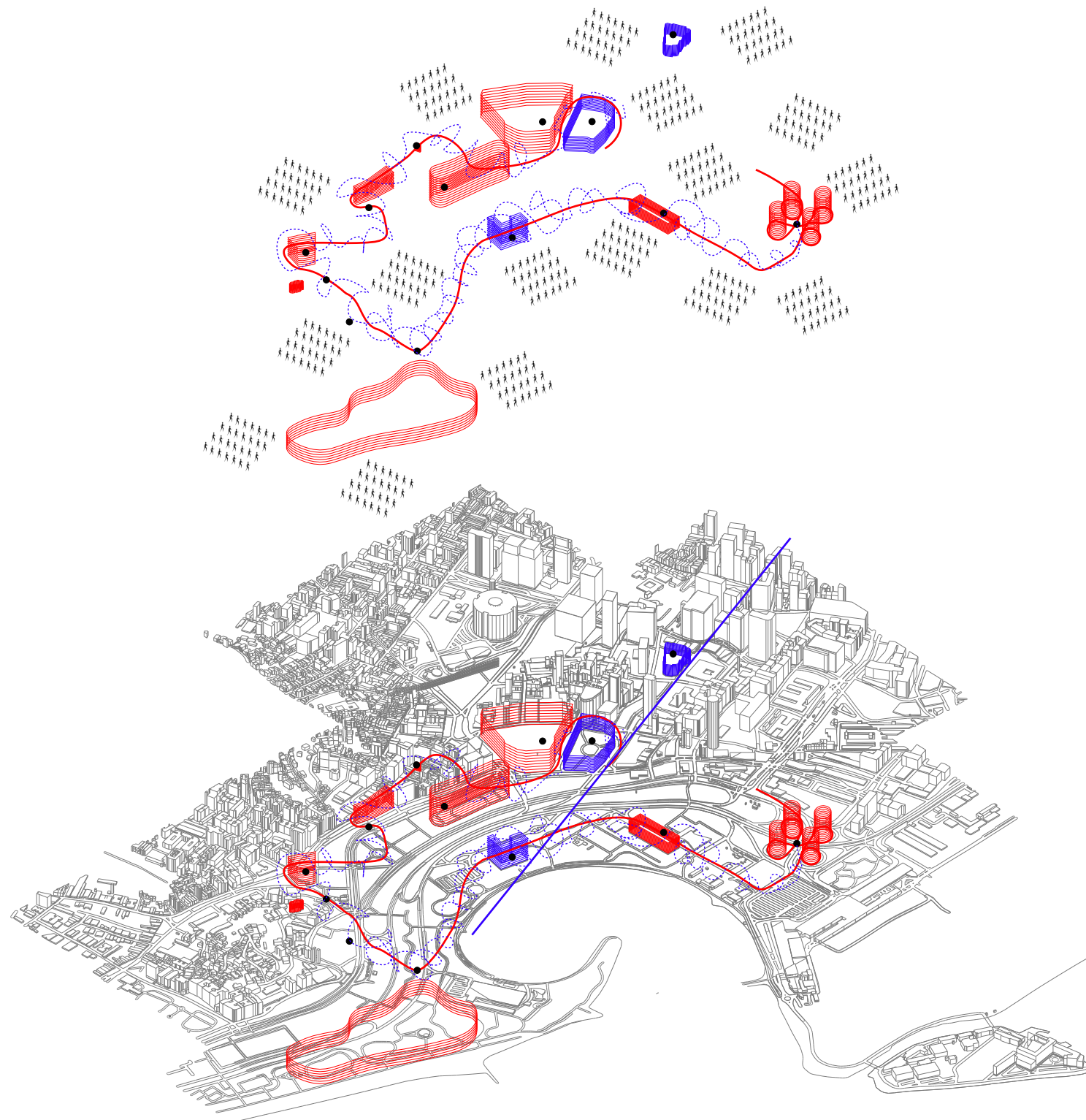
• Vogue (voguing)

Dança que reúne indivíduos da comunidade cuíer para a celebração de uma identidade dissidente do corpo e do movimento. Os *"balls"* (bailes) são a espacialidade que abriga esta manifestação, a qual é caracterizada por uma roda de pessoas ao redor de quem se apresenta.

