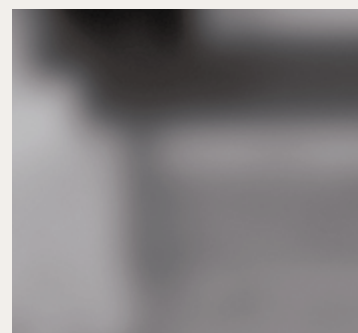
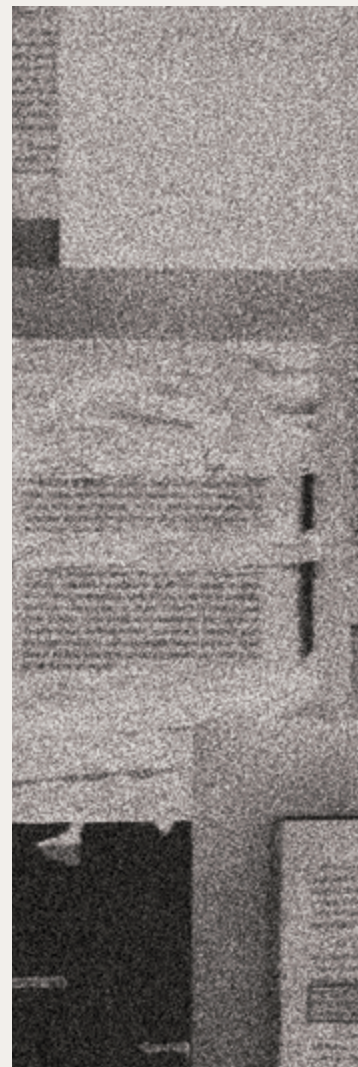
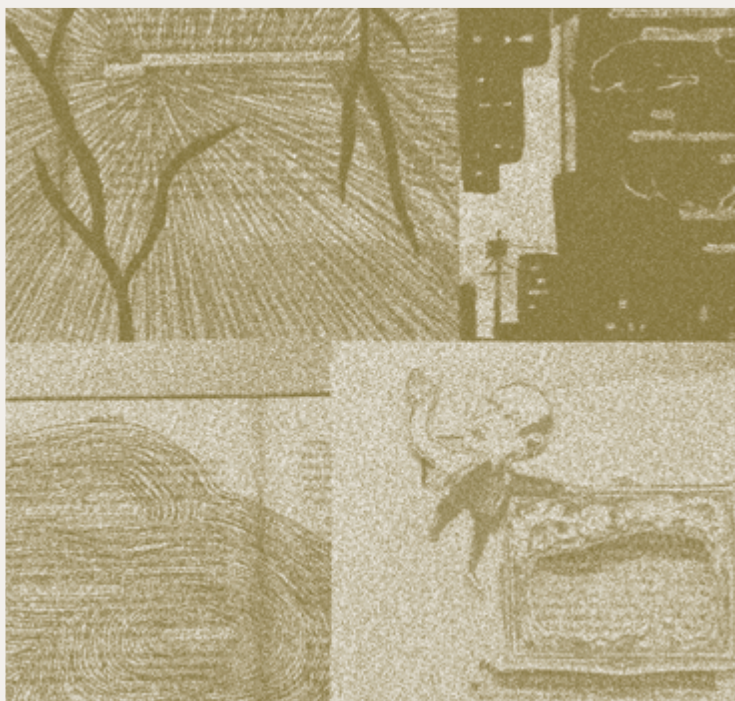


nua 12

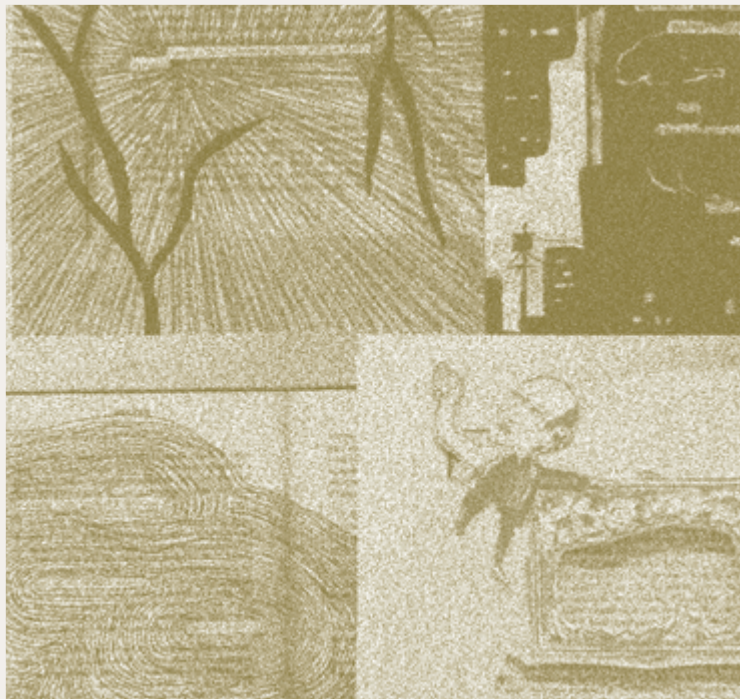
Urbanos Arquivos:
exposições e práticas
curatoriais com arquitetura

Revista de
Urbanismo e
Arquitetura

2025



PPG-AU
FAUFBA



RUA

Nº 12
2025

RUA - Revista de Urbanismo e Arquitetura é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Surgiu em 1988 e é publicada pelo NAPPE - Núcleo de Apoio à Pesquisa e Produção Editorial, criado em 1996 para atuar no planejamento, organização e editoração da produção do PPG-AU/FAUFBA, tendo como proposta a produção de livros, anais, catálogos, folders, textos didáticos e a edição de seus periódicos.

ISSN 2965-4904

ppgau.ufba.br
ppgau.ufba.br/revista-rua



EDITORES-CHEFES

Leo Name
Any Brito Leal Ivo

NÚCLEO DE APOIO À PESQUISA E PRODUÇÃO EDITORIAL (PPG-AU/FAUFBA)

Alejandra Hernández Muñoz
Any Brito Leal Ivo (Vice-coordenação)
Junia Cambraia Mortimer
Leo Name (Coordenação)
Rodrigo Scheeren
Thais de Bhanthumchinda Portela

PROJETO GRÁFICO

Igor Queiroz

LOGOTIPO

Gabriela Rabelo

CONSELHO EDITORIAL

Adriana Mattos de Caúla e Silva (UFF, Brasil)
Alessandro Filla Rosaneli (UFPR, Brasil)
Ana Cláudia Duarte Cardoso (UFBA, Brasil)
Ana Elisia Costa (UFRGS, , Brasil)
Ana Klaudia de Almeida Viana Perdigao (UFPA, Brasil)
Carolina Marques Chaves Galvão (UFS, Brasil)
David Leite Viana (Universidade do Porto, Portugal)
Denilson Araújo de Oliveira (UERJ, Brasil)
Diana Helene Ramos (UFAL, Brasil)
Gabriel Teixeira Ramos (UFG, Brasil)
Louise Barbalho Pontes (UNIFAP, Brasil)
Maria Fernanda Derntl (UnB, Brasil)

RUA

NÚMERO 12 - 2025

Urbanos Arquivos:
exposições e práticas curatoriais com arquitetura

Mariana Aparecida dos Santos Panta (UEL, Brasil)
Marina Carmello Cunha (UFG, Brasil)
Paolo Colosso (UFSC, Brasil)
Rita de Cássia Lucena Velloso (UFMG, Brasil)
Rodrigo Nogueira Lima (UNIVAG, Brasil)
Rodrigo Sartori Jabur (UFPR, Brasil)

EDITORES DESTE NÚMERO

Junia Mortimer
Técio Martins

EDITORIAÇÃO/DIAGRAMAÇÃO

Igor Queiroz

CAPA

Igor Queiroz

REVISÃO/NORMATIZAÇÃO

Glauber Neves Rosa

TRADUÇÃO

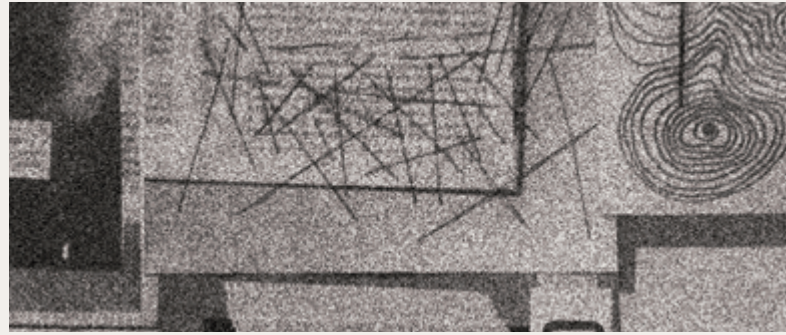
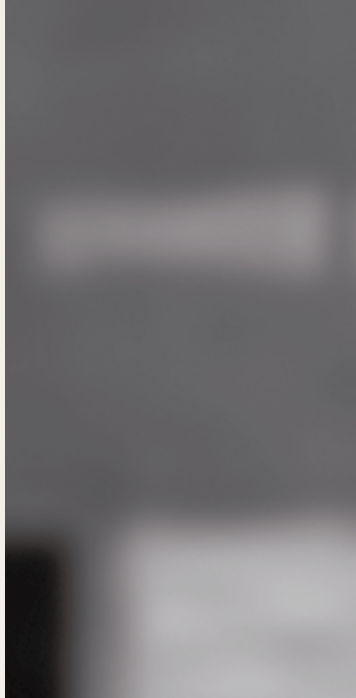
Junia Mortimer
Técio Martins

COLABORADORES DESTE NÚMERO

Ana Beatriz Melo	José Lira
Ana Flávia Marú	Junia Mortimer
André Siqueira de Mendonça	Magaly Pulhez
Carlos Henrique de Lima	Octávio Scapin
Carolina Pescatori	Paola Caliarri Ferrari Martins
Cecília Andrade	Patricio Del Real
Coletivo Transverso	Paula Dedecca
Deise Lima	Renata Marquez
Elisa Porto Marques	Ricardo Trevisan
Fabio Pina	Roberto Rolim Andrés
Felipe Camilo Mesquita Kardoza	Sarah Passos
Gabriela Gaia Leandro Pereira	Técio Martins
Henrique Borela	Victor Próspero
Iale Camboim	Virginia Manfrinato
Isabela Oliveira Izidoro	
Janaina Chavier	
João Fiammenghi	

8

EDITORIAL



MUITAS JUSTAPOSIÇÕES

**Estratégias Afro-Atlânticas de Poço 115:
Acervo, Fotolivro, Documentário e Exposição**

Felipe Camilo Mesquita Karadozo

40

**Paisagem e Poder:
Construções do Brasil na Ditadura**

Paula Dedecca

Victor Próspero

João Fiammenghi

Magaly Pulhez

José Lira

58

**Lembra: Isto é Rio
As Águas como Arquivo Vivo da Cidade**

Elisa Porto Marques

Isabela Oliveira Izidoro

André Siqueira de Mendonça

Roberto Rolim Andrés

68

Não há Terra sem Saúvas

Ana Flávia Marú

Henrique Borela

Octávio Scapin

78

**Exposições de Arquitetura:
Uma cena crítica**

Fabio Pina

Junia Mortimer

Técio Martins

14

ARQUITETURA NOS ARQUIVOS



Uma Exposição

Deise Lima

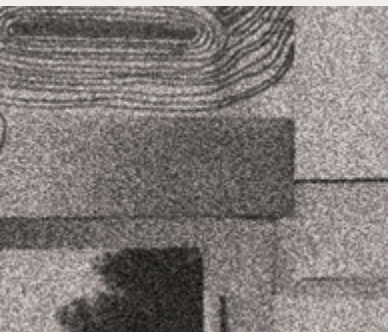
Iale Camboim

Junia Mortimer

Técio Martins

22





**O Estúdio Aberto:
Arquiteturas da Revolta**

Gabriela Gaia Leandro Pereira

90

Na Vizinhança dos Mundos Indígenas

Renata Marquez

96

**Acervos de Urbanismo:
Coimbra Bueno e Joaquim Guedes
A Curadoria como Pesquisa**

Carlos Henrique de Lima

Carolina Pescatori

Paola Caliarì Ferrari Martins

Ricardo Trevisan

Virginia Manfrinato

108

**A Matriz de Valores
na Feitura de Exposições**

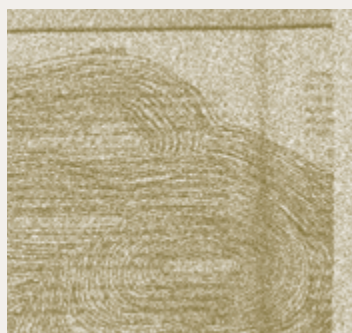
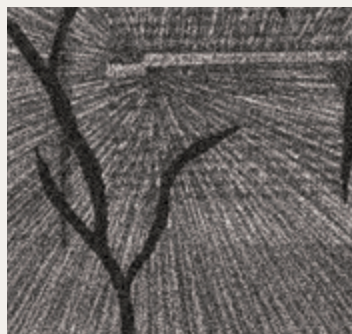
Patricio Del Real

Traduzido por

Junia Mortimer

Técio Martins

122



ALGUNS DESLOCAMENTOS

Alguns Deslocamentos

Janaina Chavier

Junia Mortimer

128

Salvador > Maceió

Articuladores

Ana Beatriz Melo

Fabio Pina

132

**Salvador > Salvador
(Remontagem
no Solar Ferrão)**

Articuladora

Janaina Chavier

144

Salvador > Quixadá

Articuladora

Cecilia Andrade

158

Salvador > Brasília

Articuladores

Carlos Henrique de Lima

Coletivo Transverso

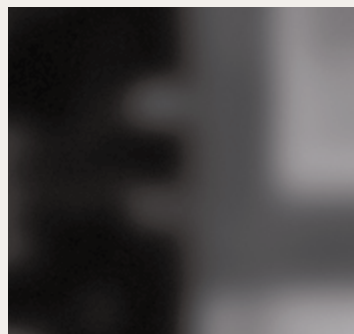
160

**Salvador > Salvador
(Remontagem
na Feira de São Joaquim)**

Articuladora

Sarah Passos

166



O AVESSO DO AVESSO DO AVESSO DO AVESSO

Montagem de
Junia Mortimer
Técio Martins

172



AWA

EDITORIAL

Junia Mortimer

Docente do Departamento de Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG e professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA. Coordenadora do Grupo LEIA.

Técio Martins

Arquiteto e urbanista, doutorando no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA e membro do LEIA.



O título deste dossiê da revista RUA, *Urbanos Arquivos: exposições e práticas curatoriais com arquitetura*, toma como plataforma de pensamento e reflexão a exposição *Urbanos Arquivos*, realizada nos meses de dezembro de 2023 e janeiro de 2024 em Salvador, Bahia. A exposição foi concebida pelo grupo de pesquisa LEIA (Laboratório de Estudos de Imagem e Arquitetura - CNPq), sediado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), a partir dos acervos e arquivos dos fotógrafos baianos Lázaro Roberto¹ e Arlete Soares².

Fundado em 2021, o LEIA desenvolve pesquisas a partir de materiais e metodologias implicadas na fotografia como prática urbana, envolvendo também seus praticantes ordinários, para fomentar discussões críticas da historiografia das cidades e das concepções do urbanismo e da arquitetura, com especial interesse em Salvador, entre as décadas de 1970 e 1990. Nesse sentido, não nos interessa somente a superfície visual, mas também a performance de sua produção e circulação, como vemos na companhia de Ariella Azoulay (2024) e Elizabeth Edwards (2021, 2022), compondo uma paisagem intelectual que envolve cultura visual, história urbana, fotografia e artes. Enquanto episteme própria, a imagem deforma e permite reconfigurar o campo ampliado da arquitetura e do urbanismo.

1. Lázaro Roberto Ferreira dos Santos é fotógrafo e arte-educador, conhecido como “LENTE NEGRA”, iniciou suas atividades na profissão em meados da década de 1970 e, na década de 1990, fundou o Zumvi Arquivo Afro Fotográfico, que atualmente tem seu acervo acondicionado na sua sede, no Pelourinho, Salvador, Bahia.

2. Arlete Soares é fotógrafa, nascida em Valença. No ano de 1979, fundou a Editora Corrupio (@editoracorrupio).

A proposta de estudo da história da cidade e do urbano por meio da sensorialidade da fotografia, ou outras iconografias, proporciona a percepção de complexas assembleias de vidas, nos termos de Anna Tsing (2022), que capturamos aqui nas bordas espaciais do visível. Enunciadas em narrativas, elas podem expandir ou mesmo subverter um conhecimento já estabelecido, talvez até rebobinando o tempo para o limite de seus extremos imperialistas (Azoulay, 2024), a fim de construir uma posicionalidade crítica diante de situações injustas que perpetuam as expropriações.

Nos interessam ainda os materiais marginais disponíveis em acervos e arquivos, institucionalizados ou não, que evidenciam os bastidores da ação arquivística que resultam da prática fotográfica na cidade. Por vezes considerados de menor importância ou mesmo desconsiderados, esses fragmentos dizem de gestos e agenciamentos que mostram percursos, táticas, modos de ver e de viver, modos de entender e “catalogar” as vidas na cidade. Essa abordagem pela visualidade interpela agentes institucionais da cultura e da arte e especialmente praticantes ordinários (Certeau, 2017) que recorrem ao seu universo particular e cotidiano como compositores da visualidade das cidades, direta ou indiretamente.

Neste dossiê, apresentamos a exposição que realizamos ao mesmo tempo que a cotejamos com outras práticas expositivas realizadas em diversas cidades brasileiras, por diferentes grupos. Portanto, o que se propõe como intenção para esta publicação é apresentar contornos provisórios e circunscritos, mas pertinentes, de um campo de debates e práticas que concerne às exposições, aos arquivos e à fotografia no enfrentamento dos estudos do urbano e do ambiente construído.

Este volume para a revista RUA se divide em quatro seções. A primeira seção, “**Arquitetura nos Arquivos**”, se dedica a situar nosso esforço de pensamento e prática de pesquisa com exposições de arquitetura e urbanismo, a partir de arquivos fotográficos, em uma coletividade de trabalhos e autores que se debruçam sobre o tema de maneira mais ampla. A ideia aqui é esboçar uma cena crítica na qual apresentamos nossa intervenção, sinalizando para uma rede de interlocutores que compreende professores e pesquisadores nacionais e internacionais, notadamente membros do grupo “Arquivos, fontes e narrativas” (FAUUSP/CNPq) e da iniciativa “Curating Architecture Across the Americas” (DRCLASS + HAA/Harvard).

A seção é composta ainda por um texto que toma como plataforma de pensamento a exposição Urbanos Arquivos, resultante das pesquisas realizadas pelo grupo LEIA desde 2020, no âmbito do projeto “Cidade, Imagem, Arquivo: práticas urbanas em arquivos soteropolitanos”³. O projeto propõe pesquisar arquivos fotográficos de Salvador na segunda metade do século XX que registram

3. No amplo espectro de narrativas presentes nesses arquivos, procuramos por conjuntos de imagens que desestabilizam uma determinada tradição dominante na história da arquitetura e do urbanismo, baseada em valores modernos. Nossa hipótese é a de que essas imagens, com especial atenção para aquelas que registram práticas urbanas populares da cidade de Salvador, podem fazer emergir modos de produção e apropriação da cidade, isto é, modos de “fazer-cidade” (AGIER 2015), muitas vezes desconhecidos diante de uma abordagem da cidade focada nos planos urbanos, nos decretos políticos ou nas edificações, que pouco se atém à dimensão cultural e social que constitui a cidade. Esses modos de fazer a cidade, ao emergirem dos arquivos segundo a natureza fantasmática que caracteriza a fotografia e o visível, podem promover reconfigurações nos nossos modos de apreensão da cidade.

práticas urbanas, buscando investigar a história da cidade e suas práticas de constituição do sujeito, especialmente entre as décadas de 1970 e 2000. O texto, intitulado “Uma Exposição”, elaborado pelos participantes da curadoria e de sua execução, identifica e relata as etapas para o desenvolvimento dessa pesquisa até a concepção e realização da exposição *Urbanos Arquivos*.

O segundo momento, intitulado “**Muitas Justaposições**”, consiste na colaboração de participantes internos e externos ao grupo LEIA e à FAUFBA, com proximidades metodológicas e formas de pesquisa através do exercício curatorial e da elaboração expográfica. O objetivo é construir uma rede de grupos de pesquisa alinhados às concepções da visualidade através da fotografia e outros artefatos iconográficos como um campo ampliado de conhecimento da arquitetura e urbanismo. Essa construção coletiva traça os modos curatoriais e expográficos, além de apresentar, em seus ensaios para esta edição, as relações entre arquivos, imagens, descrições textuais e cidade. As descobertas durante o processo de pesquisa junto a arquivos e entrevistas – institucionais ou não – reverberam e conduzem as montagens das exposições, sinalizando tensões nas relações entre o imaginado, o pensado e o realizado, entre o concebido e o construído de uma exposição como campo de reflexão. É relevante na composição dessa discussão a presença de processos expográficos sobre o tema a partir de povos originários, considerando o sentido de suas concepções imagéticas e a tradução e interpretação de suas cosmologias. Essa abordagem será desenvolvida nos artigos presentes nesta edição.

No terceiro e último momento, “**Alguns Deslocamentos**”, o LEIA propõe por meio de seus integrantes pesquisadores a mobilidade da exposição *Urbanos Arquivos* como exercício de trânsito nas possibilidades de recepção da imagética urbana produzida pelos fotógrafos Lázaro Roberto e Arlete Soares. Quais ressonâncias, diálogos e tensões esses trabalhos estabelecem em relação a outros territórios nacionais, tanto em Salvador como em outras cidades brasileiras – Fortaleza, Brasília e Maceió? Nesse momento, curtos relatos do processo são acompanhados de vestígios visuais dessa movimentação geográfica e suas implicações de remontagem (Didi-Huberman, 2016), recriando em outras coisas o que um dia já foi a exposição *Urbanos Arquivos*, que deu origem a esse dossiê.

Salvador e Belo Horizonte,
Fevereiro de 2025

Referências

AGIER, Michel. **Do Direito à Cidade ao Fazer-Cidade.**

O Antropólogo, a Margem e o Centro. *Mana*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 483-498, dez., 2015.

AZOULAY, Ariella Aïsha. **História potencial: desaprender o imperialismo.** Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2024.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer.** Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 22ª edição. Petrópolis: Vozes, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontar, Remontagem (do tempo).** Tradução de Milene Migliano. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2016.