PROPOSTA TÉCNICA DE EXPOSIÇÃO VIRTUAL MUSEU DA DIVERSIDADE SEXUAL [SP]

ANEXO I

Resposta ao *open call* para o edital "Exposições virtuais"
promovido pelo Museu da diversidade sexual de São Paulo



RIO FANTASMAGÓRICO EXPO CUÍER

19 DE MAIO DE 2022

RIO FANTASMAGÓRICO: EXPO CUÍER



**Manifestação espontânea
incêndios acidentais
(ou propositais)**



**Manifestação espontânea
“shopchão”**



Pontos de interesse

O Parque do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, é uma peça urbana acoplada aos limites da cidade, pensada com a intenção de criar um parque urbano e assim modernizar e higienizar a imagem da cidade. Consequente da condição limítrofe ao parque, o bairro da Glória, de fundação colonial, revela camadas de outros tempos através de monumentos pertencentes a essa narrativa que habitam tal espaço em uma condição fantasmagórica, de caráter anacrônico. O mesmo bairro é simultaneamente cenário de uma série de atividades não normativas que se apropriam de espaços obsoletos, que nesta fronteira entre cidade e parque, a subversão dos moldes sociais e comportamentais instituídos sublinham o potencial pedagógico desta área.

A proposta da EXPOCUÍER 2022 se propõe a uma desconstrução da figura normativa a partir de uma perspectiva cuíer em espaço público. O cenário urbano, intrinsecamente denso, possibilita a manifestação de eventos que moldam a história dos lugares por onde passamos. As construções históricas desse espaço e seu caráter opressor fazem referência à comportamentos normativos que se impõem atualmente, em uma condição de plano de fundo para vivências que não dialogam com o imaginário colonial, a evocar imagens contraditórias na cidade. Como tomar consciência desse processo? Como questioná-lo? Quais as ferramentas nos possibilitam recriar tais narrativas? Ainda vamos a tempo de repensar o lugar da arte no espaço público?

A exposição pretende se apropriar desse potencial e dessas vivências, e acredita no espaço público enquanto plataforma de discussão. Parte-se da ideia de que o museu do século XXI é a rua: lugar democrático, aberto a todos, sem portas ou janelas, lugar de onde não se pode fugir.

A expocuíer é a proposta de um percurso virtual entre cidade e parque, interligando três edifícios institucionais no centro do Rio de Janeiro (Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Palácio Monroe e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), marcos desse tempo passado e parcialmente desajustados da vida contemporânea local, questionando os espaços entre a partir das ferramentas para a construção de narrativas não-hegemônicas. O espaço público entres estes três edifícios é marcado por diversos outros monumentos referentes a momentos da história nacional, reflexos de um enquadramento conceitual que desconsidera as origens desta área da cidade e dos que a ela pertencem.

O contraste entre a construção dessa figura pública normativa e as vivências que contemporaneamente caracterizam esse espaço, gera a pertinência e a oportunidade para a proposta de intervenção que apresentamos, materializada num conjunto de peças de arte eleitas pela tradução da condição fantasmagórica e do questionamento da normatividade dominante em um espaço vivenciado por comunidades dissidentes, particularmente exacerbada pelo atual momento político brasileiro. Ocupar esses espaços através do poder questionador da arte não se apresenta como solução, no entanto, é numa sociedade onde os problemas parecem não ter solução, enxergar não é tão fácil quanto parece.

Nos anos 70, o MAM RJ incentivava atividades artísticas abertas a comunidade nos jardins do Parque do Aterro, os chamados “Domingos de criação” incentivados pelo então curador do museu Frederico de Moraes. O percurso que se propõe para esta exposição tem como referência essa geração de artistas que acreditava no compromisso público da arte.

O bairro da Glória também possui diversos edifícios e espaços urbanos que se dedicam a atividades não normativas, o que garante uma grande riqueza cultura para o bairro. Associações como a “Casa Nem” ou o “shopchão” (ver mapa 3.3.1 a Projeto conceitual) evidenciam a potência desta zona da cidade no sentido de desconstruir a imagem normativa que o espaço público parece reforçar através destes elementos.

O diálogo com esta geração se dá através da escolha das obras de arte para o contexto deste percurso expositivo, onde se propõe o diálogo entre a produção atual e aquela dos anos 70. São dois os grupos de obras: (A) obras display: obras que dão a ver uma situação urbana a ser reenquadrada a partir de um outro ponto de vista. (B) obras conteúdo: obras selecionadas pela pertinência do seu conteúdo em relação à questão urbana que se pretende relacionar. O que coloca todas as obras selecionadas dentro de um mesmo campo conceitual é a exploração da presença de um corpo não normativo no espaço público, onde o cuíer vai buscar os desvios da norma que extrapolam a ideia do gênero para relacioná-la a vivências urbanas desviantes.

O formato que a exposição pretende explorar para dar a ver as questões aqui discutidas é a fotomontagem. Através de uma produção fotográfica de pontos de interesse e sua relação com as obras de arte selecionadas, se pretende produzir fotomontagens que simulem a presença de tais obras no espaço público. A exposição lança um olhar do território através de estudos cartográficos, fotografia e a sua simbiose.



Marcio de Carvalho
“Poesia urbana”
“Carne”

Eugenio Rivas
“Paraísos desterrados”

EXPOCUÍER 2022: RIO FANTASMAGÓRICO

(3.3.1 b) LISTA DE OBRAS

	OBRAS MOBILIZADAS/ PRODUÇÃO	DESCRIÇÃO/ IMPLANTAÇÃO
1	"Paraisos desterrados" Eugenio Rivas Esapnha 2022	Objeto metálico sobre rodas que permite que uma pessoa suba para ver a paisagem sobre outro ponto de vista. Tal objeto tem a qualidade de mudar o ponto de vista do observador sobre a paisagem, enriquecendo-a. [Obra-display]
2	"SUBTRACTIVE VARIABILITY" Felipe Pantone 2019 Argentina	Placas de acrílico translúcidas e multicoloridas que se comportarão como sinalizadores, ou melhor, filtros de uma realidade. A intenção aqui é chamar a atenção para uma situação urbana a ser discutida. [Obra-display]
3	"Ponto de escuta" Luiz Olivieri 2022 Brasil	Sequência de mesas escolares contendo um sensor a laser e uma caixa de som acoplada. Os diferentes receptores em cada mesa emitem uma frequência diferente. O trabalho se relaciona com o ambiente escolar e seu respectivos sons. [Obra-conteúdo]
4	"Poesia urbana" Marcio de Carvalho 2022 Brasil	Palavras escritas pela cidade em tinta branca. O uso da palavra em ambiente urbano ressalta a qualidade pedagógica desse espaço e possibilita chamar atenção a certas invisibilidades, ou então contextualizá-las. [Obra-conteúdo]
5	"Fala" Rejani Cantoni e Leonardo Crecenti 2013 Brasil	Câmeras sobre tripé chamam a atenção para a importância da imagem no dia de hoje em comparação ao real. Aqui esta obra chama atenção de como um lugar se constrói apartir de suas imagens, as quais irão dar voz às invisibilidades que se pretende abordar. [Obra-conteúdo]
6	"Até onde o mar vinha. Até onde o Rio ia" Guga Ferraz 2014 Brasil	Intervenção temporária que fez uso de sal grosso para marcar os antigos limites da cidade do Rio de Janeiro anterior ao projeto do Aterro do Flamengo. Sua relevância aqui é a ideia de percurso que tal obra estabelece e que pode ser reforçado pela associação a outras obras de arte. [Obra-display]
7	"Maternidade" Yuli Yamagata 2022 Brasil	Peça têxtil que evoca certo estranhamento pela representação de partes fragmentadas de um corpo humano. Tal obra no contexto desta exposição dialoga com o contexto apartir da sua materialidade e cores que remetem ao que se encontra no "shopchão". [Obra-conteúdo]
8	"Divisor" Lygia Pape 1968 Brasil	Performance em grupo onde através de um grande pedaço de tecido branco com furos circulares, torna-se possível que tal grupo deambule pela cidade em conjunto. A relevância desta obra está na possibilidade de olhar para a cidade através de uma ótica coletiva. [Obra-conteúdo]
9	"Manifesto transpofágico" Renata Carvalho 2021 Brasil	Performance que dá a ver o corpo trans, e abre espaço para interagir com este. No contexto dessa exposição as gravações dessa performance irão interagir com as vivências registradas no bairro da Glória através da sobreposição de vídeos do local à vídeos da performance. [Obra-conteúdo]
10	"Praça aos Nomes Sem Corpos" Elilson Brasil 2022	Placa metálica reflexiva onde estão gravadas as palavras que configuram o título desta obra. No contexto desta exposição essa peça irá questionar os espaços obsoletos que não são marcados por monumentos anacrônicos, estimulando a discussão sobre as possibilidades para tais espaços. [Obra-conteúdo]
11	"Objeto cinético" Abraham Palatinik Brasil 1966	Objetos metálicos com círculos coloridos. Referência para a comunicação visual do projeto e para o desenho do percurso. O artista foi parte integrante dos "Domingos de criação" durante os anos 70. [Obra-display]
12	"Suspense 0" Arora Brasil 2022	Peças metálicas encontradas no quintal da casa da artista, retorcidas e associadas e pérolas delicadas. Tais elementos podem servir de moldura para situações apartir de fotomontagens. [Obra-display]
11	Fotografias do bairro da Glória e de trecho do aterro do Flamengo Fotógrafo: Lucas Landau	Fotografias digitais da área de interesse e recolha de relatos de pessoas que vivem o bairro dentro do contexto que a pesquisa se propõe a explorar.
12	Cartografias produzidas para a localização de pontos de interesse na área de estudo. (ver mapa base).	Produção cartográfica em suporte digital (GIS + CAD).
13	Fotomontagens produzidas apartir da relação entre as fotografias produzidas e as obras de arte escolhidas.	Colagens digitais a partir de fotografias realizadas e obras de arte selecionadas bem como fragmentos cartográficos.