EDWARDS, Elizabeth. A Fotografia e a Performance da História. In: *ArtCultura Uberlândia*, v. 23, n. 42, p. 27-47, jan.-jun. 2021.

EDWARDS, Elizabeth. **Photographs and the practice of history.** Londres: Bloomsbury Publishing, 2022.

TSING, Anna Lowenhaupt. **O cogumelo no fim do mundo: sobre as possibilidades de vida nas ruínas do capitalismo.**

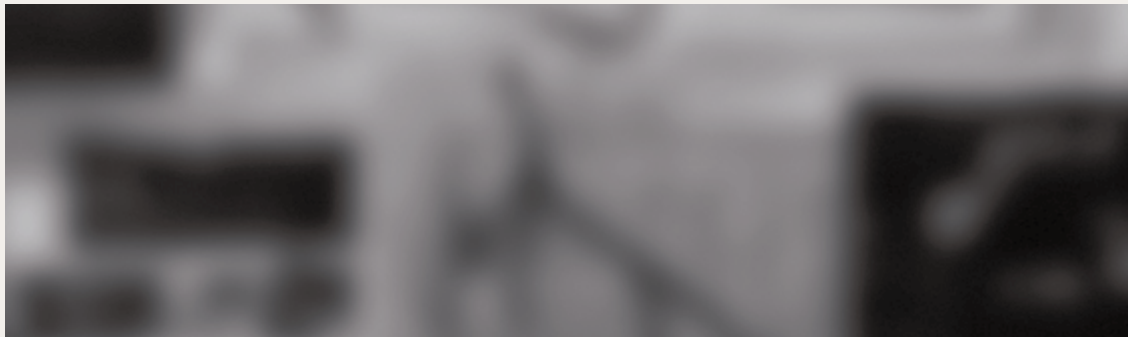
Tradução de Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022.

COMO CITAR

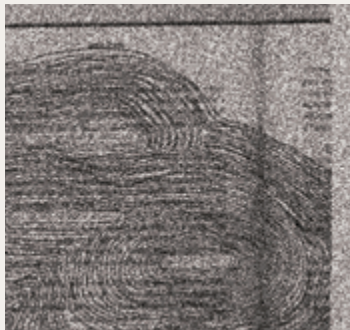
MORTIMER, Junia; MARTINS, Técio. Editorial: Urbanos Arquivos. Exposições e Práticas Curatoriais com Arquitetura. **RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura**, n. 12, p. 8-11, 2025.



nwa



ARQUITETURA NOS ARQUIVOS



Exposições de Arquitetura: Uma cena crítica

Fabio Pina

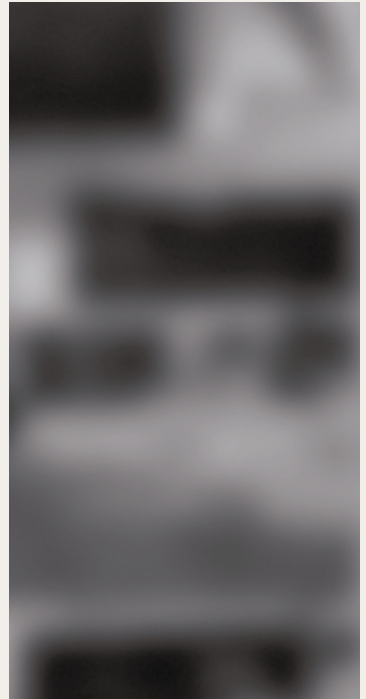
Arquiteto e urbanista, com prática em projetos universitários, doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA e membro do LEIA.

Junia Mortimer

Docente do Departamento de Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG e professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA. Coordenadora do Grupo LEIA.

Técio Martins

Arquiteto e urbanista, doutorando no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA e membro do LEIA.



Um dos principais desafios insistentemente enfrentados por quem se interessa por exposições de arquitetura e de urbanismo é a impossibilidade de trasladar para o espaço museal o objeto tectônico ou urbanístico a ser exibido. As exposições de arquitetura e de urbanismo constituem, portanto, exercícios de tradução ou de traslado que “não são neutros; eles possibilitam e participam de uma economia política do trabalho cultural ligada a sistemas de valor social”, como argumenta Patricio del Real (2023). Além disso, nesse processo, há necessariamente perdas:

Entrar no museu de arte implica geralmente uma perda para a arquitetura. Ao contrário da arte, é quase impossível expor edifícios no interior de espaços museológicos. (...) As exposições (...) fazem-nos experienciar a arquitetura por meio de sua representação, sobretudo desenhos, fotografias e maquetes. O trabalho curatorial em arquitetura pode, então, ser entendido como um enfrentamento com a representação. No entanto, é precisamente esse enfrentamento em torno de como *re-apresentar* a arquitetura que torna a curadoria um trabalho de dimensão cultural, e não apenas a apresentação de um objeto, como se houvesse um significado essencial a ser capturado e exposto ao público. As exposições de arquitetura necessariamente revelam o espaço do museu como um canteiro de obras cultural. (Del Real, 2023)

A reflexão em torno desse movimento, que até hoje recebe atenção de muitos teóricos, historiadores e críticos de arquitetura (Wisnik, 2023; Del Real, 2023), começou a ganhar uma densidade considerável quando, desde 1980, com a *I Bienal de Veneza*, amadureceu-se a noção de arquitetura

como cultura e, portanto, como campo social (Bourdieu, 1996) constituído não somente pelo objeto tectônico em si, mas por uma pletera de outros artefatos e documentos, entre desenhos técnicos, croquis e fotografias, que, ao operarem processos de representação, incidem também no processo de produção do espaço. Para a teórica e curadora Beatriz Colomina (1988), o sentido moderno da arquitetura não estaria no ato construtivo em si, mas sim no “ato interpretativo, no ato crítico” (p. 7). Recuperando as reflexões de Walter Benjamin e Manfredo Tafuri, Colomina argumenta que o “modo como a arquitetura é produzida, comercializada, distribuída e consumida é parte da ‘instituição arquitetura’ – isto é, do modo como o papel da arquitetura na sociedade é percebido e definido na era da reprodução em massa e da indústria cultural.” (1988, p. 17).

Num espectro temporal mais amplo, Berry Bergdoll (2015) demonstra que apresentar projetos para a visualização do público e como dinâmicas de competição dentro das academias já era uma prática no século XVIII, mas toma como um marco na trajetória das exposições de arquitetura o esforço de arquitetos em 1760 para expor trabalhos, em Londres, a um público externo à profissão. Nessa ocasião, não era pré-requisito ser aluno ou membro de uma academia e as imagens expostas poderiam ser comercializadas. Essa forma de expor passou a ocorrer também em outras cidades como Paris, Berlim, São Petersburgo, ou outras que tinham academias de formação profissional. No entanto, segundo Eduardo Costa (2021), é a partir das últimas décadas do século XX que historiadores de arquitetura deram um novo foco para o campo, “contribuindo para uma transformação na própria compreensão do que vem a ser arquitetura” (p. 139). Isso se deu ao lançar luzes sobre as produções imagéticas dos arquitetos, seja pela representação técnica, fotografia ou por outros meios que criavam espacialidades por meio de imagens:

Se a Grande Exposição, realizada em Londres no ano de 1851, é um marco singular da industrialização e da racionalização da arquitetura, as exposições da primeira metade do século XX são também recorrentemente apresentadas como estruturas importantes na definição de linguagens tectônicas, que expressam posições políticas de estados (Al Assal, 2014; Greenhalgh, 1988). Mas, novamente, a partir do fim dos anos 1970, as exposições de arquitetura ganharam outro significado. Em vez de se apresentarem como dispositivos de exibição daquilo que se construía ou se pretendia construir, as exposições foram tomadas como lugares de pesquisa ou proposição de novas agendas políticas e culturais. (Costa, 2021, p. 139)

Costa chama atenção, neste texto, para as exposições de arquitetura como parte de uma tríade de possibilidades da atuação contemporânea em arquitetura e urbanismo, junto com os arquivos e as publicações, que indicam movimentações na episteme do próprio campo, isto é, em como se produz esse conhecimento e o que o delimita. Em relação à argumentação proposta por Colomina, em torno de produção e reprodução, a proposta de Costa, quase 30 anos depois, sinaliza para uma ampliação de abordagem que não apenas integra a representação como parte da “instituição arquitetura”, mas que explode essa mesma instituição para reconfigurá-la como atividade de designar contornos (design) e que atravessaria esses três espaços de ação (e atuação profissional).

Fato é que, desde a década de 1980, a institucionalização de iniciativas envolvidas com acervos, exposições e publicações em torno de arquitetura marcou o surgimento de centros importantes, entre as quais o Centro Canadense de Arquitetura (CCA), fundado em Montreal em 1979; o Centro de Arquivos de Arquitetura Contemporânea da Cité de l'Architecture, em Paris, em 1986; e o Instituto de Arquitetura da Holanda (NAI), em 1993. A reflexão em torno e a partir de exposições de arquitetura aparece, por exemplo, desde 1993, no *Journal of the Society of Architectural Historians* (JSAH), que inaugurou naquele ano uma sessão dedicada a resenhas de exposição de arquitetura, com a participação de Eve Blau como editora responsável. Em um texto seu de 1998 a propósito do tema, intitulado “Exhibiting Ideas”, Blau argumenta em torno da especificidade de uma resenha de exposição de arquitetura, diferenciando-a das resenhas de catálogo ou de livro. Para ela, as exposições de arquitetura naquele momento já tinham se proliferado pelo mundo, demonstrando um reconhecimento do crescente papel delas na disseminação do conhecimento arquitetônico para um público amplo: “se tornaram importantes lugares de pesquisas novas e de inovação metodológica que contribuíram de modos significativos para repensar as fronteiras conceituais e disciplinares da história da arquitetura e da arquitetura ela mesma.” (Blau, 1998, p. 256).

Continuando, Blau acrescenta ainda duas outras considerações importantes para essa discussão. Primeiro, ela retoma a ideia de que a arquitetura não concerne somente a objetos do ambiente construído, mas a um modo de pensar e de estar no mundo. Segundo, há também uma especificidade de como as exposições de arquitetura tendem a organizar seus assuntos a fim de defender uma determinada ideia, isto é, o argumento da exposição. De caráter mais alusivo do que explicativo, as exposições de arquitetura frequentemente operam por meio de aproximações e montagens, “apresentando visualmente o assunto e construindo seu argumento espacialmente.” (1998, p. 256). Esse processo constitui uma estrutura discursiva que permite aos curadores trazer questões teóricas ou históricas de um modo menos conclusivo e mais especulativo e sugestivo, conforme Blau descreve.

No Brasil, o Núcleo de Documentação e Pesquisa da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD FAU UFRJ) foi fundado no Rio de Janeiro em 1982. É relativamente recente, no entanto, no contexto brasileiro, a proeminência de estudos e práticas expositivas de arquitetura e de urbanismo numa dimensão de episteme a partir da reflexão e da experimentação, especialmente nas universidades. No Brasil e na América Latina, eventos acadêmicos e publicações dos últimos anos atestam esse crescente interesse não somente histórico e reflexivo em torno das exposições, mas também prático e heurístico, sobretudo na sua íntima relação com os arquivos. São índices dessa análise as sessões temáticas em torno do tema que têm acontecido em eventos de alcance internacional, como a 18ª Conferência Internacional do Docomomo (2024), no Chile, ou nacional, como o 8º Enanparq, no Rio de Janeiro (2024). Também inúmeras publicações críticas têm buscado discutir potencialidades e limites do exercício curatorial e expositivo no campo da arquitetura e do urbanismo (Wisnik, 2018; Marquez, 2020; Costa, Mortimer, 2023; Del Real, 2023). Um dos fatores mais recorrentes nessas discussões hoje, para além de uma pedagogia da imagem para o público amplo no campo da arquitetura e do urbanismo, é a discussão política na relação exposições e arquivos, diante das movimentações dos acervos pelo mundo:

O que tem sido construído nas exposições de arquitetura, e como? Qual é a experiência e o conhecimento que se tem produzido? Essas são questões fundamentais de curadoria. A virada arquivística nas práticas curatoriais e o recente problema da migração de arquivos tornam essas questões ainda mais relevantes e prementes nos dias de hoje. (Del Real, 2023)

Professor do Departamento de História da Arte e da Arquitetura de Harvard e co-curador da exposição *Latin America in Construction 1955-1980*, realizada no MoMA em 2015, Patricio del Real – que também colabora com este dossiê – colocou-se o desafio, enquanto era editor da seção de resenhas de exposições do *JSAH* (de 2020 a 2023), em plena pandemia COVID-19, de dialogar com teóricos, críticos, historiadores e arquitetos brasileiros e latino-americanos. No evento online *Brazil Speaks! Architecture Culture at Risk*, de abril de 2022, mediado por Victor Próspero e Catarina Flaksman, a questão da “fuga dos arquivos” foi incontornável. Esta foi uma entre as tantas formas de pautar, naquele momento, no âmbito internacional, o acalorado debate que se travava em cenário brasileiro em torno das condições de armazenamento dos documentos e da movimentação de arquivos do Sul para o Norte Global como sintoma e alerta de uma cultura em risco. Nesse sentido, as atividades realizadas pelo grupo “Arquivos, Fontes e Narrativas”¹, sediado na FAUUSP – notadamente os dois seminários realizados em 2018 e 2021 e a publicação de Castro, Carvalho, e Costa (2021) em torno de arquivos e historiografia – pautaram o debate dos arquivos no campo da arquitetura e do urbanismo, especialmente no que concerne às políticas de preservação, e amplificaram as discussões para além do grupo de pesquisa.

Nesse contexto, um dos mais atuantes é a Casa de Arquitectura (CA). Apesar de ter sido criada em 2007, pela Câmara Municipal de Matosinho, Portugal, a instituição teve seu ato inaugural somente em 2017 (Peixoto, 2017). Inicialmente, o projeto arquitetônico para a sede seria de Álvaro Siza e, na ocasião, foi pactuada a transferência de seu acervo, assim como de outros arquitetos portugueses. No entanto, por financiamento insuficiente, o projeto não foi construído (Cruz, 2018) e, por volta de 2014, um grande debate ocorreu diante da ameaça de deslocamento do acervo do arquiteto português, vencedor do prêmio Pritzker (1992), para o CCA, no Canadá (Andrade, 2014). Por fim, a doação do acervo de Siza não contemplou a CA, tendo sido destinada para 3 outras instituições: o CCA; a Fundação Serralves; e à Fundação Calouste Gulbenkian. Nos dias de hoje, a CA, que tem sua sede na Real Vinícola, é uma das instituições que tem promovido um espaço para arquivamento, pesquisa, exposição e publicação de trabalhos de arquitetos de todo o mundo. Seu modelo de atuação é semelhante àqueles já implementados desde os anos 1980 e 1990, como o CCA (1979) e o NAI (1993/2013), entre outros, no sentido de reunir fontes e fomentar a visibilidade dos trabalhos. No entanto, a partir das reflexões decoloniais, não seria este modelo uma forma de neocolonização? É importante notar que a transferência do acervo de Siza para o Canadá faz parte de uma dinâmica que desterritorializa arquivos e que tem gerado questionamentos não só no âmbito da arquitetura e do urbanismo, abrindo novas frentes de debates, apesar das

1. Atualmente, sob coordenação de Joana Mello e Junia Mortimer, o grupo mantém atividades que buscam enfrentar os desafios do arquivo tendo em vista também a pesquisa expográfica que eles subsidiam.

nuances de cada caso. No cenário brasileiro, o processo ganhou evidência, em 2020, quando a CA anunciou o recebimento do acervo de Paulo Mendes da Rocha; seguido dos acervos de Lucio Costa (2021), Assis Reis (2023), e Éolo Maia e Jô Vasconcellos (2024). Muito se debateu em torno do assunto (Costa, 2022), pela dimensão de neocolonialidade implicada no deslocamento dessas coleções, que depositam, para além do registro de uma atuação profissional, uma responsabilidade cívica e pública, senão comum. No entanto, apesar dos esforços de mobilização de instituições públicas, governamentais e não-governamentais, em cartas públicas e federações, continuamos até então, enquanto cidadãos brasileiros, sem políticas públicas destinadas à salvaguarda, manutenção e disponibilização de acervos de arquitetura..

Sem se desvencilhar desse embate, mas tomando-o por outra frente, este dossiê, oriundo de uma reflexão coletiva a partir da exposição *Urbanos Arquivos*, desloca sutilmente o foco da discussão dos *acervos de arquitetura para a arquitetura nos acervos*, de modo a renunciar à exclusividade dos documentos que resultam da atuação da/o profissional liberal arquiteta/o como “produtor” de cidade (Benjamin, 2012), na direção de incluir fragmentos visuais, especialmente fotografias, que testemunham a construção de uma cidade, a produção e apropriação de seus espaços, por meio de tantos outros “fazedores de cidade” (Agier, 2015).

Em 1989, o CCA celebrou seus 10 anos de fundação com a exposição *Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Representation*, com curadoria de Eve Blau e Edward N. Kaufman. Na exposição, entre desenhos e gravuras, as fotografias firmaram a condição da mídia de massa que, conforme defende Colomina (1994) em seu livro *Architecture as Mass Media*, é também a condição de existência da arquitetura moderna. A relação entre fotografia e arquitetura é discutida já há muito tempo (Robinson & Herschman, 1990), sendo recorrente a explicação dessa relação desde antes de meados do século XIX, pela condição imóvel e estática do objeto construído, favorecendo a captura da imagem com a baixa velocidade disponível pela técnica no momento. Em outras oportunidades, já nos debruçamos sobre o tema (Mortimer 2015, 2016 e 2017), de modo a complexificar essa relação a partir de um campo de forças entre essas práticas, fotográfica e arquitetônica, no qual são temporariamente suspensos os seus limites, com a fotografia e a arquitetura confluindo suas gênesis e sínteses num *campo em expansão*. Nessas ocasiões, no entanto, focamos em fotógrafos de arquitetura e artistas para elaboração da argumentação. O que acontece se tomarmos a imagem documental, a fotografia menor, a prática vernacular e cotidiana como fonte e lugar de problematização?

O que trazemos a público em *Urbanos Arquivos* não é fotografia de arquitetura, mas sim a arquitetura fotografada – arquitetura como prática social e coletiva (Mortimer, 2023). A exposição sugere a releitura da historiografia do urbanismo e arquitetura através do Arquivo Afro-Fotográfico Zumvi e do Acervo Arlete Soares, cujos fotógrafos capturam, aos seus modos de visualização da cidade de Salvador, não somente uma quasi-refratária cidade tectônica resultante da prática de arquitetos como José Filgueiras Lima e Lina Bo Bardi, mas também a insubmissa cidade provisória e moveidiza que se faz cotidianamente em mais de 82% de seu território².

2. Dados coletados na pesquisa elaborada pelo Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil e realizada pelo Instituto Datafolha, em 2022.

A pesquisa que fundamentou a elaboração da exposição correlaciona-se a diversas narrativas que estão em construção desde o início do século XX, no sentido de compreender lacunas evidenciadas por manifestações críticas às formas colocadas na construção da leitura da cultura, na arte e arquitetura moderna. Narrativa essa que, desmesuradamente, exclui formas outras de apreensão da formação e contextualização de territórios, sejam eles urbanos ou rurais. Nesse sentido, alinhados com os apontamentos críticos de Colomina e Costa, argumentamos em complemento que, ao produzirem uma imaginação fotográfica de Salvador, sedimentada nos seus acervos, Lázaro Roberto dos Santos e Arlete Soares são também eles re-produtores dessa cidade.

Referências

- AGIER, Michel. Do Direito à Cidade ao Fazer-Cidade. O Antropólogo, a Margem e o Centro. **Mana**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 483-498, dez., 2015.
- ANDRADE, S. C. Siza dividido entre Portugal e o Canadá. **Público**, 17 julho 2014. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2014/07/17/culturaipilon/noticia/mais-siza-1663334>>. Acesso em: 06 fev. 2025.
- BENJAMIN, Walter. O Autor como Produtor. In: **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre a Literatura e História da Cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGDOLL, Berry. Out of Site/In Plain View: On the Origins and Actuality of the Architecture Exhibition. In: **Exhibiting Architecture. A Paradox?**, p. 13-21, 2015.
- BLAU, Eve. Exhibiting Ideas. In: **Journal of the Society of Architectural Historians**, v. 57, p. 256-366, set., 1998.
- CASTRO, Ana; CARVALHO, Joana; COSTA, Eduardo (orgs). **Arquivos, memórias da cidade, historiografias da arquitetura e do urbanismo**. Coleção Caramelo. FAUUSP, São Paulo: 2021
- COLOMINA, Beatriz. **Architecture production and reproduction**. Princeton Architectural Press: 1988.
- COLOMINA, Beatriz. **Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media**. MIT Press: 1996.
- COSTA, Eduardo Augusto. Mudanças epistemológicas na arquitetura: entre arquivos, exposições e publicações. **ESTUDOS HISTÓRICOS**, v. 34, p. 129-147, 2021.
- COSTA, Eduardo Augusto. Lucio Costa na Europa: O papel dos acervos e a arquitetura brasileira. **Revista Novos Estudos**. CEBRAP. São Paulo, V.41, n.02. pp. 371-386. Maio-Agosto, 2022.
- COSTA, Eduardo; MORTIMER, Junia (orgs). 2023. **Desvios da Arquitetura: Imagem e Cultura Contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.
- CRUZ, V. À espera de Siza. **Expresso**, 17 de novembro de 2018. Disponível em: <<https://expresso.pt/cultura/2018-11-17-A-espera-de-Siza>>. Acesso em: 06 fev. 2025.

DEL REAL, Patricio. Aí Estão os do MoMa. Sobre traduzir a arquitetura para o museu. In: **Exposições de Arquitetura**, v. 278, jul., 2023.

MARQUEZ, Renata. Quase-etnógrafa-etc. **Revista Mundaí. Encontro de Saberes: Transversalidades e Experiências**, n. 9, 2020.

MORTIMER, Junia Cambraia. **Olhares sobre a arquitetura, arquiteturas do olhar: uma outra abordagem para o imaginário fotográfico contemporâneo do espaço construído**. 2015. 2 v. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, 2015.

MORTIMER, Junia Cambraia. **Construção e atualização: duas premissas para uma abordagem da fotografia do ambiente construído**. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 21, p. 8-25, 2016.

MORTIMER, Junia Cambraia. **Arquiteturas do olhar: imaginários fotográficos do espaço construído**. Belo Horizonte: Com Arte, 2017.

PEIXOTO, A. C. Casa da Architectura é inaugurada a 18 de novembro. **Público**, 28 de junho de 2017. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2017/06/28/culturaipsilon/noticia/casa-da-arquitectura-e-inaugurada-a-18-de-novembro-1777241>>. Acesso em: 06 fev. 2025.

ROBINSON, Cervin; HERSCHMAN, Joel. **Architecture transformed: a history of the photography of buildings from 1839 to the present**. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.

TAFURI, Manfredo. **Projecto e Utopia**. Lisboa: Editorial Presença, 1968.

WISNIK, Guilherme. **Espaço em obra: cidade, arte, arquitetura**. Edições Sesc: 2018.

ZIMMERMAN, Claire. Reading the (Photographic) Evidence. In: **Journal of the Society of Architectural Historians**. v. 76, p. 446-448, dez., 2017.

COMO CITAR

PINA, Fabio; MORTIMER, Junia; MARTINS, Técio. Exposições de Arquitetura: Uma cena crítica. **RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura**, n. 12, p. 14-21, 2025.

Uma Exposição

Deise Lima

Arquiteta e urbanista, mestra em Arquitetura e Urbanismo, com atuação concentrada em expografia, cenografia e projetos expositivos. Atua no campo cultural e educativo, com experiência em concepção e desenvolvimento de ações expositivas e trabalho com acervos e arquivos, articulando arquitetura, memória e processos educativos.

Iale Camboim

Docente temporário na Faculdade de Arquitetura da UFBA.
Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA.
Membro do LEIA e do grupo de pesquisa Cartografia Sexuada de Salvador (FAUFBA).

Junia Mortimer

Docente do Departamento de Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG e professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA.
Coordenadora do Grupo LEIA.

Técio Martins

Arquiteto e urbanista, doutorando no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA e membro do LEIA.



Vozerio do tempo¹

Quando Lázaro nos contou que, nos idos de 1980, ele fotografava para o futuro, não soubemos precisar o momento exato, mas pudemos ver nitidamente o passado fixar os olhos no presente, perturbar nossa noção de tempo e amplificar qualquer entendimento de história. Parece óbvio, mas a história da cidade do Salvador não é única e o que mostramos aqui é um pouco do vertiginoso vozerio que ouvimos dessas imagens, na companhia de Lázaro Roberto dos Santos e Arlete Soares. Ele, ao mesmo tempo, desconfiado e curioso de ver suas imagens deslizarem ao estatuto de fontes para a história da arquitetura e da cidade. Ela, sem deixar passar um único dia sem nos questionar, insistentemente, sobre o que tanto fazemos em seu acervo. Talvez ambos estivessem enfrentando os futuros para quem fotografaram, ora reconhecendo-se neles, ora já não. Nós, em busca de pistas para adentrar os meandros das cidades que não cabem nos planos de urbanismo nem nas políticas públicas; que excedem os portos e os pólos, mesmo sem estar fora deles; que perfuram centros administrativos e escorrem pelas estruturas das palafitas. No choque de escalas, da imagem aérea à textura do penteado, e na variedade de geografias, nos deparamos com muitos gestos de fazer-cidade. Gestos fotografados, mas também os gestos de quem fotografa. Para além das visualidades que restam nessas superfícies, encontramos no avesso das imagens gestos de organizar, de catalogar, de arquivar; e ainda aqueles de amar e de cuidar; gestos que atravessaram décadas e se encontram hoje com nossos gestos de desarquivar, ávidos por aprendermos as muitas cidades do Salvador. No vórtice dos movimentos, decantam-se práticas políticas de afetos que se concentram e se espalham por urbanos arquivos.

1. Texto curatorial da exposição Urbanos Arquivos (2023), de autoria de Janaina Chavier e Junia Mortimer.

*Exposição, para mim, é uma plataforma de pesquisa.
Sempre foi.*

Renata Marquez

Após mais de três anos de imersão no Acervo Arlete Soares e no Arquivo Zumvi, o grupo LEIA (Laboratório de Estudos de Imagem e Arquitetura) acumulava não só registros fotográficos, como questões e debates que surgiram ao longo deste trabalho de pesquisa. No segundo semestre de 2023, o grupo se reuniu com o objetivo de sedimentar parte deste acúmulo, uma vez que as pesquisas individuais tensionam reflexões diversas sobre os arquivos. Como, portanto, partilhar inquietações, dúvidas ou mesmo opiniões que emergiram a partir dessa imersão? *A Urbanos Arquivos* foi o modo que o LEIA encontrou para apresentar tanto internamente como para o público externo parte dessas questões. Uma exposição, no entanto, extrapola a lida “ordinária” com os arquivos. Expor uma pesquisa (ou várias) requer a construção de um argumento que ultrapassa as fronteiras conhecidas da academia, pois mobiliza uma série de fatores que vão desde a escolha do local à efetiva montagem do espaço expositivo.

Frente ao acúmulo de imagens dos dois arquivos, a partir do processo curatorial, buscou-se enfatizar o jogo entre argumentos históricos, aspectos críticos da prática fotográfica, poéticas de pesquisa e experiência espacial. Refletir a exposição de arquitetura e suas nuances foi igualmente um desafio, pois o entendimento da arquitetura como campo cultural expandido, envolvendo não somente a tectônica resultante da prática do profissional liberal ou da autoconstrução é um atravessamento importante nas pesquisas do LEIA. A exposição buscava fomentar um processo reflexivo sobre as transformações da cidade, em suas mais variadas esferas, desde ações governamentais ao fazer-cidade cotidiano (Agier, 2015), sobretudo nos territórios negros e populares.

O projeto de pesquisa que deu origem à exposição intitula-se “Cidade, imagem, arquivo: práticas urbanas em fotografias soteropolitanas”, e esteve vigente na FAUFBA, sob a coordenação de Junia Mortimer, de 2020 a 2024. O projeto buscou estudar as práticas de produção e apropriação do espaço urbano que se dão em Salvador e que, não raro, passam ao largo da historiografia urbana da capital baiana, que tende a privilegiar fontes como decretos e planos urbanísticos ou projetos de arquitetura extraordinários em sobreposição a ações comuns (Certeau, 2009), que não cessam.

O Zumvi Arquivo Afro Fotográfico foi fundado em 1994 por Lázaro Roberto dos Santos que continua à frente do projeto junto com o historiador José Carlos Ferreira. O acervo compreende produções de fotógrafos negros em Salvador, com registros da cidade desde a década de 1970. O Acervo Arlete Soares, por sua vez, compreende as fotografias de Arlete Soares, fundadora da Editora Corrupio em 1980 e também fundadora do grupo ZAZ na década de 1970, que mobilizou a cena artística da cidade em torno do design e da fotografia.

No amplo espectro de narrativas presentes nesses arquivos, as pesquisadoras e pesquisadores envolvidos – no período dos 4 anos, foram 9 bolsistas de Iniciação Científica e 6 de Extensão, além de estudantes de mestrado e doutorado do PPGAU/UFBA – buscaram e analisaram conjuntos de imagens que registram práticas urbanas populares da cidade de Salvador que podem fazer emergir

modos de produção e apropriação da cidade, isto é, modos de “fazer-cidade” (Agier, 2015) que desestabilizam uma determinada tradição dominante na história da arquitetura e do urbanismo, baseada na prática e na teoria construtiva.

A hipótese que temos é a de que essas imagens, justapostas com outras fontes documentais, fazem emergir – através de uma crítica à narrativa histórica hegemônica da cidade moderna – tensionamentos quanto aos processos urbanos a partir dos gestos fotográficos do sujeito fotógrafo, das interlocuções existentes e possíveis dentro do “evento fotográfico” (Azoulay, 2021), de quem são os narradores dessas histórias e dos deslocamentos existentes nesse espaço-tempo.

A exposição teve como foco as distintas práticas de “fazer-cidade” mostradas pelos fotógrafos, das grandes reformas a atividades de ganho e manifestações políticas, e como argumento central a ideia de que também os fotógrafos fazem cidade ao fotografá-la, constituindo um acervo que é, ao mesmo tempo, registro de um sujeito histórico num determinado tempo histórico, mas também repositório de afeto, dedicação, esforço, insistência e artesanaria. Sim, a cidade aparece no referente das imagens, mas também nos tantos gestos que precedem e sucedem o momento da captura, e que são também eles gestos urbanos: deslocar, observar, conversar, percorrer, revelar, ampliar, presentear, vender... Fazedores da cidade, Arlete e Lázaro são também eles praticantes urbanos, mais ou menos ordinários, construindo um acervo para o futuro.

Com isso, também foi de nosso interesse defender que arquivos fotográficos externos a um circuito de produção das profissões liberais do arquiteto e do urbanista constituem fontes de pesquisas da história urbana de Salvador. Essas fontes não se reduzem à imagem fotográfica em si, enquanto superfície visual; pelo contrário, ao entender a performance da fotografia para além de seus efeitos segundo um regime de circulação, buscamos entendê-la também como evento fotográfico, colocando em cena os fotógrafos enquanto sujeitos que manuseiam as cidades na ponta dos dedos e dos afetos. Quem fotografa? Como fotografa? Onde fotografa? O quanto fotografa? O que ou a quem fotografa? Em que condições o faz? São sujeitos que percorrem diferentemente, em suas condições específicas de enunciação e de fala, a cidade de Salvador e que dela coletam restos e estilhaços, os quais buscam sistematizar em seus processos pessoais de catalogação.

Após anos de imersão coletiva nos arquivos de Salvador, acumulando questões que atravessaram tanto os encontros do grupo quanto as pesquisas individuais de cada integrante, tornou-se evidente que expor essas imagens não poderia significar encerrá-las como “obras” acabadas ou como uma “série” coesa. A decisão de não apresentar as fotografias como objetos autônomos partiu de uma premissa teórica e metodológica: como defende Olivier Lugon em *Photographic House of Cards* (2016, p. 134), uma fotografia “potencialmente expressa diferentes ideias a depender de com quais documentos é vista em conjunto”. Se a Urbanos Arquivos tem como elemento fundante a pesquisa com fotografias - e não sobre fotografias - então o modo de apresentação precisava tornar visível essa condição processual, investigativa, inacabada.

Isso gerou uma série de questões curatoriais que estruturaram a exposição: Como coexistir imagens díspares sem forçar coerência narrativa? Como expor sem reproduzir a expropriação e o desenraizamento que Ariella Azoulay (2021) denuncia nas práticas museológicas tradicionais? Que suportes

físicos poderiam evidenciar a condição de pesquisa dessas imagens, recusando sua fetichização como obra? Que materialidades permitiriam uso consciente de recursos e sobrevida dos objetos para além do evento expositivo? Essas perguntas não se limitaram ao planejamento da exposição, elas constituíram o processo de pensar e fazer a *Urbanos Arquivos*.

Construída para o espaço da Aliança Francesa de Salvador e seguindo um trabalho curatorial-investigativo, a exposição foi organizada em três momentos. Um que se caracterizava pelo encontro entre os dois acervos pesquisados pelo grupo LEIA, denominado “Choque”; outro que buscava entender os bastidores das imagens e suas nuances de feitura e arquivamento, chamado “Averso”; e um terceiro, intitulado “Pelo Pelô”, constituído por uma intervenção em cópias xerox do livro *Pelo Pelô*, organizado em 1995 por Marco Aurélio Gomes a partir de um seminário realizado pelo PPGAU/UFBA. Os três momentos tinham, portanto, especificidades teórico-críticas, mas também espaciais e materiais.

A seção “Choque” povoou o espaço da primeira sala com 40 fotografias, 20 do Acervo Arlete Soares e 20 do Zumvi. Instaladas como um gigante móvel, a escultura fotográfica suspendeu no ar os estilhaços de Salvador conforme coletados pelos arquivos, fazendo conviver numa mesma nuvem suspensa as muitas cidades de Salvador e avizinhandos corpos e paisagens improváveis – do Centro Administrativo da Bahia ao discurso de Nelson Mandela, das palafitas em Plataforma aos capoeiristas nas Dunas do Abaeté. Neste espaço, as imagens dos acervos estavam lado a lado, impressas em transparência e em papel tipo canvas, o que possibilitou aos visitantes um modo de ver que se dá sempre em relação, sendo quase impossível contemplar a visão de uma imagem isoladamente e favorecendo a experiência de um turbilhão visual. Sendo variados os percursos da/o visitante, também a sequência de imagens seria variável. Em *Exhibiting Ideas* (1998), Eve Blau aborda sobre como o visitante tem papel “autônomo” numa exposição. Para a exposição *Urbanos Arquivos*, ainda que houvesse diretrizes, essa autonomia era relevante e desejada, principalmente no momento de justaposição entre as imagens, que era também uma forma de justapor os acervos e de justapor os diferentes sujeitos fotógrafos. A não linearidade da instalação permitiu apreensões distintas das fotografias, mas contemplou também as múltiplas relações que os membros do grupo têm com os dois acervos.

O encontro de imagens potencializa as cenas fotografadas, para além do apelo estético dos fotógrafos envolvidos. São diferentes modos de construir, nas variadas escalas, desde a casa construída coletivamente à intervenção estatal de obras rodoviárias; modos de ocupar a cidade, com a população negra acompanhando a visita de Nelson e Winnie Mandela a Salvador, na década de 1990, ao comércio ambulante de rua e/ou feiras urbanas. É a dimensão ordinária da cidade e das pessoas que a fazem cotidianamente justaposta com atividades ou eventos excepcionais e de grande apelo, numa demonstração de que qualquer achatamento ou simplificação dos estudos sobre a cidade pode ser um equívoco.

A sala seguinte abrigou tanto as seções “Averso” como “Pelo Pelô”, e seguiu a disposição das obras nas paredes da galeria contando ainda um mobiliário expositivo central – construído por meio de uma colaboração entre o LEIA e a marcenaria da FAUFBA, com o apoio direto de Kleber

Marinho. No “Averso”, apresentamos os versos de algumas fotografias, com seus recados ou outras grafias e marcas, colocando em cena os bastidores de toda uma prática de caminhar, fotografar, revelar, anotar, sistematizar, guardar, por parte dos fotógrafos, que tornou possível com que esses acervos fossem hoje por nós acessados. O “Averso” incluiu ainda ampliações de slides, dando a ver as molduras das películas, de modo a chamar atenção para as anotações ali presentes. Incluiu também uma série da fotografia Samara Said, estudante da UFBA e bolsista de extensão no LEIA, em que aparecem as mãos de Lázaro manuseando negativos. No mobiliário central da segunda sala, ficaram dispostos os envelopes que Lázaro fez com papéis antigos de cursos de fotografia, para organizar o arquivo ao longo dos anos, além de algumas cópias-contatos e rolos não revelados. O mobiliário era composto por gavetas, emprestadas da Arquivo SSA, com uma estrutura de pinus produzida na marcenaria da FAUFBA.

Parte das fotografias nunca tinha sido vista pelos membros do grupo além das telas digitais. Imprimi-las durante o processo de montagem não foi apenas reprodução técnica – foi um gesto que transformou a relação do grupo com as imagens. Pela primeira vez, foi possível manipulá-las fisicamente: segurar, aproximar, afastar, justapor, reorganizar no espaço. Essa materialização ativou a dimensão háptica das fotografias, como teoriza Tina Campt (2012) – a taticidade não como metáfora, mas como modo de conhecimento que excede o puramente visual.

A instigação do toque e da sensibilidade física tornou-se preocupação central da exposição. Distintas materialidades e dimensões dos elementos buscavam extrapolar a visualidade imediata da imagem, como discute Velloso (2022), convidando o corpo do visitante a uma experiência que não se esgota no olhar. Mas não se tratava apenas de tornar as imagens tangíveis – trata-se de tornar visível o que Didi-Huberman (2017, p. 58) chama de “rede de relações” que constitui qualquer arquivo fotográfico, os bastidores e processos que antecedem e excedem a imagem final.

A segunda seção da exposição explorava precisamente essa tensão entre imagem e seus rastros materiais. Diapositivos do Acervo Arlete Soares revelavam inscrições e notas manuscritas no verso – camadas de informação invisíveis quando projetadas, mas fundamentais para compreender como essas imagens circularam, foram classificadas, ganharam sentido. Os envelopes e rotinas de arquivamento de Lázaro Roberto, no âmbito do Zumvi, evidenciavam outra lógica organizacional: uma metodologia de poucas “palavras-chave” ou indexadores, que remete a um fazer e uma memória profundamente individuais, irredutíveis aos sistemas institucionais de catalogação.

Essas materialidades - diapositivos, envelopes, anotações, suportes diversos - não eram meros acessórios expográficos. Eram elementos constitutivos da própria pesquisa, evidências de que um arquivo fotográfico não existe apenas nas imagens, mas nas práticas cotidianas, nos gestos repetidos, nas decisões aparentemente banais de como guardar, nomear, organizar. Tornar esses processos tangíveis era recusar a fetichização da fotografia como objeto autônomo e insistir em sua condição de prática social, espacial, incorporada.

Compartilhando a mesma sala da galeria, estava a seção *Pelo Pelô*, um diálogo direto com a publicação homônima organizada por Marco Aurélio Gomes, em 1995, na ocasião de um seminário do PPGAU/UFBA que discutiu o violento processo de reforma do Pelourinho liderada pelo governador

Antônio Carlos Magalhães. Fundamental ao processo de pesquisa e concepção curatorial, a leitura do livro e o debruçar coletivo do grupo sobre seus aportes críticos serviu como catalisador para debates internos, além de retroalimentar pesquisas individuais. Nessa seção, o livro apareceu desfolhado em superfícies que receberam intervenções variadas de modo a salientar determinadas partes dos textos. As reflexões propostas pelos diversos autores presentes no livro, em torno da transformação do Centro Histórico de Salvador, ganharam corpo e materialidade, num jogo crítico que relaciona teoria urbana e prática estética. Textos de Ana Fernandes, Milton Santos, Heliodório Sampaio, entre outros, foram bordados, grifados, recortados, queimados, costurados – inúmeras foram as formas de intervenção que as/os pesquisadoras/es do grupo LEIA encontraram para evidenciar os trechos que mais suscitaram pensamento e reflexão. Esta foi notadamente a seção de maior autonomia para a equipe e o resultado, um acúmulo de páginas com diversas intervenções técnicas, tomou forma num grande painel onde cada folha foi posicionada de modo a evidenciar a diversidade dos membros, com formações e pesquisas variadas.

Além dos três momentos, a exposição contou também, no dia da inauguração, com uma performance gráfica do artista Alex Simões. Ao som de uma gravação em looping produzida pelo próprio poeta com textos do folder de inauguração do Zumvi, Simões permaneceu por 3 horas costurando as sobras de papéis A4 que compuseram o processo de pesquisa, idealização, montagem e produção da exposição em pequenos livretos de tiragem única e singular, promovendo também ali novos choques e aproximações improváveis, fazendo reverberar no artefato gráfico produzido durante o evento dimensões teórico-críticas do debate visual promovido pela exposição.

A utilização da fotografia documental de rua como elemento principal para expor uma pesquisa vinculada ao campo da arquitetura e urbanismo ampliou significativamente o alcance da discussão, como observa Zimmerman (2017). Por não ser o documento tradicionalmente mais utilizado para expor arquitetura, esse tipo de fotografia possibilitou maior envolvimento do público não especializado, pois as imagens permitem aproximações sob diversos aspectos: a partir de uma edificação conhecida, de uma prática de ganho cotidiana, de uma paisagem reconhecível, de um gesto familiar. Esse alargamento do público reverbera uma inquietação do grupo desde os estágios iniciais da pesquisa: a percepção de uma lacuna no campo formal da arquitetura e urbanismo. Fotografias que não são propriamente “fotografias de arquitetura” – aquelas que não seguem os códigos profissionais de representação do espaço construído – podem e devem ser utilizadas como fontes para estudos sobre as cidades. Como menciona Costa (2021), essa mudança epistemológica - reconhecer outras visualidades como legítimas para pensar arquitetura - demanda ajustes não apenas no circuito expositivo, mas em todo o campo adjacente à prática: na formação, na pesquisa, na validação de fontes.

Para o LEIA, a realização da exposição na Aliança Francesa de Salvador foi um evento que não se esgota nele mesmo. Seus antecedentes e seus desdobramentos mostram que, ao contrário de um marco final dos projetos de pesquisa com o Zumvi Arquivo Afro Fotográfico e com o Acervo Arlete Soares, a exposição foi uma das linguagens de construção coletiva dos conhecimentos acerca das transformações de Salvador, suas práticas e seus praticantes – conhecimentos esses que assumem outras linguagens e outras formas de pensar segundo a modalidade de pensamento e prática epistêmica que se queira assumir.





118.14

S. LAZARO



PASTA
OXUM

"Ai que saudade tenho da Bahia"...

"Se eu pudesse voltar"...

Isso é uma canção do
Luís Bonfá. Depois mandarei
o resto da letra. Ainda não
aprendi. De qualquer forma,
não adiantaria muito. A mú-
sica é mesmo mais bonita.

Estou mesmo prolixa hoje.
Perdulpê, he'. Deve ser o vídeo.
Duça-o tocar, daí:

"Berimbau!..."

Rio, agosto de 64

FOTO DE CYVA

146

O FIM DO FOSSO?

para Paul

...a cultura popular, vista em oposição à cultura de massa.

A cultura de massa não é a cultura popular. A cultura de massa é algo mais amplo e abrangentemente formado, para que se lhe possa atribuir o adjetivo de americano. A cultura de massa é um dado fundamental da rede da produção de um novo cinema regional e parte da Segunda Guerra. Ela é paralela à expansão do cinema.

...mas que o turismo representa, com a sua clientela mundial.

...a cultura popular, vista em oposição à cultura de massa.

A cultura de massa não é a cultura popular. A cultura de massa é algo mais amplo e abrangentemente formado, para que se lhe possa atribuir o adjetivo de americano. A cultura de massa é um dado fundamental da rede da produção de um novo cinema regional e parte da Segunda Guerra. Ela é paralela à expansão do cinema.

...mas que o turismo representa, com a sua clientela mundial.



...a cultura popular, vista em oposição à cultura de massa.

A cultura de massa não é a cultura popular. A cultura de massa é algo mais amplo e abrangentemente formado, para que se lhe possa atribuir o adjetivo de americano. A cultura de massa é um dado fundamental da rede da produção de um novo cinema regional e parte da Segunda Guerra. Ela é paralela à expansão do cinema.

...mas que o turismo representa, com a sua clientela mundial.

...a cultura popular, vista em oposição à cultura de massa.