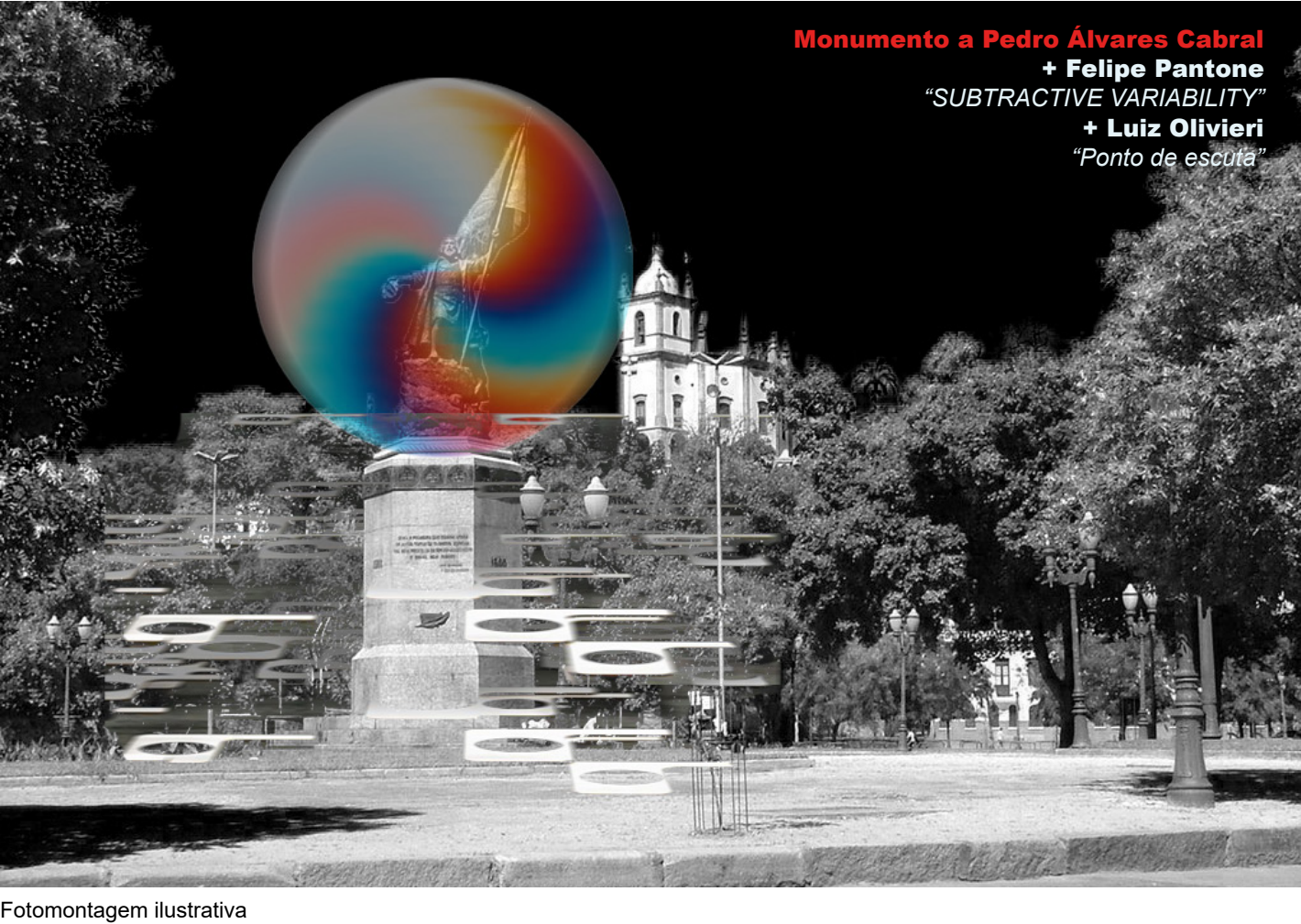
Obras de artes selecionadas
aproximação

Prduição de elementos
gráficos

Resultado final

(3.3.1 c) CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO

SEMANA	OBJETIVOS
1 1/6 > 5/6	Contacto com profissionais envolvidos e verificação de disponibilidade para projeto. Recolha de cartografias históricas. Eleição de pontos a serem fotografados.
2 6/6 > 12/6	Produção cartográfica baseada em resultado de pesquisa histórica e pontos a serem fotografados. Contratação de profissionais envolvidos.
3 13/6 > 19/6	Produção fotográfica. Contato com artistas (direitos autorais). Comunicação visual (logos, fontes, paleta de cores, dispositivos de apresentação [QR codes]).
4 20/6 > 26/6	Produção fotográfica. Contato com artistas (solicitação de imagens dos respectivos trabalhos para foto-montagem). Comunicação visual (bases para foto-montagens).
5 27/6 > 3/7	Seleção de fotografias. Pós-produção das fotografias. Teste de impressão de dispositivos para QR codes.