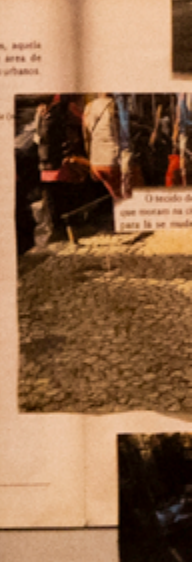
A cultura de massa não é a cultura popular. A cultura de massa é algo mais amplo e abrangentemente formado, para que se lhe possa atribuir o adjetivo de americano. A cultura de massa é um dado fundamental da rede da produção de um novo cinema regional e parte da Segunda Guerra. Ela é paralela à expansão do cinema.

...mas que o turismo representa, com a sua clientela mundial.

...a cultura popular, vista em oposição à cultura de massa.

A cultura de massa não é a cultura popular. A cultura de massa é algo mais amplo e abrangentemente formado, para que se lhe possa atribuir o adjetivo de americano. A cultura de massa é um dado fundamental da rede da produção de um novo cinema regional e parte da Segunda Guerra. Ela é paralela à expansão do cinema.

...mas que o turismo representa, com a sua clientela mundial.



...a cultura popular, vista em oposição à cultura de massa.

A cultura de massa não é a cultura popular. A cultura de massa é algo mais amplo e abrangentemente formado, para que se lhe possa atribuir o adjetivo de americano. A cultura de massa é um dado fundamental da rede da produção de um novo cinema regional e parte da Segunda Guerra. Ela é paralela à expansão do cinema.

...mas que o turismo representa, com a sua clientela mundial.

...a cultura popular, vista em oposição à cultura de massa.

A cultura de massa não é a cultura popular. A cultura de massa é algo mais amplo e abrangentemente formado, para que se lhe possa atribuir o adjetivo de americano. A cultura de massa é um dado fundamental da rede da produção de um novo cinema regional e parte da Segunda Guerra. Ela é paralela à expansão do cinema.

...mas que o turismo representa, com a sua clientela mundial.

...a cultura popular, vista em oposição à cultura de massa.

A cultura de massa não é a cultura popular. A cultura de massa é algo mais amplo e abrangentemente formado, para que se lhe possa atribuir o adjetivo de americano. A cultura de massa é um dado fundamental da rede da produção de um novo cinema regional e parte da Segunda Guerra. Ela é paralela à expansão do cinema.

...mas que o turismo representa, com a sua clientela mundial.



EXHIBITION OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
MUSEUM OF NATURAL HISTORY





Legenda

Figura 1. Imagens do Zumvi e Acervo Arlete Soares dispostas no salão de entrada da *Urbanos Arquivos*. Foto: Marcelo Maia.

Figura 2. Seção dos bastidores da imagem. Foto: Samara Said.

Figura 3. Reprodução de imagens e anotações do Zumvi e Acervo Arlete Soares. Foto: Marcelo Maia.

Figura 4. Painel construído pelo LEIA com recortes do livro *Pelo Pelô*, organizado por Marco Aurélio Gomes. Foto: Samara Said.

Figura 5. Detalhe das imagens dispostas no salão de entrada da exposição. Foto: Samara Said.

Referências

- AGIER, Michel. Do Direito à Cidade ao Fazer-Cidade. O Antropólogo, a Margem e o Centro. **MANA**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 483-498, dez., 2015.
- AZOULAY, Ariella Aïsha. Arte que destrói o mundo comum. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 15, p. 46-55, dez., 2021.
- AZOULAY, Ariella Aïsha. **História Potencial. Desaprender o Imperialismo**. São Paulo: Ubu Editora, 2024.
- CAMPT, Tina. **Image Matters: Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe**. Duke University Press Books, 2012.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. 16ª edição. Petrópolis: Vozes, 2009.
- COSTA, Eduardo Augusto. Mudanças epistemológicas na arquitetura: entre arquivos, exposições e publicações. **ESTUDOS HISTÓRICOS**, v. 34, p. 129-147, 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as Imagens Tomam Posição: O Olho da História, I**. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- GOMES, Marco Aurélio. **Pelo Pelô**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 1995.
- LUGON, Olivier. Photographic House of Cards: Three Exhibitions of the 1950s. In: **Before Publication. Montage in Art, Architecture, and Book Design**. Park Books, 2016.

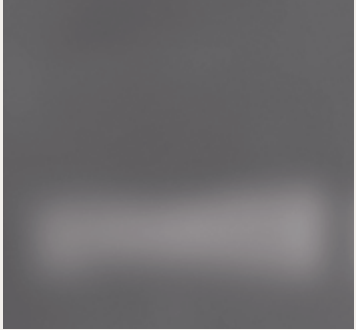
MARQUEZ, Renata. Entrevista. In: **Desvios da Arquitetura. Imagem e cultura contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2023.

VELLOSO, Rita. Modos de Des-ver. Post-Scriptum à fantasmagoria. In: **Urbano-Constelação / Rita Velloso**, p. 194-233. Belo Horizonte: Cosmópolis, 2022.

ZIMMERMAN, Claire. Reading the (Photographic) Evidence. In: **Journal of the Society of Architectural Historians**. v. 76, p.446-448, dez., 2017.

COMO CITAR

LIMA, Deise et al. Uma Exposição. **RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura**, n. 12, p. 22-37, 2025.



nwa



MUITAS JUSTAPOSIÇÕES



Estratégias Afro-Atlânticas de *Poço 115*: Acervo, Fotolivro, Documentário e Exposição

Felipe Camilo Mesquita Kardozo

Antropólogo, artista e pesquisador, é doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará - PPGS-UFC.



É nos arredores da Ponte Velha, nas ruínas do primeiro porto de uma cidade de passado escravocrata que também foi palco de lutas abolicionistas, é ali na orla da Praia de Iracema de Fortaleza onde uma população negra, descendente de pescadores e portuários, faz morada, resistindo à especulação imobiliária e tentativas de remoção. Neste mesmo local, o Poço da Draga, território centenário que comemora seu aniversário com a ponte de 1906, moradores com dezenas de álbuns e narrativas na ponta da língua nos sugeriram algo como um “devir negro nas imagens” – formas de praticar fotografias e narrar memória que, para além das atribuições de algum ofício, se difundem quase que espontaneamente entre caixas de sapatos e pequenos acervos de famílias e coletividades brasileiras. Se nos referimos ao “devir-negro do mundo” apontado por Mbembe (2014), partindo da noção de comunidade visível¹ (Kardozo, 2021), “um conjunto heterogêneo que dá a ver e se faz ver através de imagens em um território”, no desenvolvimento do projeto *Poço 115*, que investigou formas de praticar acervos fotográficos afro-diaspóricos.

O trabalho se desenvolveu em paralelo e em decorrência da tese *Comunidade Visível: Narradores de Imagens e Memórias do Poço da Draga* (Kardozo, 2021), cuja pesquisa compreende a relevância de coletâneas fotográficas informais animadas pela oralidade negra em meio à diversidade de agentes que produzem visibilidade e legitimidade nas lutas sociais e territoriais no país. Esse curtíssimo relato se refere a como, ao longo de quatro anos, um artista-pesquisador e um artista-morador (Felipe Camilo e Álvaro Graça Júnior) desenvolveram formas de apresentar as estratégias afro-atlânticas já

1. A tese *Comunidade Visível: narradores de imagens e memórias do Poço da Draga* (KARDOZO, 2021) desenvolvida no PPGS-UFC.

fluentes em uma comunidade visível, o Poço da Draga, na orla de Fortaleza, Ceará. Atuando ali juntos às guardiãs e guardiões da memória (Rocha; Eckert, 2014), entre ruas e grupos de Whatsapp, primeiro foi concebido um acervo de fotografias 10x15cm para então chegar a um fotolivro, um documentário e uma exposição: respectivamente *Poço 115 – Um Álbum Imaginário*; *Resenha do Brasileirinho*; e *Poço 115 – Rastro na Cidade*.

Montado e remontado entre 2017 e 2021, o acervo coletivo ou (como preferimos) aquilombamento visual do Poço da Draga rendeu mais exatamente 07 obras ou conjunto de objetos principais²: a) duas cópias do arquivo de 12 álbuns de 40 fotos 10x15cm em caixas de MDF (com cerca de 400 imagens); b) *Poço 115 - Rastros na Cidade*, uma exposição em dois polos, na ONG Velaumar na comunidade e no Museu de Arte Contemporânea (MAC) do Ceará (2021–2022); c) uma cortina, almofadas, um gira-mundo e uma instalação de santinhos de luto por Ivoneide Góis, moradora do território (além de obras cedidas por artistas convidados); d) a vídeo-instalação *Poço*; e) o ensaio fotográfico “sobrepontes”; e f) o fotolivro *Poço 115 – Um álbum imaginário*, que possui dois pequenos volumes; g) o documentário *Resenha do Brasileirinho*³. Nas figuras que seguem, vemos os espaços onde ocorreram a exposição e algumas das obras que conseguimos comentar neste breve escrito.

Destacamos o selo da caixinha de fotos que, dada sua materialidade, tratamos como um “arquivo fotográfico” do Poço da Draga. Cada obra/ação foi antecedida de escutas com moradores sobre as imagens que ficam no acervo coletivo e as que não ficam. Tratou-se, portanto, de uma experiência de muitas partilhas. A presença das mãos carinhosas de mães, tias e avós, narradoras e guardiãs em equipamentos culturais, provocou estranhamentos e discussões sobre concepções correntes de arte entre os envolvidos e os demais públicos. É decolonial⁴ convidar uma memorialista não-oficial e costureira a produzir obras a partir de sua coleção de retratos 3x4cm que estampamos em um tecido e que Ivoneide G. nos devolveu como almofadas, cortinas e como um gira-mundo. Seguimos assim quando dedicamos uma seção a imagens do futebol amador e um documentário aos seus entusiastas que compartilharam resenhas de jogos antigos do Brasileirinho Futebol Clube pelo Whatsapp e pelas ruas do bairro⁵. Desse modo, tanto o ato criativo como a prática curatorial se deram fazendo

2. Tanto as caixas/arquivos, assim como a exposição foram feitas em parceria pelos grupos do programa de Ciências Sociais da UFC, o Lajus e o Rastros Urbanos junto aos moradores do Poço da Draga. O fotolivro, a vídeo-instalação e o documentário têm sua organização/criação assinada por Álvaro Graça Júnior e Felipe Camilo.

3. Kardozo e Diógenes (2021) abordaram a relevância dos álbuns de fotografias e grupos de Whatsapp na relação entre os membros do Brasileirinho, time de futebol amador que durante a pandemia de covid-19 não podia se encontrar pessoalmente. O artigo *Comunidade Visível: Narradores de memórias e suas práticas de imagem* se encontra disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/108754>>. Acesso em: 10 jul. 2024.

4. Mignolo (2012) discute sobre estética, modernidade e pensamento decolonial

5. Com Diógenes (2015), observamos que os esforços etnográficos conduzindo em ambiências online são tão relevantes quanto o trabalho offline, cabendo à antropóloga acompanhar as práticas de seus narradores conforme se apresentam. Na produção da autora sobre Fortaleza, vemos a luta por reconhecimento social entre as populações dos territórios ditos periféricos.

filosofia com gente dentro, como diria Tim Ingold (2012), ao propor um entendimento dialógico/compartilhado para a forma de produzir conhecimento antropológico. Pensando em retrospectiva, os processos da exposição que aconteceu em um museu de arte contemporânea – e ao mesmo tempo uma das casas mais antigas da vizinhança – intuía estratégias de afavelar a institucionalidade da relação entre a cidade, as pessoas e suas imagens e narrativas.

Se por um lado a aproximação de nossas narradoras e narradores foi pensada nas pistas das fotobiografias de Fabiana Bruno (2012) e nos atlas mnemosynes de Warburg (2010), por outro, uma apropriação racializada desses conceitos nos convidou a ler práticas e inventos no Poço como experiência fabulatória crítica, como propõe Saidiya Hartman (2022).

De certo modo, o trabalho nos limiares entre arte e antropologia (Marcus, 2009) nos convida a pensar quais práticas, quais formas estéticas favorecem a expressão coletiva e a restituição da pesquisa (Schurmans; Dayer; Charmillot, 2014). Nesse sentido, o fotolivro que simula formatos de álbuns fotográficos e utiliza linha de pesca para reunir suas peças aponta em sua materialidade um diálogo como aqueles que cederam fotografias e recordações para a feitura da obra⁶. Na pequena publicação, predominam as imagens saídas dos acervos familiares para nossa experiência coletiva. A pequena tiragem de 300 exemplares foi distribuída no território entre autores e fotografados.

Por fim, evocamos outra forma de imagem ancestral para pensarmos como vidas negras desenvolvem práticas e éticas para com aquilo que é visível. Sankofa⁷ é a ave que vai para frente, olhando para trás, como uma mensageira que mexe com a linearidade do tempo em função das lembranças. A partir de fotos e recordações tratadas com desimportância pelos anais da história oficial até então, os trabalhos da memória (Bosi, 1994) de narradores das esquinas do Poço da Draga aliam, sob a “ética sankofa”, fotografia e oralidade num contexto afro-brasileiro. Como resposta à necropolítica (Mbembe, 2018), as estratégias expositivas e práticas de acervos carregam indícios de um desejo de lembrar e ser lembrado entre pretas e pretos que compõem as comunidades visíveis e que, no atlântico diaspórico, são aquilombamento de imagens.

6. Mais sobre o fotolivro está disponível em: <<https://felipec.com.br/arte/?p=740>> acesso em 10 jul. 2024.

7. O símbolo adinkra “Sankofa” faz parte de um conjunto de símbolos ideográficos dos povos acã, grupo linguístico da África Ocidental, ele apresenta um pássaro que voa para frente com a cabeça voltada para trás.



























Legenda

Figura 1. Infográfico de obras resultantes do Projeto *Poço 115*.

Figura 2. Exposição *Poço 115 – Rastros na Cidade* – painel da parte ocorrida no Poço da Draga entre dezembro de 2021 e abril de 2022. Fonte: Acervo do autor.

Figuras 3 e 4. Exposição *Poço 115 – Rastros na Cidade* ocorrida no Museu de Arte Contemporânea (MAC) do Ceará entre dezembro de 2021 e abril de 2022. Fonte: Acervo do autor.

Referências

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos**. 2. ed., São Paulo: T.A. Queiroz, 1994.

BRUNO, Fabiana. Uma antropologia das “supervivências”: as fotobiografias. In: SAMAIN, Etienne. (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. p. 91–106.

DIÓGENES, Glória Maria dos Santos. A arte urbana entre ambientes: dobras entre a cidade material e o ciberespaço. **Etnográfica**, v. 19, p. 537-556, 2015.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais**. São Paulo: Fósforo, 2022.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v.18, n.37, jan./jun. 2012.

KARDOZO, Felipe Camilo Mesquita. **Comunidade Visível: narradores de imagens e memórias do Poço da Draga**. Orientadora: Glória Maria dos Santos Diógenes. 2021. 325 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/58602>>. Acesso em 09 jul. 2024.

KARDOZO, F. C. M.; DIÓGENES, G. M. dos S. Comunidade Visível: Narradores de memórias e suas práticas de imagem. **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 22, n. 56, 2021. DOI: 10.22456/1984-1191.108754. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/108754>. Acesso em: 10 jul. 2024.

MARCUS, George. A Estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na antropologia: experiências em colaboração e intervenção. In: BARBOSA, Andréa et al (Org.). **Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos**. São Paulo: Papius, 2009. p. 13-32.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MIGNOLO, W. D. Decolonial aisthesis and other options related to aesthetics, In: Alanna Lockward e Walter Mignolo (orgs.), **BE.BOP, 2012. Black Europe Body Politics**. Disponível em: <http://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/uploads/2012/04/be-bop-2012interakt_iv.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2016.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. Etnografia com imagens: práticas de restituição. **Tessituras**, Pelotas, v. 2, n. 2, p. 11-43, jul./dez. 2014.

SCHURMANS, M. N.; DAYER, C.; CHARMILLOT, M. **La restitution des savoirs: un impensé des sciences sociales?** Paris: L'Harmattan, 2014.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madri: Akal, 2010.

COMO CITAR

KARDOSO, Felipe Camilo Mesquita. Estratégias Afro-Atlânticas de Poço 115: Acervo, Fotolivro, Documentário e Exposição. **RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura**, n. 12, p. 40-57, 2025.

Paisagem e Poder: Construções do Brasil na Ditadura

Paula Dedecca

Professora da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Arquiteta e Urbanista formada pela FAU-USP. Mestre e Doutora pela mesma instituição, na área de concentração de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo. Foi co-organizadora do livro “Arquitetura e escrita: Relatos do ofício” (2023); e co-curadora das exposições “Paisagem e poder: construções do Brasil na ditadura” (2024) e “IABsp 80 Anos Falando em Público” (2025).

Victor Próspero

Professor da FAU-USP, no Departamento de História e Estética do Projeto. Doutor pela mesma instituição, realizou pós-doutorado e lecionou na Universidade de Princeton (2024-2025), foi pesquisador visitante Fulbright na Universidade de Harvard (2021-2022). Foi co-organizador dos livros “Arquitetura e Escrita: Relatos do Ofício” (2023) e “IABsp 80 Anos” (2025), co-curador das exposições “Paisagem e Poder: Construções do Brasil na Ditadura” (2024) e “IABsp 80 Anos Falando em Público” (2025).

João Fiammenghi

Arquiteto formado pela FAU-USP, onde realiza doutorado na área de História e Fundamentos da Arquitetura (2021-2027, Bolsa Fapesp). Foi pesquisador visitante (Bepe-Fapesp) na University of Brighton Design Archives, Reino Unido. Em 2024 co-curou da exposição “Paisagem e poder: construções do Brasil na ditadura”. Sua pesquisa se concentra nos problemas da produção material a partir do ensino de design industrial e arquitetura nas décadas de 1960 e 1970.

Magaly Pulhez

Professora adjunta da Universidade Federal de São Paulo, Instituto das Cidades, Campus Zona Leste. Pesquisadora associada do Centro de Estudos da Metrópole (CEPID/FAPESP). Arquiteta e urbanista, mestre e doutora em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. É cocuradora da exposição “Paisagem e Poder: construções do Brasil na Ditadura”.

José Lira

Professor Titular da FAU-USP e Diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP. Doutor e Livre Docente pela FAU-USP, com pós-doutorados na Universidade de Columbia e na École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris - Malaquais. Foi pesquisador e professor visitante na Universidade de Princeton. Dirigiu o Centro de Preservação Cultural (2010-2014) e o Centro Maria Antônia (2022-2024) da USP. Autor de “Warchavchik: fraturas da vanguarda” (2011), “O visível e o invisível na arquitetura brasileira” (2017) e co-organizador de “Memória, Trabalho e Arquitetura” (2014), “Gênero, Domesticidade e Cultura Material (2017, 2025) e “Arquitetura e escrita: Relatos do ofício” (2023), entre outros. Foi curador das exposições “Revistas Estudantis na USP” (2012/2013), “Warchavchik, arquitetura e metrópole” (2013), e co-curador de “Ruína e Demolição” (2012), “Paisagem e poder: construções do Brasil na ditadura” (2024) e “Debaixo desse céu: nebulosas da cidade” (2025).



Por ocasião da efeméride de 60 anos do golpe empresarial-militar no Brasil, o Centro MariAntonia da Universidade de São Paulo promoveu a exposição *Paisagem e Poder: Construções do Brasil na Ditadura*. A mostra buscou abordar as transformações da paisagem em distintos pontos do território brasileiro, entendendo a construção civil como parte essencial da produção e reprodução do regime, a partir de uma relação intrínseca entre empresariado e Estado, milagre econômico e repressão, grandes obras e propaganda. Tendo em vista os avanços durante a última década – bem como os limites – das políticas de memória, verdade e justiça no país, a exposição buscou apresentar uma camada a mais na reflexão sobre as formas como o passado recente da ditadura militar se faz presente no cotidiano da atualidade: o ambiente construído e não construído, as paisagens vividas diariamente, na cidade e no campo. Nesse sentido, o fato de essa proposta curatorial ter sido levada a cabo pelo Centro MariAntonia é relevante, uma vez que se trata de um dos importantes centros de memória da ditadura na capital paulista.

Desenvolvido pelo grupo de autores do presente texto, o trabalho de curadoria refletiu um encontro entre pesquisadores em diferentes momentos de suas trajetórias acadêmicas, com diferentes abordagens e trabalhos em andamento, mas com o fato em comum de terem, em algum momento de suas pesquisas, se debruçado sobre o período da ditadura com lentes estabelecidas a partir dos estudos urbanos e do campo da arquitetura e do urbanismo. Se o início dos trabalhos indicou um caminho possível voltado à atuação de profissionais de tal campo naquele período, este enfoque logo deu lugar a uma abordagem mais abrangente, voltando-se à leitura crítica da paisagem como um produto de relações socioeconômicas e da história política da ditadura militar, ao mesmo tempo em que a transformação do espaço se constituiu enquanto elemento fundamental do próprio fazer daquele regime.

Partindo de uma abordagem de abrangência nacional e ciente dos limites das referências de um grupo majoritariamente paulista, a curadoria buscou tratar de casos em todo o território do país como forma de evidenciar o caráter sistêmico das políticas de planificação e da expansão do setor da construção civil. Isso porque uma série de transformações vista na paisagem brasileira, seja no campo ou nas cidades, foi resultado de políticas induzidas de forma centralizada em escala federal, por meio das quais as práticas de planejamento passaram por uma institucionalização sem precedentes. Essas práticas baseavam-se em uma visão ampla de estratégias geopolíticas e de segurança nacional e estavam combinadas com ações de fomento a determinados setores produtivos e alas do empresariado que compunham a base de apoio do regime. Dessa forma, a exposição buscou apresentar um panorama amplo de casos que refletissem tais aspectos, essenciais para a caracterização da tecnoburocracia e do pacto autoritário modernizante que perdurou em grande parte dos 21 anos de ditadura.

O processo de curadoria, portanto, implicou uma expansão considerável dos horizontes de pesquisa previstos para uma exposição. A familiaridade do grupo com alguns materiais indicou os caminhos iniciais, e o escopo abrangente que aos poucos se abria demandou a sistematização de

novos esforços de busca, descoberta e seleção. O universo documental variou em suportes diversos que registraram o discurso oficial, as leituras críticas e o cotidiano das paisagens no seu processo de projeto, construção e uso, com suas múltiplas representações e meios de circulação. Tais suportes se diversificaram em impressos diários, periódicos especializados ou de grande circulação, mapas, planos e projetos, documentos oficiais, fotografias, material audiovisual de propaganda e de oposição, livros, cadernos técnicos, selos e postais, entre outros. Assim, a mostra mobilizou materiais disponíveis em arquivos públicos, institucionais e privados, beneficiando-se amplamente da disponibilização digital de coleções de instituições como Arquivo Nacional (que conta com materiais variados publicizados graças aos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade), Arquivos Públicos estaduais, Museu da Energia, IBGE, Hemeroteca da Biblioteca Nacional, Acervo do Instituto de Arquitetos do Brasil em São Paulo, Cinemateca Brasileira, entre outros.

O protagonismo dos materiais de revistas semanais de variedades, como Manchete, Veja e Realidade, foi grande, considerando-se especialmente o papel de reiteração do discurso oficial que algumas delas levavam a cabo e o uso hábil que faziam do fotojornalismo, das imagens em cores e das frases de efeito. Em contraponto, a imprensa diária foi fonte documental substantiva ao registrar, por vezes, as contradições e violências operadas no dia-a-dia das intervenções. Somou-se a isso a relevância do material audiovisual exposto em projeções distribuídas pela exposição, com excertos de vídeos em montagem cíclica ou em sala de televisão com trechos mais longos de filmes com discurso crítico e didático sobre as contradições do período.

O panorama nacional delineado foi dividido em quatro eixos: território, segurança e integração; extrativismo, produção, ambiente; urbanização, planejamento, circulação; e moradia, especulação, espoliação. Esses quatro eixos foram seguidos por uma sala complementar, com foco na cidade de São Paulo, fechando a exposição em diálogo com a experiência direta do visitante com as intervenções do período que estão presentes em toda a metrópole, inclusive nas quadras lindeiras ao Centro MariAntonia. Seria possível, assim, reconhecer em sua própria vivência urbana as marcas das transformações violentas acarretadas pela política da ditadura. Essa mesma identificação foi relatada por visitantes diversos ao ver imagens de grandes obras em Florianópolis, Salvador, Recife, Rio de Janeiro, Belo Horizonte ou Fortaleza, assim como a emergência climática atual que afeta a todos pôde ser associada à política de ocupação da Amazônia ou de extrativismo em várias regiões do país, evidenciadas em imagens estarrecedoras de propaganda que circularam no período.

Desde o momento de abertura, uma ampla programação de atividades foi organizada de forma a manter constante o diálogo com os materiais expostos: visitas guiadas, ciclo de cinema, curso livre e simpósio acadêmico abriram debates animados sobre o modelo de desenvolvimento levado a cabo no período e seus impactos socioambientais, as perspectivas das práticas de planejamento frente aos impasses atuais, as relações entre autoritarismo e modernização, entre outros temas.

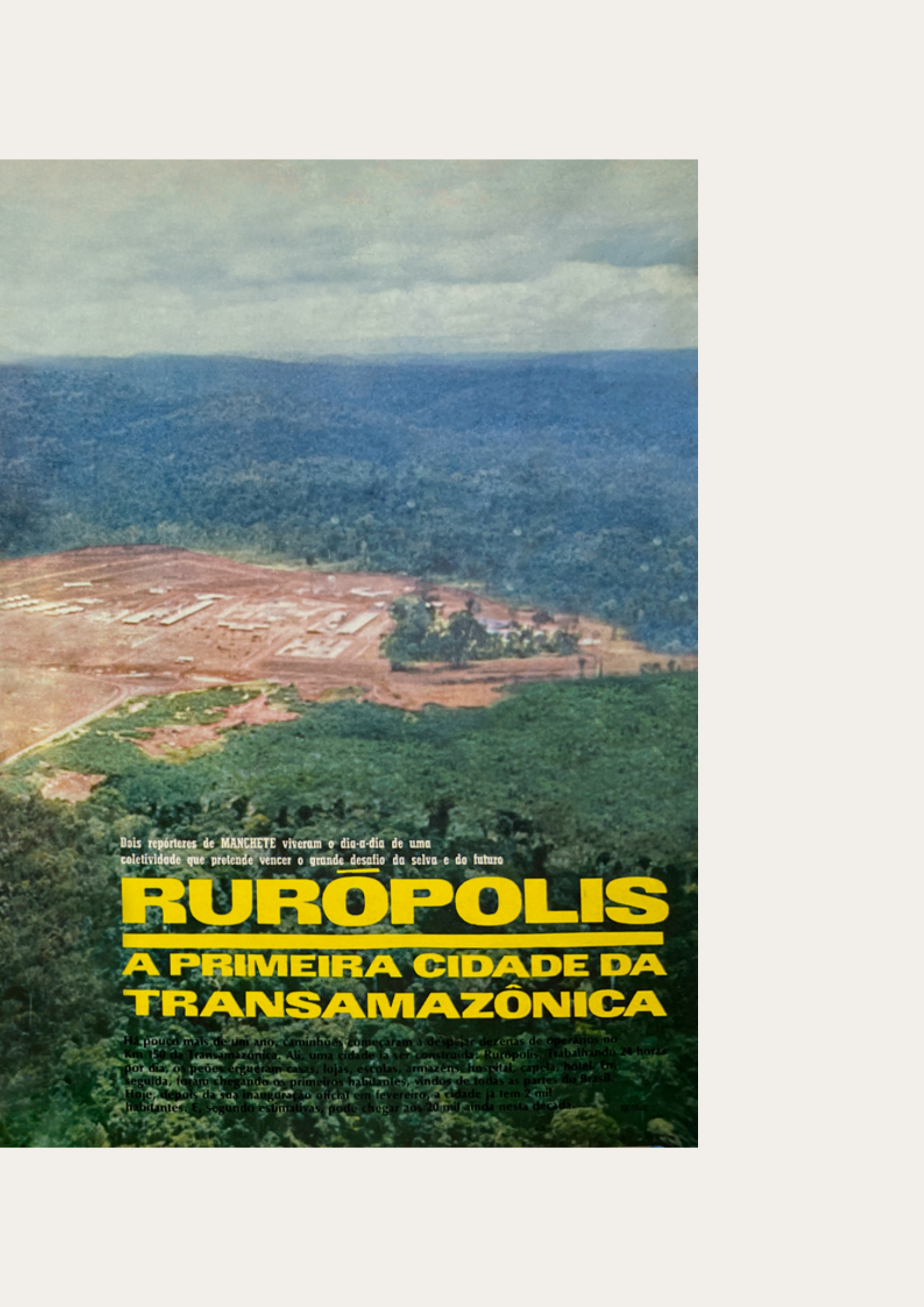
A mostra, portanto, teve sucesso naquilo que exposições de caráter histórico têm em seu horizonte: a difusão de conhecimento e de interpretações, a abertura de um tema para debate público, a disposição de expor documentos históricos em diálogo e a público, o compartilhamento de reflexões

MUITAS JUSTAPOSIÇÕES

sobre temas prementes e que permeiam aspectos em comum da vida cotidiana e sobre os impasses políticos que envolvem a todos. Mais que isso, é de se destacar a potencialidade de uma exposição promovida pela universidade pública como forma de extensão, convidando o público a interagir com resultados da pesquisa acadêmica e a repensar elementos da paisagem que nos rodeia e da história e memória política com que lidamos ainda atualmente.



Reportagem de Celso Arnaldo Araújo



Dois repórteres de MANCHETE viveram o dia-a-dia de uma coletividade que pretende vencer o grande desafio da selva e do futuro

RURÓPOLIS

A PRIMEIRA CIDADE DA TRANSAMAZÔNICA

Há pouco mais de um ano, caminhões começaram a despejar dezenas de operários no km 150 da Transamazônica. Ali, uma cidade ia ser construída: Rurópolis. Trabalhando 24 horas por dia, os peões ergueram casas, lojas, escolas, armazém, hospital, capela, hotel. Em seguida, foram chegando os primeiros habitantes, vindos de todas as partes do Brasil. Hoje, depois da sua inauguração oficial em fevereiro, a cidade já tem 2 mil habitantes. E, segundo estimativas, pode chegar aos 20 mil ainda nesta década.









COMO CITAR

DEDECA, Paula et al. Paisagem e Poder: Construções do Brasil na Ditadura. RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura, n. 12, p. 58-67, 2025.

Lembra: Isto é Rio Águas como Arquivo Vivo da Cidade

Elisa Porto Marques

Doutoranda pelo NPGAU/UFMG; integrante do projeto de extensão Lembra: isto é rio.

Isabela Oliveira Izidoro

Mestre pelo NPGAU/UFMG; integrante do projeto de extensão Lembra: isto é rio.

André Siqueira de Mendonça

Mestre pelo NPGAU/UFMG; integrante do projeto de extensão Lembra: isto é rio.

Roberto Rolim Andrés

Doutor pela FAU/USP; professor do Departamento de Projetos da Escola de Arquitetura da UFMG; coordenador do projeto de extensão Lembra: isto é rio.



Entre junho e dezembro de 2024, fotografias de nascentes, riachos, lagoas e praias foram expostas na calçada da avenida Afonso Pena, principal avenida do Centro de Belo Horizonte. Por ali passam diariamente milhares de pessoas, que puderam ver a exposição *Lembra: isto é rio*, uma ação de extensão da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.

A exposição enfoca o território das bacias hidrográficas dos ribeirões Arrudas e Onça, que compreendem o município de Belo Horizonte e trechos de Contagem e Sabará, e busca contrapor um senso comum negativo sobre as águas urbanas. O intuito é estimular uma ampliação do imaginário, uma mudança de mentalidade política sobre o que se entende por cidade e sobre como ela pode ser produzida em relação com as águas.

Na bacia do Arrudas está o centro da capital mineira, planejado no final do século XIX e onde a maior parte dos cursos d'água se encontra sob vias de asfalto. Os cursos que restam abertos e em leito natural na bacia, bem como as nascentes preservadas, se concentram nas cabeceiras, aos pés das serras do Curral e do Rola Moça. Na bacia do Ribeirão da Onça, há uma maior recorrência de rios em leito natural e inseridos na vida cotidiana dos bairros, mas que estão, em sua maioria, poluídos. Eles são utilizados como bota-fora, vistos como entrave para o trânsito e temidos nas épocas das chuvas. As duas bacias são as contribuintes mais poluidoras do Rio das Velhas, que, por sua vez, é afluente do Rio São Francisco.

Apesar desse cenário geral, é nas práticas cotidianas mais ordinárias que reconhecemos os afetos e as relações de cuidado que sustentam a sobrevivência das águas na cidade. Bicas, lagos, poços, rios e cachoeiras perduram no interior da metrópole graças a pessoas engajadas em movimentos de cuidado em diversas escalas, desde a militância socioambiental, passando pelos coletivos e organizações locais, até as mais singelas práticas domésticas.

Com o intuito de que a exposição representasse esses afetos, propusemos uma expedição fotográfica para a documentação atual de espaços e de “pessoas notáveis” do Arrudas e do Onça. As capturas de paisagens e retratos foram acompanhadas da escuta e registro de narrativas que permeiam cada contexto visitado¹.

Como estratégia curatorial, firmamos parceria com habitantes de três regiões da bacia do Onça (Baixo Onça, Tamboril e Capão) com quem realizamos dinâmicas regulares de rodas de conversa, compartilhamento de álbuns familiares, colagens, caminhadas e mutirões. Contamos também com o repertório do *Manuelzão*, projeto de extensão da Escola de Medicina da UFMG, e do Comitê de Bacia Hidrográfica do Rio das Velhas, organizações que articulam uma rede histórica de pessoas engajadas na política das águas na bacia do Velhas e envolvidas em uma singular “cultura à beira d’água”.

Buscamos que os registros fossem distribuídos pelos territórios das duas bacias, com variações de escala – grandes marcos na paisagem e pequenas bicas; ribeirões e riachinhos; visadas panorâmicas de vales e pequenos quintais ou jardins. O reconhecimento e a reverberação de lutas ambientais da cidade também foram significativos em nossa seleção. São exemplos a Lagoa do Acaba Mundo, resultante de uma cava de mineração desativada na Serra do Curral, com potencial para se tornar um parque público com águas balneáveis, e a Cachoeira da Onça, uma queda d’água de mais de 30 metros de altura que precisa ser despoluída para se efetivar como espaço de saúde, lazer, descanso e convívio.

O conteúdo recolhido resultou na produção de vinte placas em grande formato, afixadas nas grades do Parque Municipal. Nessa configuração expositiva, as paisagens do interior e do entorno das placas transbordam os enquadramentos e se complementam, se afetam e, no limite, se transformam. Muitas vezes, as placas também funcionam como espelhos, como quando as pessoas se demoram frente a elas, embaladas pelo prazer do reconhecimento de suas vizinhanças, percursos e práticas. Vemos acontecer um diálogo da cidade com a cidade mesma.

Em nosso objetivo de provocar uma (re)imaginação da vida urbana, interessa-nos pensar: que cidade é essa, refletida no espelho das águas? Que saberes de cidade as águas carregam?

1. No site lembraistoerio.org estão disponíveis os depoimentos registrados em vídeo dos cuidadores e cuidadoras das águas que participam da exposição.



Na experiência de curadoria-pesquisa, percebemos pelo menos três dimensões desses saberes. Um *saber sobre* as águas da cidade, que observa o desenvolvimento urbano e a presença e o tratamento dado às águas na paisagem ao longo dos anos. Um *saber das* águas, relativo à configuração espacial própria das bacias hidrográficas, que desenham com o relevo uma rede de conexões; os rios se tornam veículos e carregam em seu curso memórias dos lugares por onde passam. Há ainda a dimensão relacional de um *saber com* as águas, um conhecimento experimental, próprio da vida à beira d'água, que na cidade é literalmente uma vida marginal, apagada dos centros.

O acúmulo desses saberes sobre as águas, das águas e com as águas pode ser visto como o acervo de um *arquivo vivo*, que se renova na correnteza – deslocamento de tempo e de espaço –, e que é justamente por isso o contrário de um *arquivo morto*, estagnado, lacrado sob o concreto. Além do conteúdo transmitido de montante a jusante, a rede das águas implica em uma ética de construção coletiva e de corresponsabilização entre as diferentes partes de um território, que nem sempre correspondem aos limites administrativos dos bairros, regionais ou municípios. Nesse sentido, o nome da exposição não diz respeito à memória como um processo acabado. Não fazemos uma evocação romântica de um passado das águas, saudoso e bucólico, mas uma advertência, para o presente e o futuro, ressaltando aquilo que é e deve seguir sendo: rio.









Legenda

Figura 1. Vinte placas com imagens, mapas e textos foram afixadas nas grades do Parque Municipal, no Centro de Belo Horizonte. 2024. Acervo *Lembra: isto é rio*.

Figura 2. Em umas das placas, vemos o retrato de Ernesto Soares da Conceição, Seu Nonô, que há mais de vinte anos se dedica ao cuidado do Córrego dos Joões, que passa nos fundos de sua casa, no bairro Saudade, em Belo Horizonte. Junto de sua família, ele já retirou mais de trezentas caçambas de entulho do córrego e interceptou o esgoto de vinte casas, promovendo uma verdadeira recuperação ambiental desse trecho de rio, aos pés da Serra do Curral. 2024. Acervo *Lembra: isto é rio*.

Figura 3. O reconhecimento e o estranhamento como formas de (re)imaginação. 2024. Acervo *Lembra: isto é rio*.

Figura 4. As placas da exposição em meio a pinturas, na feira de artesanato realizada aos domingos na avenida Afonso Pena. 2024. Acervo *Lembra: isto é rio*.

COMO CITAR

MARQUES, Elisa Porto et al. Lembra: Isto é Rio. Águas como Arquivo Vivo da Cidade. RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura, n. 12, p. 68-77, 2025.

Não há Terra sem Saúvas

Ana Flávia Marú

*Artista e arquiteta,
mestranda no Programa de Pós-Graduação
Projeto e Cidade (Faculdade de Artes Visuais – FAV)
na Universidade Federal de Goiás (UFG).*

Henrique Borela

*Realizador audiovisual e cientista social, mestrando no
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social,
na Universidade Federal de Goiás (UFG).*

Octávio Scapin

*Psicanalista e arquiteto, doutor pelo Núcleo
de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
da Escola de Arquitetura da Universidade Federal
de Minas Gerais (EA-UFMG).*



No Brasil não há terra sem saúvas.

Revista de Agricultura,
Vol. 5, dezembro de 1930.



História Natural de Goyaz é uma coleção de 13 livros, calhamaços de aproximadamente 1200 páginas cada, capas duras com couro marrom bem escuro, tendo nas lombadas apenas um número natural, que localiza o tomo na série, bem como a indicação do nome do volume com letras douradas, ornamentação em relevo e um papel bonito. Estes nomes compõem a seguinte lista:

- 1 Aspectos das localidades goianas;
- 2 Primeiras Edificações;
- 3 O ônibus de saia,
- 4 Seres e pessoas de Goyaz;
- 5 O esqueleto da em a;
- 6 Cadmo: o herói civilizador;
- 7 O Monumento ao Trabalhador;
- 8 O Acampamento dos Trabalhadores;
- 9 Fclgança ou briga de galo no Pedro Ludovico;
- 10 Formigas vestidas;
- 11 Máquinas de Matar Formigas;
- 12 O estúdio fotográfico é um cômodo do palácio;
- 13 O tapete voador.

Em cada uma das 1200 páginas dos 13 volumes da série pode-se olhar para uma imagem, perfazendo uma coleção impressa de 15.600 imagens. Esta exposição é composta por objetos que foram feitos a partir de uma busca pelo que restou destas imagens em acervos públicos e privados. Nenhum destes acervos possui a coleção dos 13 livros, perdidos possivelmente no mesmo processo de destruição que os possibilitou. Na folha de rosto dos volumes podia-se ler: História Natural de Goyaz; o número do volume, ao centro; e a seguinte questão escrita na base da folha: as imagens da destruição devem ser destruídas?"

História Natural de Goyaz é o nome do coletivo e da pesquisa pelo qual se desdobra a exposição *Não há terra sem saúvas*. O coletivo foi formado pelos autores em 2019 a partir de algumas experiências compartilhadas na época, como o cineclube Harun Farocki (grupo de estudos sobre as imagens) e a participação no Concurso de Habitação de Interesse Social realizado pelo Conselho de Arquitetura e Urbanismo do estado de Goiás. Estas experiências acabaram tanto por nos aproximar do debate sobre as políticas da imagem, a história da cidade, bem como de um arquivo¹ fotográfico particular, o da construção da nova capital para o estado de Goyaz.

Goiânia, na década de 1930, foi construída como o prenúncio de um progresso porvir, como entreposto e pista de pouso cuja escala aponta para a colonização – há séculos tentada – do interior à oeste das terras brasileiras. Goiânia “moderno-colonial” (Tavares, 2019): as fixas de agrimensura, o desenho do arquiteto e o obturador do fotógrafo vem em companhia do correntão cortando quase tudo em linha reta, a imposição da cidade no lugar, a construção do aeródromo, do fortim, do hotel, do palácio, do monumento, da prisão, da fábrica de máquinas de matar formigas. Tudo isso registrado por fotógrafos contratados pelo Estado.

A aproximação com os arquivos da construção de Goiânia, portanto, para além de promover um encontro com a cidade moderna do progresso brasileiro daqueles anos de ditadura, promove o encontro com um conjunto de vestígios do controle, pilhagem e destruição de mundos e seres que o processo de construção da cidade dita moderna faz perpetrar. As imagens da destruição devem ser destruídas? A pergunta que dispara a pesquisa é derivada de outra, feita por Georges Didi-Huberman em seu texto sobre o filme *Imagens do mundo e inscrições da Guerra*, de Harun Farocki. A pergunta é a seguinte: “por que, de que maneira e como a produção de imagens participa na destruição dos seres humanos?” (Didi-Huberman, 2018, p. 98).

Atravessar essa questão com um conjunto de imagens disparadoras (destacado de arquivos fotográficos institucionais) é o gesto fundamento da pesquisa que se desdobra em exercícios de contação, fabulação e ficção das histórias de mundos e seres implicados nos processos de construção e destruição da cidade moderno-colonial. O grupo tenta mobilizar revisões, reenquadres, questionamentos e remontagens em direção a exercícios dialéticos de “fabulação crítica” (Hartman, 2022) como formas de, a partir da imagem, “imaginar formas de sair dela” (Azoulay, 2019). Impressos, desenhos, instalações e montagens audiovisuais formam o conjunto de materialidades que compõem a pesquisa e a exposição *Não há terra sem saúvas*.

1. O arquivo pesquisado até agora está abrigado em diversas instituições: Secretaria de Planejamento do Município de Goiânia (SEPLAN), Goiânia, GO; Museu da Imagem e do Som do Estado de Goiás (MIS-GO), Goiânia, GO; CPDOC Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, RJ; Arquivo Público do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Rio de Janeiro, RJ; Brasileira Fotográfica. Biblioteca Nacional (BN Digital), Rio de Janeiro, RJ; Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional (BN Digital), Rio de Janeiro, RJ; e Arquivo do Museu Aeroespacial, Campo dos Afonsos, Rio de Janeiro, RJ.

3

O nome da exposição nasce de uma das imagens disparadoras da pesquisa, a fotografia com o título: “Máquina de matar formigas ‘turbal’ e seu inventor Caran Zancul (à esquerda)” (Fig. 1) e que compõe o acervo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC FGV). A imagem é datada de 1937, quatro anos após a fundação da nova capital de Goiás, Goiânia. A imagem vertiginosa de uma máquina de matar formigas em plena construção na cidade moderna nos lança em direção ao que não aparece na imagem: as formigas. Elas, que além de empreenderem resistência ao projeto colonial, fazem flanco contra o avanço da metrópole. No *Código de posturas* da cidade de Goiânia de 1992, no capítulo XI “Da extinção de formigueiros”, é possível ler: “Art. 109. Os proprietários, inquilinos, arrendatários ou possuidores de imóveis situados neste Município são obrigados a extinguir os formigueiros porventura neles existentes”.