6 4/7 > 10/7	Produção de foto-monatgens.
7 11/7 > 17/7	Produção de foto-monatgens.
8 18/7 > 24/7	Revisão de detalhes e ajustes finais.
9 25/7	Data limite para entrega do projeto.



Fotomontagem ilustrativa

A CAPTAR

A PRODUZIR

(3.3.1 d) COMUNICAÇÃO VISUAL



Percurso da exposição

LEGENDA:



OPORTUNIDADES DE INTERVENÇÃO
POSTES DESENHADOS POR
LOTTA MACEDO DE SOARES



MONUMENTOS ANACRÔNICOS



ZONA DE RESILIÊNCIA
ATIVIDADES NÃO NORMATIVAS



TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO



PALÁCIO MONROE
DEMOLIDO EM 1976



MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO
MAM-RJ



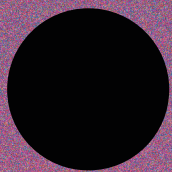
PONTOS DE INTERESSE
NÃO NORMATIVOS



PONTOS DE INTERESSE
NORMATIVOS

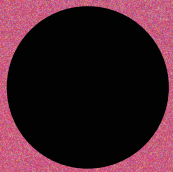


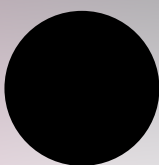
POSTES DESENHADOS POR
LOTTA MACEDO DE SOARES



12 /
22

EXPO CUÍER
rio fantasmagórico





(A decorative wavy line consisting of repeating stylized wave or crest motifs.)