A responsabilidade pela extinção dos formigueiros era cobrada dos proprietários e inquilinos na década de 1990 em Goiânia, e em algumas outras cidades os serviços de extinção deviam ser feitos também pelo poder público, pois, de acordo com Silva (2007), “ao longo do século XX os serviços de ‘extinção de formigas’ estiveram, cada vez mais, associados a obras públicas, pois algumas edificações como pontes, mausoléus, entre outras, eram destruídas por saúveiros” (p. 30). Estariam as formigas no ímpeto de impedir a construção das cidades? As formigas teriam se rebelado contra a construção de Goiânia? Qual relação das máquinas de matar formigas com a construção da nova capital? Qual era o interesse do Estado na produção dessa imagem? O que diriam as saúvas se lhes fizessemos as perguntas certas?² A exposição, engendrada na construção das cidades (em especial da cidade de Goiânia), tenta tanto dar relevo à destruição de mundos e seres como para a escassez das narrativas que coloquem os seres humanos e outros-que-humanos para fabularem juntos, sendo estes últimos comumente tratados como pragas, inimigos e ameaça ao desenvolvimento e progresso da cidade. O movimento da pesquisa e consequentemente da exposição aqui apresentada, parte de um desejo de “fazer com” (Haraway, 2022), na insistência em dar a ver a produção de linguagem e de subjetividades que podem emergir dos atravessamentos entre mundos e seres, entre humanos e outros-que-humanos numa busca por “(...) narrativas reais que sejam também fabulações especulativas e realismos especulativos.” (Haraway, 2022, p.23). Antes de Goiânia nascer, antes do Brasil ser inventado, já haviam as saúvas. *Não há terra sem saúvas.*

A exposição foi montada em duas oportunidades: a primeira em 2021, em formato de protótipo, no antigo ateliê de trabalho de dois dos pesquisadores do coletivo; e a segunda, em 2023, na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG), quando contou também com a curadoria de Cacá Fonseca (UFPB). As obras selecionadas para a exposição foram: [1] *Um minuto por uma imagem* (2020); [2] *Folgança ou briga de galo no Pedro Ludovico* (2020); [3] *Dípticos* (2022/2023); [4] *Monumento ao Trabalhador* (2021/2022); [5] *Império das formigas* (2022/2023); e [6] *Palavras mordidas* (2022/2023)³.

2. Questão que faz alusão à obra de DESPRET (2021).

3. [1] *Vídeo 9'41"* - Ana Flávia Maru, Henrique Borela, Octávio Scapin, Pedro Henryque; [2] *Vídeo 11'25"* (Montagem a partir de fragmentos do filme *Ventos de Lizarda*, dir. Pedro Augusto de Brito, 1982) - Ana Flávia Maru, Henrique Borela, Octávio Scapin; [3] *Conjunto de Cianotípias em papel 100% algodão e texto impresso*. 29 x 42 cm (cada) - Ana Flávia Maru, Henrique Borela, Octávio Scapin; [4] *Fotografias, lupa de olho, aparelho reproduzidor de áudio e fone de ouvido*. 10 x 10 cm (cada), 10 x 8 cm e áudio em loop. - Ana Flávia Maru, Henrique Borela, Octávio Scapin, Pedro Henryque; [5] *Projeção fotográfica, carimbos, almofada de carimbo e banco* - Ana Flávia Maru, Henrique Borela, Octávio Scapin; [6] *Desenho de conversas com formigas saúva, lápis-de-cor sobre papel*. 28,4 x 21 cm (cada) - Ana Flávia Maru. - <https://cargocollective.com/historianaturaldegoyaz> - no site da pesquisa é possível acessar as duas obras audiovisuais, bem como acessar outras imagens e textos das demais obras e da exposição).











Legenda

Figura 1. Panfleto da exposição Não há terra sem saúvas (texto dos autores).

Figura 2. Máquina de matar formigas ‘turbal’ e seu inventor Caran Zancul (à esquerda). Acervo: CPDOC FGV.

Figura 3. Vista Geral da Exposição na Galeria da FAV-UFG, ao fundo vê-se à direita a obra [3] *Dípticos* e à esquerda a obra [5] *Império das formigas*.

Figura 4. Detalhe da obra [5] *Império das formigas*.

Figura 5. Obra [4] *Monumento ao trabalhador*.

Referências

AZOULAY, Ariella Aïsha. Desaprendendo momentos decisivos. *Revista ZUM*, nº 17. Instituto Moreira Salles. São Paulo. 2019a.

AZOULAY, Ariella Aïsha. **Potential History, Unlearning Imperialism**. Londres: Verso Books, 2019b [versão em ebook].

DESPRET, Vinciane. **O que diriam os animais?** Tradução de Letícia Mei. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido – O olho da história II**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

HARAWAY, Donna J. Ficar com o problema: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno. In: **Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo**. MOORE, Jason W. (org.). São Paulo: Elefante, 2022.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos: Histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais**. São Paulo: Editora Fósforo, 2022.

SILVA, Valéria Mara. **Nascidas do sol e da chuva: Minas Gerais e o combate às saúvas (1928-1936)**. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2007.

TAVARES, Paulo. **Entrevista em 8 reações para o depois (8 reactions for afterwards)**. 1ª edição. p. 88-90. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2019.

COMO CITAR

MARÚ, Ana Flávia; BONELA, Henrique; SCAPIN, Octávio. Não há Terra sem Saúvas. *RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura*, n. 12, p. 78-89, 2025.

O Estúdio Aberto: Arquiteturas da Revolta

Gabriela Gaia Leandro Pereira

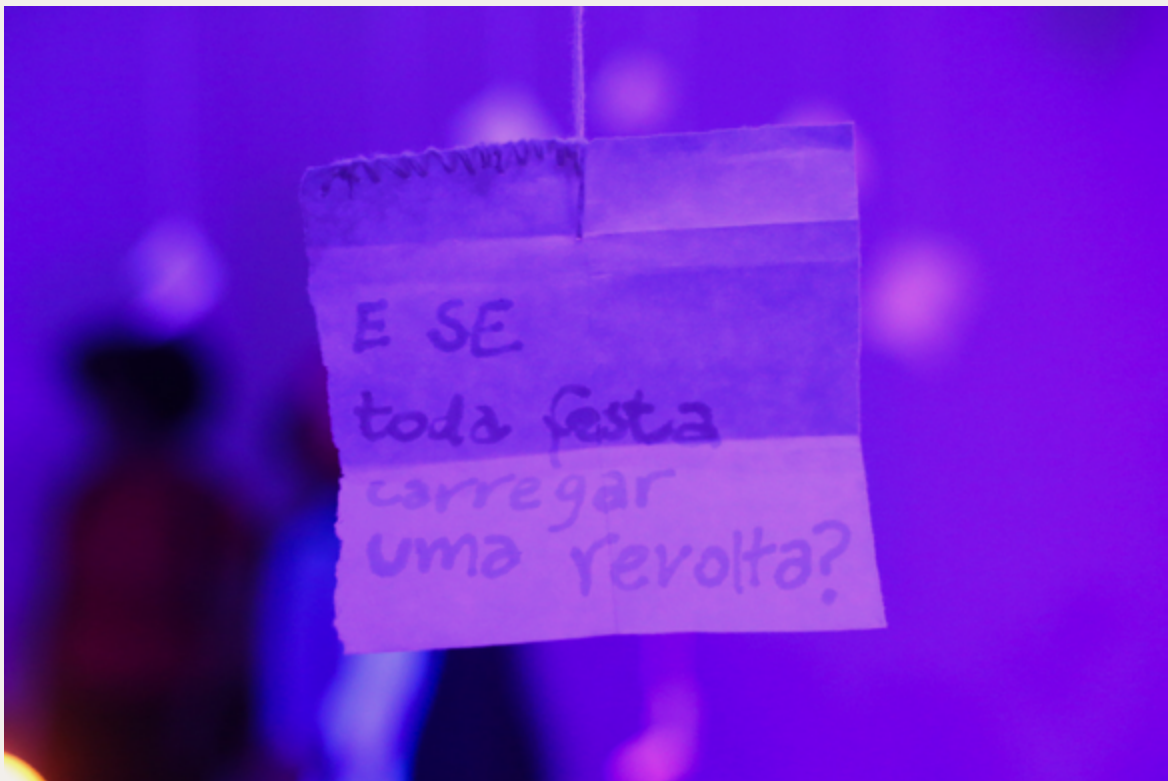
*Professora adjunta da Faculdade de Arquitetura
da Universidade Federal da Bahia e professora permanente do
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA.
Integrante do Grupo de Pesquisa Lugar Comum desde 2011
e do Grupo de Estudos Corpo, Discurso e Território desde 2017*



O *Estúdio Aberto: Arquiteturas da Revolta* decorre do workshop de mesmo nome, realizado uma semana antes, idealizado pelas professoras e arquitetas Gabriela Leandro Pereira, da Faculdade de Arquitetura da UFBA, e Huda Tayob, da University of Manchester e residente do programa internacional de residência artística Vila Sul, do Goethe-Institut Salvador. Envolvendo em torno de quinze estudantes de pós-graduação, em sua maioria do PPGAU-UFBA, a proposta foi um convite para um conjurar coletivo, inspirado pela insurreição de 1835, conhecida como Revolta dos Malês, que aconteceu na cidade de Salvador e teve o Corredor da Vitória, onde está situado o edifício no qual o Goethe-Institut funciona, como um importante local de articulações para o levante. Durante os dois dias de oficina, compartilhamos materiais de pesquisa e também pistas nas quais a revolta encontrara ressonância e propusemos a prática do desenho e da escrita enquanto atos de rememoração, refazimento, registro que costura lugares e histórias em coletivo. A interação com a história, com a cidade, com as ideias de insubmissão que alimentaram a revolta e seus modos de fazer, comunicar, segredar, negociar e agir, animaram as criações, reflexões e desejos de mundo que sustentaram a proposta expositiva e curatorial do Estúdio Aberto, que se pretendeu menos como uma exposição de resultados e mais como gesto de abrir as portas do gabinete de pesquisa, espaço tão familiar de práticas acadêmicas e ao mesmo tempo tão inacessível. Aliando leitura performática, compartilhamento de documentos e processos, almejou-se com essa ocupação acomodar e velar velhos e novos desejos de liberdade.

Participaram do projeto: Janaina Chavier, Renata da Silva Cardoso, Natalia Gabriel, Gabriella Suzart, Eric Estevão, Laila Souza, Cibele Bonfim, Zara Rodrigues, Caroline Silva Souza, Áurea Moura Gumes, William Soares Freitas, Cecília Andrade, Roberta Lia, Lauren Lima.









Legenda

Figuras 1 a 4. Fotografias feitas durante a oficina.
Foto: Marina Brandão Novaes.

COMO CITAR

PEREIRA, Gabriela Gaia Leandro. O Estúdio Aberto: Arquiteturas da Revolta. RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura, n. 12, p. 90-95, 2025.

Na Vizinhança dos Mundos Indígenas

Renata Marquez

*Professora da Escola de Arquitetura e
Design da UFMG e da Formação Transversal
em Saberes Tradicionais da UFMG,
é vinculada ao Programa de Pós-graduação
do NPGAU e editora da revista PISEAGRAMA.*



[Cena 1]

O filme *Urihi Haromatimapê: curadores da terra-floresta*, dirigido por Morzaniel Iramari em 2014, registra um encontro de xamãs yanomami que vêm de diversas aldeias para curar a Terra. O xamã Davi Kopenawa foi quem os reuniu, pois, de acordo com o aviso dos trovões, a Terra está doente. Com a ajuda do alimento dos espíritos, o rapé *yakoana*, eles tentariam tratar os males provocados pela modernidade predatória dos brancos.

[Cena 2]

No dia 2 de dezembro de 2019, foi inaugurada em Belo Horizonte, no segundo andar do museu da UFMG na Praça da Liberdade, a exposição temporária *Mundos Indígenas*. A exposição contou com cinco equipes de curadores indígenas convidados dos povos Yanomami, Ye'kwana, Xakriabá, Tikmũ'ũn e Pataxóop. Interrompida pela pandemia de covid-19, a mostra ficou fechada ao público até ser reaberta e assim permanecer até 24 de setembro de 2023¹.

O xamã Davi Kopenawa é um dos protagonistas nas duas cenas. Ao tentar explicar para o xamã o que uma exposição era, percebemos o que uma exposição como aquela não poderia ser. Ao

1. Vasta documentação foi cuidadosamente elaborada pelas equipes do Espaço do Conhecimento UFMG e pode ser acessada em <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/mundosindigenas/>

escutar as propostas que Kopenawa e os outros curadores nos traziam para serem transformadas em exposição, entendemos que, embora os meios necessários à cura e à curadoria parecessem inicialmente muito distantes, seus objetivos não seriam divergentes.

Junto de Kopenawa, atuaram também como curadores da exposição Joseca Yanomami; Júlio David Magalhães e Viviane Cajusuanaima Rocha; Vicente Xakriabá, Edvaldo Xakriabá e Célia Xakriabá; Isael Maxakali e Sueli Maxakali; e Kanatyto Pataxoop e Liça Pataxoop. Convidados pelas pesquisadoras da UFMG Ana Maria R. Gomes, Deborah Lima e Mariana de Oliveira, eles já vinham tecendo relações de trabalho na Faculdade de Educação há mais de duas décadas. Fui convidada para coordenar a equipe de expografia do museu² e, durante o ano de 2019, trabalhamos co-laborativamente (Cadena, 2021)³ na preparação da exposição.

Em vez de um arquivo histórico das violências sofridas, os recados indígenas eram sobre fazer alianças em prol da vida. Pensar o museu como uma ferramenta de vida, em oposição ao mausoléu ou cubo branco, fundamentou o nosso co-labor para ocupar a aridez da planta de um edifício moderno no centro da cidade.

[Parede 1, cor verde] “*Në ropë* virou exposição e então o povo da cidade vai começar a ouvir e perguntar: O que é *në ropë*? Assim vocês vão explicar para seus filhos e vamos construindo um caminho para andarmos juntos, lutarmos juntos. Fazer uma aliança, fazer uma união para poder defender *në ropë* em nosso planeta”⁴.

O que é *në ropë*, o recado de Kopenawa? Para vivenciar a diversidade de mundos, era necessário desacelerar a tradução linguística. Eram palavras às quais devemos respeito e escuta, em vez de dominação. Como explicam as proponentes do projeto: “O trânsito entre mundos deve produzir uma percepção inquietante da diferença, resistente ao assemelhamento e à familiarização por não serem diretamente assimiláveis aos nossos.”⁵

2. A equipe de expografia foi composta na ocasião por Renata Marquez, Dânia Lima, Tainá Alves, Maria Cecília Rocha e Pedro Vilaça.

3. Segundo Marisol de la Cadena, co-laborar é diferente da pesquisa colaborativa. “Co-laborar também significa que você está sendo co-laborado, aprendendo com e talvez em divergência. Isso também faz com que o trabalho de campo seja sobre nós: um ‘nós’ complexo que inclui o que o excede. A co-laboração também coloca o trabalho de campo sempre no aqui e agora das presenças com as quais trabalha; ‘o campo’ é onde essas presenças fazem você trabalhar (pensar e sentir).”

Cadena, Marisol de la. **Not knowing: In the Presence of...** In: Ballester, A.; Winthereik, B. R. (Ed.). **Experimenting with ethnography: a companion to analysis**. Durham: Duke University Press, 2021, p. 255.

4. Davi Kopenawa. Texto de parede. **Mundos Indígenas**, Espaço do Conhecimento UFMG, 2019.

5. Ana Maria R. Gomes, Deborah Lima e Mariana de Oliveira. **Projeto de concepção da exposição Mundos Indígenas**. Belo Horizonte: Espaço do Conhecimento UFMG, 2018.

E como *ně ropě* virou exposição? Como o *ye'kwana weichö*, o “corpo-território” *xakriabá*, o *yãy hã mĩy* dos Tikmũ'un e “o grande tempo das águas” pataxoop viraram exposição? À expografia cabia desenhar condições de vizinhança entre os cinco mundos indígenas em trânsito e entre eles e o nosso. Começamos questionando a materialidade comumente implicada na construção e no descarte das exposições temporárias. Como reverter a lógica baseada na industrialização, no extrativismo e nos seus resíduos, tendo diante de nós a vida cósmica e comunitária dos materiais da mata? Era preciso se deixar afetar pelos objetos e pelas construções indígenas.

O projeto expográfico, assim, não atuou como desígnio ou prescrição, mas como instrumento de acolhida. As comunidades dos curadores produziram os elementos construtivos e nós desenháramos apenas um zoneamento mínimo delimitado por cinco cores – cinco zonas para acolher o que chegaria das aldeias. No trânsito entre mundos, não saber exatamente o que nem quando chegaria ao museu fez do “projeto” uma noção obsoleta como princípio.

[Parede 2, cor amarela] “Se eu fizer um desenho, eu vou transformar, formar o desenho do bicho. Se eu plantar semente vai se transformar em pé de fruta, vai sair fruta. Transformar em diferente. Todo *yãmĩy* imita para transformar, imita bicho, peixe, quati, porco do mato e vai transformando. Nós, os Tikmu'un, nos transformamos em bichos e em outras coisas também. Por isso dizemos *yãy hã mĩy*, transformar.”⁶

O processo da exposição co-criou uma sucessão de transformações. Sueli e Isael Maxakali trouxeram da sua comunidade máscaras de animais tecidas com fios de embaúba e algodão para que as crianças da cidade pudessem brincar de se transformar e assim se aproximar dos espíritos da caça. O pajé Vicente Xakriabá coletou folhas e raízes na sua aldeia e as dispôs em cerâmicas produzidas por Ivanir e Nei Xakriabá, localizadas em esteiras de fibra também feitas na terra xakriabá onde podíamos estar mais perto do chão e também do cerrado onde vivem.

[Parede 3, cor laranja] “Nossos corpos-territórios são lugares férteis de elaborar e guardar o conhecimento. Nós aprendemos mais com a árvore viva do que com um papel morto. Esse é o saber de quem vive e aprende com o território, essa é a ciência de nosso povo.”⁷

Nas zonas de acolhida delimitadas, não havia distinção entre acervo e mobiliário expográfico. As redes yanomami ou ye'kwana eram de onde se assistia aos filmes ou se ouviam os cantos; mais à frente, enquanto se jogava o jogo dos Têheys⁸, se escutava as histórias ancestrais dos Pataxoop.

6. Isael Maxakali e Sueli Maxakali. Texto de parede. **Mundos Indígenas**, Espaço do Conhecimento UFMG, 2019.

7. Célia Xakriabá, Edvaldo Xakriabá e Vicente Xakriabá. Texto de parede. **Mundos Indígenas**, Espaço do Conhecimento UFMG, 2019.

8. Como explica Liça Pataxoop: “Trouxemos um recado do nosso mundo, onde Yãmixoop está. Veio com meu tehêy e o meu tehêy está dentro da minha cultura, é um instrumento de pescar. Os tehêys que fizemos para a exposição são tehêys de pescaria de conhecimento. Quem olhar, apreciar, vai pescar ali o conhecimento e fazer a reforma do seu jeito.”

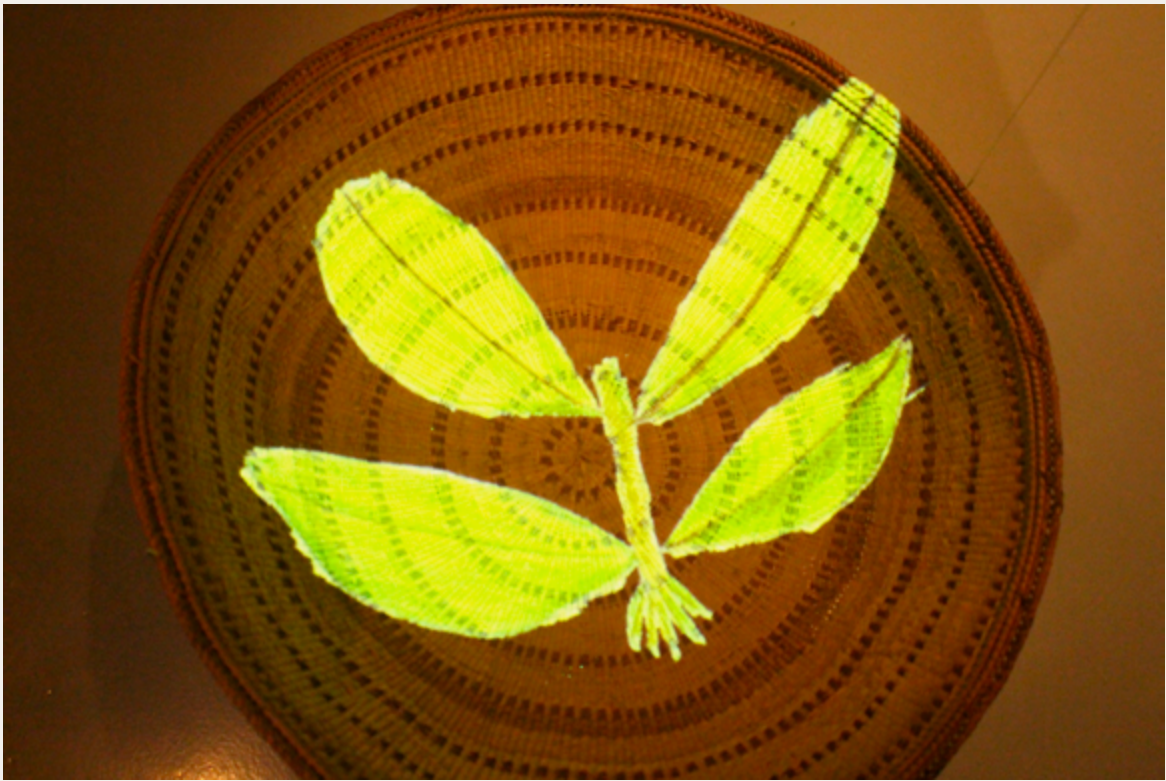
[Parede 4, vermelha] “É uma introdução para conhecer nosso mundo e suas ligações com outros mundos, pois nossa história não é só de gente de carne e osso. Queremos falar dos espíritos, dos vegetais, das águas, pois é tudo ligado. O recado para os brancos é desse início de mundo.”⁹

Por não se tratar de um museu de arte inserido no circuito nacional ou internacional de museus de arte, a operação que ali se deu não fez parte do lugar midiático que as primeiras exposições produzidas com curadoria e artistas indígenas vêm ocupando nos últimos anos, embora a sua experiência tenha sido também uma das precursoras. *Mundos Indígenas* ocupou densamente o lugar paralelo da encruzilhada epistêmica nas fronteiras da universidade, desejando compor junto com outros gestos recentes da UFMG¹⁰ o caminho da transformação dos modos de conhecer, compartilhar e fazer mundos.

Pataxoop, L.; Pataxoop, K. *O Grande Tempo das Águas*. In: Gomes, A. M. R. et al. (Orgs.). *Mundos Indígenas*. Belo Horizonte: Espaço do Conhecimento UFMG, 2020. p.137.

9. Liça Pataxoop e Kanatyó Pataxoop. Texto de parede. *Mundos Indígenas*, Espaço do Conhecimento UFMG, 2019.

10. Gestos como a Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, desde 2014, e as titulações de Doutor por Notório Saber, desde 2022. Ver <https://www.saberestradicionais.org/>















Legenda

Figura 1. Cestaria yanomami. **Mundos indígenas,** Espaço do Conhecimento UFMG, 2019-2023.
Fonte: Acervo Espaço do Conhecimento UFMG.

Figura 2. Rede ye'kwana. **Mundos indígenas,** Espaço do Conhecimento UFMG, 2019-2023.
Fonte: Acervo Espaço do Conhecimento UFMG.

Figura 3. Esteiras xakriabá. **Mundos indígenas,** Espaço do Conhecimento UFMG, 2019-2023.
Fonte: Acervo Espaço do Conhecimento UFMG.

Figura 4. Desenho de Liça Pataxoop. **Mundos indígenas,** Espaço do Conhecimento UFMG, 2019-2023.
Fonte: Acervo Espaço do Conhecimento UFMG.

Figura 5. Filme Tikmũ'ün. **Mundos indígenas,** Espaço do Conhecimento UFMG, 2019-2023.
Fonte: Acervo Espaço do Conhecimento UFMG.

COMO CITAR

MARQUEZ, Renata. Na Vizinhança dos Mundos Indígenas. **RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura**, n. 12, p. 96-107, 2025.

Acervos de Urbanismo: Coimbra Bueno e Joaquim Guedes A Curadoria como Pesquisa

Carlos Henrique de Lima

Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB.

Carolina Pescatori

Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB.

Paola Caliarri Ferrari Martins

Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB.

Ricardo Trevisan

Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB.

Virginia Manfrinato

Arquiteta e produtora cultural. Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília com dissertação que versa sobre Arquitetura e Expografia. Em 2004 formou-se arquiteta e urbanista pela mesma universidade.

Este ensaio parte de três fundamentos: da interdisciplinaridade inerente e incontornável ao fazer histórico, da cidade como objeto de pesquisa e produção de pensamento crítico e dos arquivos enquanto um importante espaço sociocultural de salvaguarda da memória coletiva. Parte também de um caso específico: a doação do acervo pessoal de Abelardo Coimbra Bueno à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU-UnB) em 2020. O recebimento dessa massa documental gerou uma grande movimentação institucional, culminando na criação de projetos de pesquisa, de extensão e do LUPA (Laboratório de Pesquisa em Acervos e Arquivos de Arquitetura e Urbanismo). Um dos principais desdobramentos desses projetos foi a exposição *Acervos de Urbanismo: Coimbra Bueno e Joaquim Guedes*, realizada de abril a junho de 2024, na FAU-UnB, em parceria com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), como parte do II Seminário Topos – Acervos e Arquivos de Urbanismo: Saberes, Manejos e Feitos. Este texto, de modo breve, reflete sobre a experiência de curadoria dessa exposição que, para além do seu resultado final, operou como um impulsionador na organização do acervo e da pesquisa histórica a ele relacionada. Além do propósito expositivo, a ação acelerou a compreensão da documentação ora abrigada, da trajetória profissional dos personagens envolvidos



(os irmãos Jeronymo e Abelardo Coimbra Bueno) e da empresa urbanizadora Coimbra Bueno Ltda.¹, das frentes de atuação identificadas, além de abrir novas interpretações sobre questões de pesquisa não aventadas previamente.

A exposição acervos de urbanismo

A exposição Acervos de Urbanismo foi uma ação de extensão universitária com o objetivo principal de divulgar um panorama do Acervo Coimbra Bueno (ACB) e do Acervo Joaquim Guedes para a comunidade especializada e para o público em geral. Além disso, a exposição mostrou o processo de organização do acervo e o longo trabalho da equipe de pesquisadores; estimulou a curiosidade sobre a pesquisa em história da cidade e do urbanismo em fontes primárias salvaguardadas em arquivos históricos; proporcionou acesso a material de grande valor histórico e cultural; e, de certa forma, tornou-se um veículo de conscientização da importância dos arquivos históricos de urbanismo e da necessidade de financiamento e apoio institucional para a recepção, organização e manutenção de acervos.

A parceria entre a FAU-UnB e a FAUUSP se deu como desdobramento de colaborações investigativas em curso. No entanto, foi um grande desafio criar uma exposição coerente baseada em personagens com trajetórias profissionais tão diversas e temporalidades distintas quanto os engenheiros Coimbra Bueno e o arquiteto Joaquim Guedes. As condições materiais, institucionais e de infraestrutura dos dois acervos também se distinguem em termos de conteúdos, organização, operacionalidade, condições de manutenção e acesso. O ACB havia chegado há pouco tempo à FAU-UnB, a qual não possuía um laboratório ou centro de documentação preparado para acolher acervos, sobretudo um sem qualquer organização prévia. Já a FAUUSP possui uma estrutura amplamente consolidada para manutenção de acervos, além de equipe especializada, materiais e instalações adequadas na Seção Técnica de Materiais Iconográficos da Biblioteca. Para contornar esses desafios e diferenças, a estratégia curatorial foi focar no tema que poderia estabelecer diálogos entre os acervos, qual seja, o urbanismo, destacando os projetos, planos e ações na escala da cidade que os profissionais desenvolveram. Outra estratégia importante foi utilizar linhas do tempo apresentando as trajetórias dos Coimbra Bueno e de Guedes como base para a exposição, permitindo que o público reconhecesse rupturas, transições e, principalmente, as diferenças entre as visões de mundo e os projetos de ambos.

Para dar coerência visual à exposição, foi desenvolvido um modelo de painel expositivo e sua respectiva diagramação, utilizado para acondicionar a maior parte de materiais de ambos os acervos numa mesma linguagem. Assim, o painel expositivo tornou-se um elemento comum de diálogo entre as duas equipes curatoriais.

1. Abelardo e Jerônimo Coimbra Bueno, engenheiros formados na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, fundaram na década de 1930 a empresa urbanizadora Coimbra e Bueno Cia. Ltda., que desempenhou papel crucial no desenvolvimento urbano do Brasil Central. A empresa foi responsável pela construção de Goiânia, nova capital de Goiás, e por outros projetos urbanísticos em mais de 20 cidades brasileiras. Os irmãos, que tinham forte atuação política e lideraram esforços para a transferência da capital nacional para o interior, criando a Fundação Coimbra Bueno pela Nova Capital do Brasil, em 1939, para apoiar a mudança para Brasília. A Coimbra Bueno se destacou tanto pela execução de obras importantes quanto pelo planejamento urbano em diversas regiões do país.









1946

até 1948
Comissão de Estudos para a Localização da Nova Capital Federal

1947

Plano de desenvolvimento Econômico e Social do Goiás

até 1950
Jeronymo torna-se governador do Estado de Goiás

até 1952
Planejamento do Bairro de Caxambú, em Petrópolis, RJ



1948

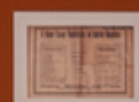
Plano de Colonização do Goiás

1949

Construção da Colônia Agrícola Estadual de Rubiataba

1950

Fundação da Rádio Jornal Brasil Central



1951

até 1952
Projeto do bairro Bueno em Goiânia, GO



até 1952
Construção do Núcleo Rural Nossa Senhora da Ajuda em Magé, RJ

1967

Premiado "Melhor Habitação Individual" na Exposição Internacional de Arquitetura da VIII Bienal de São Paulo



1968

Residência Waldo Perseu Pereira, em São Paulo, SP

Projeto para Biblioteca de Salvador, BA

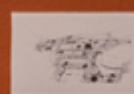
Participação no Plano Urbanístico Básico de São Paulo, SP

1969

Professor no Departamento de Projeto em disciplinas de planejamento urbano

1970

Planos de Desenvolvimento Urbano de Mogi-Guaçu, SP



1972

Professor associado do Instituto de Arquitetura e Urbanismo de Estrasburgo, na França

Tese de Doutorado "Considerações sobre o planejamento urbano, a propósito do plano de ação imediata de Porto Velho"

1974

Conjunto Habitacional Manuel da Nóbrega em Campinas, SP



1952

Projeto do bairro Cidade Jardim em Goiânia, GO

1955

até 1963
Jeronymo torna-se Senador do Estado de Goiás

1956

Formação do Grupo de Trabalho Pela Nova Capital do Brasil



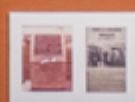
1960

Fundação de Brasília

até 1958
Cinturão Verde do Rio de Janeiro

1978

Inauguração da PoliBrasil



1989

Título de Comendador da Ordem do Mérito do Distrito Federal é concedido aos Irmãos

1996

Falecimento de Jeronymo Coimbra Bueno

2003

Falecimento de Abelardo Coimbra Bueno

1975

Plano Urbanístico para Marabá, PA



1976

Participação Plano de Desenvolvimento de Piracicaba, SP



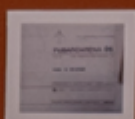
1977

Plano urbanístico de Caraíba, BA



1978

Plano Urbanístico de Barcarena, PA



1981

Livre-docência pela FAUUSP "Um projeto e seus caminhos", com base na experiência de Caraíba

1987

Projeto para Concurso internacional de projeto urbano e arquitetônico Bicocca em Milão, na Itália

1989

Projeto não executado do Edifício do Banco da Bahia, premiado na II Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo em 1993

2008

Falecimento Joaquim Guedes em São Paulo, SP

1949/07
 e decurso
 1949/07
 e decurso
 1949/07
 e decurso



REGISTRO DE EMPREGADOS
 Firmado por: *Antonio...*
 N.º de matrícula: *32257*
 Data de admissão: *11/10/49*



REGISTRO DE EMPREGADO
 Nome: *Roberto...*
 Rua: *50 Lt. C.R.O.*
 N.º de matrícula: *839*
 Data de admissão: *10/08/49*



REGISTRO DE EMPREGADOS
 Nome: *Roberto...*
 Rua: *50 Lt. C.R.O.*
 N.º de matrícula: *864*
 Data de admissão: *10/08/49*



REGISTRO DE EMPREGADOS
 Nome: *Helena...*
 Rua: *50 Lt. C.R.O.*
 N.º de matrícula: *864*
 Data de admissão: *10/08/49*

REGISTRO DE EMPREGADO
 Nome: *Roberto...*
 Rua: *50 Lt. C.R.O.*
 N.º de matrícula: *839*
 Data de admissão: *10/08/49*

REGISTRO DE EMPREGADO
 Nome: *Helena...*
 Rua: *50 Lt. C.R.O.*
 N.º de matrícula: *864*
 Data de admissão: *10/08/49*



REGISTRO DE EMPREGADO
 Nome: *Roberto...*
 Rua: *50 Lt. C.R.O.*
 N.º de matrícula: *839*
 Data de admissão: *10/08/49*



REGISTRO DE EMPREGADO
 Nome: *Helena...*
 Rua: *50 Lt. C.R.O.*
 N.º de matrícula: *864*
 Data de admissão: *10/08/49*

REGISTRO DE EMPREGADO
 Nome: *Roberto...*
 Rua: *50 Lt. C.R.O.*
 N.º de matrícula: *839*
 Data de admissão: *10/08/49*

Curadoria: Princípios e novos caminhos

O maior desafio da curadoria dos documentos do Acervo Coimbra Bueno foi trabalhar em um espólio sem organização preliminar e com documentos não indexados. Apesar disso, o trabalho somente foi possível porque os curadores também atuaram na triagem e organização dos documentos, bem como no arranjo do arquivo, definido a partir de 5 grandes temas: 1) escritório; 2) Fundação Coimbra Bueno; 3) Goiânia; e 4) cidades novas, projetos urbanísticos e arquitetônicos; 5) fazendas e outras atividades. Ademais, a organização da exposição refletiu os quatro primeiros temas do arranjo, entendidos como de maior interesse educativo para o público-alvo, enquanto a função institucional da exposição foi abrigada em um quinto eixo expositivo com o processo de organização do ACB e todas as etapas do trabalho.

A curadoria priorizou documentos iconográficos, que são de maior interesse para o público não-especializado e de mais rápida compreensão. Também foram considerados documentos textuais, já em menor número. De início, imaginou-se um conteúdo mais simplificado, com poucos textos explicativos e sem interpretações específicas. No entanto, na medida em que o trabalho curatorial se desenvolvia, mais apareciam informações, detalhes e possibilidades interpretativas da trajetória dos Coimbra Bueno. A linha do tempo ganhou ainda mais importância para o reconhecimento das relações interdocumentais, permitindo perceber articulações entre diferentes projetos, profissionais nacionais e estrangeiros, atuações políticas, eventos biográficos, concentrações temporais e geográficas de tipos de trabalhos, períodos de maior e menor atuação e relevância da atuação política de Jerônimo (como governador e senador) e Abelardo (como presidente da Fundação Coimbra Bueno). Até mesmo a feitura da expografia e da montagem da exposição, com envolvimento de docentes e discentes de graduação e pós-graduação, fomentaram o repertório técnico daqueles envolvidos.

Assim, a curadoria transpassou sua missão central, impulsionando a apreensão e ampliando saberes das pesquisas ancoradas no acervo. De modo impactante, em um tempo exíguo, exigiu da equipe uma imersão coletiva nos documentos, acelerando o processo de compreensão do acervo e abrindo novas questões e nuances de pesquisas que não haviam sido mapeadas antes de *Acervos de Urbanismo: Coimbra Bueno e Joaquim Guedes*.

Agradecimentos

Agradecemos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Distrito Federal, que financiou a pesquisa *Acervo Coimbra Bueno & Brasília: Documentação e Promoção*, e ao CNPq pela bolsa de produtividade em pesquisa no projeto *Fundação Coimbra Bueno e o Brasil Central: histórias potenciais a partir de um acervo*.

Legenda

Figura 1. Acesso pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.
Foto: Joana França, 2024.

Figura 2. Cubos de madeira dispostos em sequência conectando as salas. Foto: Joana França, 2024.

Figura 3. Linhas do tempo. Foto: Joana França, 2024.

Figura 4. Fichas dos empregados da Coimbra Bueno Ltda.
Foto: Joana França, 2024.

Referências

AUBITZ, S.; STERN, G. F. Developing archival exhibitions. Mid-Atlantic Regional Archives Conference. **Technical Leaflets Series**, n. 5, 1990. Disponível em: https://www.marac.info/assets/documents/marac_technical_leaflet_5.pdf

BELLOTTO, H. L. Difusão editorial, cultural e educativa em arquivos. In **Arquivos Permanentes: Tratamento Documenta**. Rio de Janeiro: FGV editora, 2004. p. 227-248.

BELLOTTO, H. L. Universidade e Arquivos: Perfil, história e convergência. In **Arquivo: Estudos e reflexões**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022. P. 64-79.

CABRAL, R. M. **Arquivo como fonte de difusão cultural e educativa**. *Acervo*, 25(1), Artigo 1, 2013.

COEN, L. H.; WRIGHT, A. G. The Interpretive Function in Museum Work. **Curator: The Museum Journal**, v. 18, n. 4, 1975 p. 281-286. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1975.tb00475.x>

FREIRE, L. G. L. Difusão educativa em arquivos. **HISTÓRICA - Revista Eletrônica do Arquivo do Estado**, n. 34, jan. 2009. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao34/materia06/>

GORDON, H. M. **Archival exhibitions: Purposes and principles**. Dissertação de Mestrado. University of British Columbia, Vancouver, 1994.

LUSENET, Y.; LUNN, S., MICHAŚ, A. (ed.) GUIDELINES ON EXHIBITING ARCHIVAL MATERIALS. ICA Committee on Preservation of Archives in Temperate Climates, 2006. Disponível em: www.ica.org/sites/default/files/CPTE_2006_guideline_exhibition_EN.pdf

MANFRINATO, V. **Transborda Brasília: expografia e arquitetura**. 2022. 64 f., il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

MENEZES, P. L. **O processo de difusão desenvolvido pelos arquivos públicos estaduais da região sul do Brasil**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/3010>

PESCATORI, C.; TREVISAN, R. Coimbra Bueno e Cia. Ltda.: nebulosas de um acervo em construção. **REDOBRA**, v. 17, 2023, p. 163-183.

COMO CITAR

LIMA, Carlos Henrique de et al. Acervos de Urbanismo: Coimbra Bueno e Guedes. A Curadoria como Pesquisa. **RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura**, n. 12, p. 108-121, 2025.

A Matriz de Valores na Feitura de Exposições

Patricio Del Real

Historiador da arquitetura e se dedica à arquitetura moderna e suas conexões transnacionais com foco nas Américas. Ele é professor associado de História da Arte e Arquitetura na Universidade de Harvard.

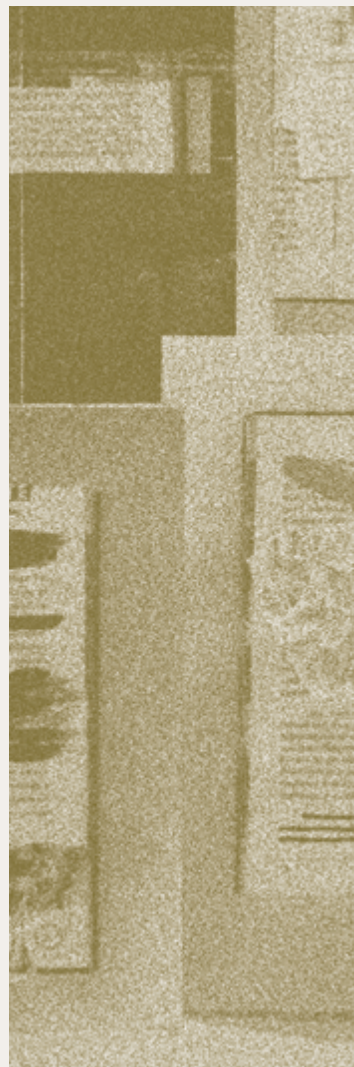
Traduzido por

Junia Mortimer

Docente do Departamento de Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG e professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA. Coordenadora do Grupo LEIA.

Técio Martins

Arquiteto e urbanista, doutorando no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA e membro do LEIA.



“Vocês criaram uma cidade”, comentou um guarda do museu enquanto passeava pela seção principal da exposição. O comentário me pegou desprevenido. Estávamos prestes a abrir a exposição *Latin America in Construction: Architecture 1955–1980* no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York e eu estava imerso nos detalhes finais. O comentário do guarda me fez parar e pensar no que havíamos feito no maior espaço da galeria de exposições especiais do MoMA. “Sim, de fato, criamos uma cidade”, concordei com uma risada nervosa. Se as exposições, como nos lembra o crítico de arte Boris Groys, são espaços narrativos, que histórias aquela “cidade” contava? Além disso, considerando se tratar de uma exposição histórica, será que essas histórias ainda são relevantes?

Começo com essa anedota porque a prática curatorial é um tipo de trabalho duplo relacional no qual as exigências e os processos específicos de pesquisa e criação de exposições estão em constante diálogo – o proverbial “dois lados da mesma moeda”. Isso condiciona a forma como se entende o arquivo. Em 2015, montamos um arquivo para provar que o arquivo de arquitetura tradicional está potencialmente repleto de histórias não contadas.

O guarda comentou sobre o número e a forma como dispomos os trabalhos expostos. Apresentamos uma constelação de desenhos originais: croquis à mão livre, desenhos técnicos e de apresentação, fotografias e maquetes, publicações, panfletos e filmes; em suma, uma variedade caleidoscópica de materiais produzidos durante o período estudado – e algumas novas maquetes e fotografias encomendados especificamente para a exposição. Isso transformou o problema da pesquisa na busca por materiais originais a serem encontrados e transportados para o espaço da exposição. Hoje, a apresentação de objetos originais se tornou a norma. Além da logística que essa operação

de pesquisa implica – pelo que nem todo museu ou galeria pode pagar –, a presença de materiais originais revela uma matriz geradora de valores gerenciada, em nosso caso, por um museu de arte. O material que apresentamos evidenciou que a “arquitetura” era e continua sendo muito mais do que apenas edifícios. Por outro lado, também deixou evidente que a arquitetura entra no museu de arte não somente como um objeto estético. As oscilações e tensões entre o social e o estético tornam a curadoria de arquitetura uma prática rica e exigente.

Na galeria principal, dispomos o trabalho de forma não linear. O objetivo era contar as histórias da arquitetura moderna na América Latina. Apresentamos uma simultaneidade de camadas que lembrava os encontros urbanos. Era um grande conjunto de diferentes objetos com pontos focais ou grupos temáticos fundamentados em obras canônicas que apontavam para leituras formalistas tradicionais, hoje em crise. Esses grupos foram atravessados por vistas diagonais que tinham por objetivo conectar obras menos conhecidas e estabelecer sobreposições relacionais. A interpretação formal continua a ser uma força geradora que nos ajuda a romper os silêncios dos arquivos.

Os trabalhos apresentados forneceram histórias de arquitetura contadas por meio de materiais produzidos por arquitetos. Isso pode ter fortalecido a aura do arquiteto e limitado as histórias do ambiente construído. Recusamos a fetichização do chamado “informal” – as favelas, as vilas, os bairros marginais etc. – que indiscutivelmente moldam grande parte, se não a maior parte, do ambiente urbano da América Latina. Essas “formas” não estavam ausentes e faziam parte da matriz de valores que sustentava a exposição. A moradia informal era uma das principais preocupações dos arquitetos e estava muito presente na exposição, em trabalhos que destacam a relevância social das respostas arquitetônicas à questão da moradia durante o período. Um ponto que hoje, com a crise generalizada dos sem-teto, é bom lembrarmos.

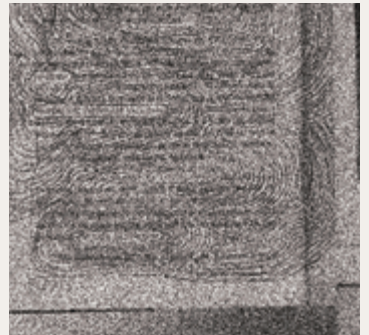
A exposição deixou evidente o extrativismo cultural que fundamenta a virada global da pesquisa arquitetônica e da feitura de exposições. Como a exposição de 2015 também foi um meio para o crescimento da coleção do MoMA, com a aquisição de novos materiais, fomos criticados por dar continuidade a essas ações. As críticas são importantes porque revelam a matriz de valores, as dificuldades e a falta de vontade das instituições culturais em estabelecer abordagens alternativas. Revela também uma cultura arquitetônica relativamente fragilizada que precisa ser localmente fortalecida. Essa é uma tarefa adicional da pesquisa e o motivo pelo qual as exposições de arquitetura que se dirigem ao público em geral são tão necessárias.

A exposição esmiuçou respostas assertivas que a arquitetura moderna legou à modernidade. O tempo também fazia parte da matriz de valores gerenciados. A exposição contou histórias arquitetônicas de um futuro passado, em um momento – 2015 – de triunfalismo neoliberal. Aqui reside sua relevância. A exposição falava de sonhos e desejos patrocinados pelo Estado. Essa não era uma história com final feliz; mostrava uma convergência de ditaduras de direita e de esquerda, sobrepostas em utopias arquitetônicas desenvolvimentistas. Como curadores, tivemos o cuidado de não sobredeterminar os relatos políticos – a maneira preferida de consumir a “América Latina” nos Estados Unidos – e liberar essa arquitetura do domínio, por vezes sufocante, da história política.

Como o título da exposição deixou claro, a ênfase estava em uma categoria construída com base em uma diversidade de expressões formais e não em uma categoria essencialista. As obras reunidas, enraizadas no modernismo, fizeram com que a Arquitetura Moderna falasse não de uma “Arquitetura Latino-Americana”, uma categoria homogeneizadora criada pelo MoMA em 1955, mas sim de uma comunidade arquitetônica latino-americana trabalhando em prol de possíveis Américas Latinas. Cabe a nós, como pesquisadores e curadores, recuperar a matriz de valores presente no arquivo e acionar os possíveis futuros enterrados no passado.

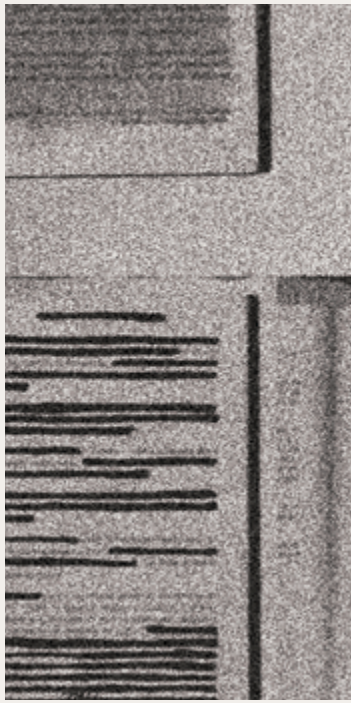
COMO CITAR

DEL REAL, Patricio. A Matriz de Valores na Feitura de Exposições. Traduzido por Junia Mortimer e Tício Martins. **RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura**, n. 12, p. 122-125, 2025.



nwa





ALGUNS
DESLOCAMENTOS

Alguns Deslocamentos

Janaina Chavier

*Vice-líder do Laboratório de Estudos de Imagem e Arquitetura - LEIA.
Pós doutoranda pós doutoranda no Programa de Pós-Graduação
em Crítica Cultural pela UNEB.*

Junia Mortimer

*Docente do Departamento de Urbanismo da Escola de Arquitetura
da UFMG e professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura
e Urbanismo da UFBA. Coordenadora do Grupo LEIA.*



Em meados de 2024, o grupo LEIA elaborou coletivamente uma nova proposta: remontar a exposição *Urbanos Arquivos*. Não se tratava, contudo, de uma remontagem que reproduzisse os procedimentos da montagem original, mas de múltiplas e diversas pequenas remontagens. O desafio era justamente assumir a imprevisibilidade. Essas várias remontagens teriam caráter experimental, com o intuito de contribuir para ações diversas no grupo e, no trabalho de escrita, tentar alinhar sentidos e leituras possíveis - ainda que o objetivo principal não fosse produzir sínteses a partir das imagens.

Os experimentos imagéticos a seguir são deslocamentos, desdobramentos e sobreposições de imagens resultantes da exposição. *Urbanos Arquivos* contemplou fotografias, colagens e escritos referenciados a partir dos trabalhos dos fotógrafos baianos Lázaro Roberto e Arlete Soares, que, entre as décadas de 1970 e 1990, registraram a diversidade dos modos de vivência presentes na cidade de Salvador.

O ato investigativo de deslocar imagens não é gratuito. Segundo Zimmerman (2017), a materialidade e o local de visualização afetam o impacto das imagens. Esse mote abre caminho para reexibir imagens de *Urbanos Arquivos* e testemunhar sua multivalência e flexibilidade, criando novas significações e relações entre as imagens e os espaços.

Os deslocamentos objetivam pautar uma reflexão tanto sobre a resultante visual da fotografia quanto sobre práticas comuns ao campo da arquitetura e urbanismo enquanto formadoras de territórios e vivências urbanas. As cidades que receberam os deslocamentos dos materiais gráficos da exposição foram: Brasília, Maceió, Quixadá e a própria Salvador.

ALGUNS DESLOCAMENTOS

Se olharmos de volta para as práticas de “fazer-cidade” da exposição *Urbanos Arquivos*, percebemos como cada deslocamento opera transformações. As demandas de respeito ao povo negro da Bahia projetadas em empenas de Brasília alteram as relações com o espaço urbano e de poder. As imagens da construção de um ideal moderno baiano deslocadas e colocadas ao lado das ruínas dos “bairros afundados” de Maceió - ocasionados pelos meios de produção dessa dita modernidade - nos provocam o debate sobre o que se busca das cidades brasileiras. Deslocar para a Feira de São Joaquim registros da história do povo negro na Bahia e da própria feira de outros tempos não deixa de ser um ateste de que a luta continua. Seria essa experiência relacionável ao que Blau (1998) propõe sobre diminuir a distância entre objetos expostos e o assunto histórico ou teórico da exposição em si?

As formas de suporte para essas intervenções variaram em suas composições: desde projeções a transparências que se sobrepuseram em áreas urbanas, espaços institucionais e culturais, entre outros. O intuito destes deslocamentos é expor camadas que comumente são invisibilizadas nas produções de planos urbanos pautados em discursos hegemônicos e excludentes, que operam por sobreposição ou achatamento de questões sociais, socioeconômicas, culturais e ambientais.

Além da experimentação dos deslocamentos, há também o propósito de trocas de experiências entre coletivos que utilizam as artes visuais para fomentar discussões acerca da produção - tanto no campo da arquitetura quanto da fotografia - e suas relações sob perspectivas que a princípio parecem subjetivas, mas se revelam como verdadeiras fontes de formação e informação íntegra para a compreensão das dinâmicas sociais e, conseqüentemente, para o desvelamento de narrativas urbanísticas e imagéticas que frequentemente favorecem um imaginário desvinculado da realidade brasileira.

Referências

BLAU, Eve. Exhibiting Ideas. Un: Journal of the Society of Architectural Historians, v. 57, p. 256-366, Setembro, 1998.

ZIMMERMAN, Claire. Reading the (Photographic) Evidence. In: Journal of the Society of Architectural Historians. v. 76, p. 446-448, Dezembro, 2017.

COMO CITAR

CHAVIER, Janaina; MORTIMER, Junia. Alguns Deslocamentos.
RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura, n. 12, p. 128-131, 2025.

Salvador > Maceió

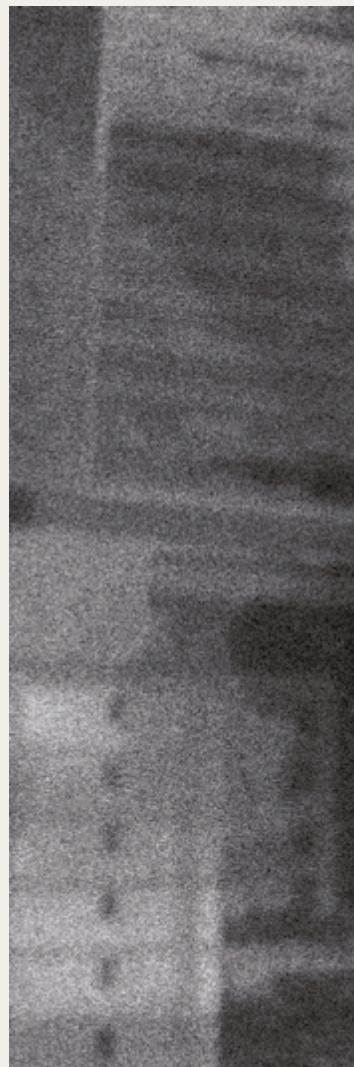
Articuladores

Ana Beatriz Melo

Doutoranda em Artes Visuais na Universidade Federal da Bahia, onde integra o grupo de pesquisa LEIA. É mestra em História pela Universidade Federal de Alagoas. Graduada em Relações Públicas pela Universidade Federal de Alagoas e em Design de Interiores pelo Instituto Federal de Alagoas. Suas pesquisas envolvem as temáticas: Artes Visuais, História da Arte Brasileira, História Cultural, Comunicação e Design.

Fabio Pina

Arquiteto e urbanista, com prática em projetos universitários, doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA e membro do LEIA.



Deslocar imagens para bairros abandonados, com o intuito de cotejar ou sobrepor a paisagem com a fotografia enquadrada, ou entender simplesmente o papel desse deslocamento da imagem. As imagens selecionadas estavam impressas em transparências ou em papel vegetal, de modo que algo da cena local estava autorizado a rasgá-las se tivesse essa potência.

Os locais escolhidos faziam parte de um conjunto de bairros residenciais de Maceió (AL) que foram esvaziados pelo risco de afundamento do solo. O testemunho, na malha urbana de uma capital brasileira, das consequências de uma exploração desenfreada pela Braskem que, com extração de sal-gema sem os cuidados necessários, tornou o solo de bairros inteiros instável, colocando em risco a vida de tantos. Num país onde o direito ao morar ainda é algo tão ou mais inseguro que o próprio solo degradado, o número de pessoas sem casa foi alavancado por ações de uma corporação sem uma regulação pelo poder público em defesa do povo. “14 mil imóveis precisaram ser evacuados, com cerca de 55 mil pessoas afetadas”¹, é o que noticia uma reportagem.

As 3 fotos escolhidas a partir da desmontagem da exposição Urbanos Arquivos retratam, por sua vez, a construção do moderno urbano brasileiro. Duas das imagens selecionadas registram a construção do Centro Administrativo da Bahia (CAB), com diversos edifícios projetados pelo arquiteto João Filgueiras Lima e traçado viário de autoria de Lúcio Costa, na década de 1970. A terceira imagem

1. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/articles/clwpp1j093jo>

ALGUNS DESLOCAMENTOS

captura um ângulo da cidade onde várias torres de prédios estampam a cena quase que integralmente, sem permitir que o olhar veja além das paredes. Elas fazem parte do acervo Arlete Soares.

Os deslocamentos foram realizados em Pinheiro, bairro que, junto a Bebedouro e Mutange, foi um dos três mais afetados pelo afundamento dos solos. As fotografias selecionadas mostram algumas cenas que capturam o observador. Um prédio residencial exhibe o deterioramento em decorrência do tempo. As primeiras rachaduras foram identificadas em 2018, após os moradores sentirem os primeiros abalos no solo. A paisagem mostra as ruas bloqueadas pela Defesa Civil e Braskem, onde são monitorados novos possíveis tremores. Registros de um prédio, provavelmente recém construído, em ruínas, com forros caídos e brechas de muros tapados. As imagens se sobrepõem às esquadrias e ferragens de um negócio que, devido ao esvaziamento do bairro, precisou mudar de espaço. Esquadrias que podem ter sido tiradas pelos próprios moradores e vendidas na tentativa de ter algum ganho imediato após ter o valor de sua casa reduzido a nada. Os materiais estavam na calçada como um lembrete da sobrevivência dos negócios de família, populares na região e presentes na memória persistente.

Ao deixar seus lares, cada morador iniciou um ritual por vezes de despedida ou de protesto, a partir da pichação de muros e da inserção de faixas. Denunciavam a empresa em questão ou apenas deixavam lembretes de que ali viveu uma família com seus sobrenomes e sonhos interrompidos. As fotografias em deslocamento acentuam mais questões do que respostas sobre os espaços, mas acreditamos ser esse um exercício potente sobre pensar as reintegrações e a retomada das relações na produção de memórias.

Colocar as fotografias ao lado dessas cenas suscitam alguns pensamentos que perpassam o moderno vendido outrora pelos empreendimentos realizados na região à ruína. O que virá? O que esperar para o futuro desses espaços? Outro sonho modernizador? Uma retomada da natureza? Sobrepor construções com as ruínas de um moderno nos permite cotejar temporalidades como fantasmagorias do próprio espaço.

Para além disso, o que seria esse deslocamento? Pendurar fotografias em ruas desertas seria uma exposição? Qual seria o público? Questões que foram levantadas sem necessariamente apontarem para uma resposta inequívoca. Os registros fotográficos feitos desse deslocamento, mais apontam a fagulha inicial de uma experimentação do que um ato final de pesquisa.





















COMO CITAR

PINA, Fabio; MELO, Ana Beatriz. Salvador > Maceió. RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura, n. 12, p. 132-143, 2025.

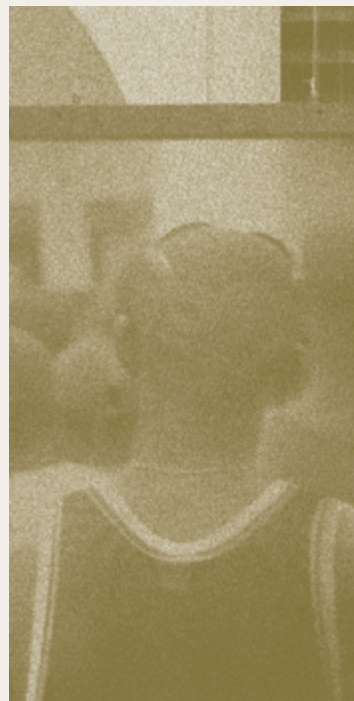
Salvador > Salvador (Remontagem no Solar Ferrão)

Articuladora

Janaína Chavier

Vice-líder do Laboratório de Estudos de Imagem e Arquitetura - LEIA.

*Pós doutoranda pós doutoranda no Programa de Pós- Graduação
em Crítica Cultural pela UNEB.*



Foi em uma pequena sala, chamada de “antiga sala da administração”, que a exposição *Urbanos Arquivos* foi remontada, permanecendo apenas de 11 a 20 de setembro de 2024, quando toda a edificação fechou suas portas para uma grande reforma.

No Centro Cultural Solar Ferrão, a exposição *Urbanos Arquivos* ganha outro sentido e parece encontrar o seu lugar no mundo (ou um dos seus lugares). De alguma forma, já imaginávamos/especulávamos isso, quando pensamos nesse deslocamento, Ladeira da Barra -----> Pelourinho. O que eu não esperava é que esse encontro se daria tão rapidamente, já nos primeiros momentos da montagem, no desembulhar das imagens.

A cada fotografia desempacotada por Salles e Quinha – os profissionais que fizeram a montagem da exposição – um chamado para um mergulho nas imagens ali presentes, no tempo e na história do Pelô. Conto aqui, neste breve relato, duas passagens desses dois intensos dias de montagem.

Quinha faz uma foto da foto, feita por Lázaro na década de 70, e envia por Whatsapp para o Sr. Wilson, dono do famoso bar do reggae, que aparece na imagem atrás do balcão. Após o envio da imagem, um áudio: “Aí, Wilson! Olha aí, uma foto sua dos bons tempos de quando você começou a vender o cravinho”. Ficamos nós três com a imagem nas mãos, enquanto Quinha e Salles tentavam reconhecer cada detalhe, cada pessoa localizada atrás e na frente do balcão do velho bar do reggae. Uma frase, dependurada na parede do bar, ao lado das inúmeras fotos e matérias de jornais de Bob Marley, salta da fotografia: “Meu cabelo enrolado não significa que sou drogado, mau ou marginal. Sou rasta! A paz e não a violência!”.

Após o áudio, a fotografia ganha um lugar especial na pequena sala do Centro Cultural Solar Ferrão. Salles fez questão de dependurá-la no interior de um nicho, protegida do vento que entrava pelas janelas, ao mesmo tempo em que ganhava destaque por estar sem avizinhamentos imediatos. Uma espécie de altar se fez.

Foram dois dias de muito trabalho e muitas surpresas. As centenárias paredes do Solar não aceitaram de imediato as fotografias, a tal que cobria as paredes fazia as fitas dupla face perderem a aderência e os nossos pregos não conseguiam perfurar a parede maciça da edificação.

Interrompemos algumas vezes a montagem para a compra de materiais.

Fomos à rua do Saldanha, em direção ao Terreiro de Jesus, em uma loja de ferramentas. Enquanto andávamos pelas ruas do Pelourinho, as imagens da exposição nos acompanhavam; e mais do que nos acompanhar, elas traçavam nossos caminhos pelas ruas onde, no passado, Lázaro havia feito as fotografias. Salles fazia questão de passar pelas casas, árvores, ruínas, ruas fotografadas. Um outro Pelourinho se revela naquele percurso. Um Pelourinho que é reconhecido por seus moradores. “Não existe isso de Pelourinho, o que existe é Rua das Laranjeiras, Maciel, Rua do Tijolo, porque cada rua é um mundo”, conta Salles, que explica que o nome Pelourinho não é muito utilizado pelos moradores da região.

Na rua do Saldanha, não encontramos tudo. Faltou parafusos em L. Fomos então na J. J. Seabra. Passos largos. Várias vezes tive que correr para acompanhar Salles. Não encontramos o que queríamos. Fomos no Comércio. Das ruas da Cidade Baixa, Salles direcionava o meu olhar para o alto, para a paisagem, para a Cidade Alta, em busca das edificações fotografadas que compunham a exposição. Com os parafusos em L em mãos, comemos um pão com pernil, tomamos um suco e voltamos para o Solar Ferrão.

A promessa de comemorarmos o fim da montagem em algum bar do Pelourinho não se cumpriu. Com meu corpo exausto de tanto subir e descer escadas, furar parede, pensar junto com Sales e Quinha as várias soluções para os desafios que o novo espaço a todo momento lançava, fui para casa, caminhando pelas ruas, até o ponto de ônibus mais próximo. No dia seguinte, a nova *Urbanos Arquivos* abriria ao público.

Sobre o Centro Cultural Solar Ferrão

O Centro Cultural Solar Ferrão¹ é um espaço de arte instalado no Solar Ferrão, uma das muitas edificações que compõem a poligonal do Centro Histórico de Salvador (CHS).

1. O Solar Ferrão integra os espaços administrados pela Diretoria de Museus do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (DIMUS/IPAC), da Secretaria de Cultura do Estado (Secult-BA).

Sua construção foi iniciada em fins do século XVII e indícios construtivos sugerem que ele seja resultado da fusão de dois sobrados. Uma dessas casas pertenceu ao endinheirado comerciante português Antônio Maciel Teixeira, quando a cidade vivia o seu auge econômico derivado ao ciclo da cana-de-açúcar². Após 1756, passou a ser sede do seminário dos jesuítas de Salvador, que realizou obras de adaptação. Entre 1793 e 1814 foi residência de Pedro Gomes Ferrão Castelo Branco.

Adquirido em 1977 pelo Governo do Estado da Bahia, foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1938, e até se tornar Centro Cultural Solar Ferrão, teve diversos usos, dentre eles um cortiço fragmentado em muitas moradias e usos comerciais.

Localizado na movimentada esquina da rua Gregório de Matos com a Ladeira do Ferrão, em uma zona de grande declive, o casarão de aproximadamente 4.000 m² (com seis pavimentos, três deles no nível da ladeira e três abaixo) abriga hoje, além do Centro Cultural Solar Ferrão, o Museu Abelardo Rodrigues e três coleções, a de Arte Africana, a Coleção Walter Smetak e a Coleção de Instrumentos Musicais Tradicionais Emilia Biancardi.

Sobre a Galeria da Aliança Francesa

A galeria da Aliança Francesa é um espaço para exposições de artes visuais instalado no andar térreo do edifício da Aliança Francesa que está localizado na parte “nobre” da Avenida Sete de Setembro³ – Ladeira da Barra na cidade de Salvador.

A antiga “Pensão Francesa”, com características neoclássica, datada de meados de 1800, foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1981. A edificação possui quatro níveis (porão, térreo, primeiro andar e sótão) e é hoje um equipamento cultural, onde se distribuem uma escola de idiomas, o Consulado Honorário da França no Brasil, o Teatro Molière e a Galeria de Artes.

Importante dizer que nos fundos da Aliança Francesa está a Baía de Todos os Santos, o que reforça o seu status de nobreza, em relação à sua localização.

2. LOBO, Maria das Graças Campos. Solar Ferrão e Museu Abelardo Rodrigues - uma lição de Belas Artes, in: *A Corte Celestial: 25 anos de arte e devoção - Catálogo*, IPAC, Salvador, 2006.

3. A Avenida Sete de Setembro, comumente chamada de Avenida Sete, é uma das principais e a mais tradicional das vias urbanas do município de Salvador. Inaugurada em 1916 pelo então governador José Joaquim Seabra, foi palco de acontecimentos históricos e local de marcos arquitetônicos importantes, abrigando museus, igrejas, hospitais, escolas e hotéis. Possui 4,6 km de extensão e foi idealizada como parte do plano de reforma urbana de Salvador iniciado em 1912, buscando conectar o centro antigo aos novos bairros que surgiam ao sul da cidade.











LOCAL
FASAR VIB











Sem saída, o silêncio domina e se interrompe
espaçadamente, por gritos imprecisos de longe. O lixo
acumulado sobe na parede de algumas casas; noutras,
tramas de metal ancoradas sem saída. Portas fechadas.
Dado ou não caminham no meio da rua, que de verdade não
acaba muito, mas não. Vão em passos largos, embora em
balança, ritmadas. Portas fechadas. No armário do
corredor, um sentido no sentido faz fumaça num cigarro
curto, insuficiente ao náusea. De uma das portas sai uma
mulher alta, escura, cabelos molhados, bolta a tirando já
sai de casa, só não por dentro, só ao telefone. Da porta
mesmo fechada, olho para cima, paredes abarbas. Uma
senhora com cope na mão, um rapaz vestido à sacada.
Mas à frente, portas e janelas fechadas por iguais.
Aqui pode morrer gente.





COMO CITAR

CHAVIER, Janaina. Salvador > Salvador. (Remontagem no Solar Ferrão).
RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura, n. 12, p. 144-157, 2025.

Salvador > Quixadá

Articuladora

Cecília Andrade

Docente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Doutoranda do PPGAU, Mestra em Artes pelo PPGArtes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Ceará



Deslocar a Urbanos Arquivos para o Ceará foi o desejo que me acompanhou de Salvador a Quixadá na forma de rolos de acetato e papel manteiga impressos com imagens fotográficas. Dentro de uma velha mochila, onde eu já punha as máquinas analógicas de meu pai, os slides do meu arquivo de pesquisa e os rolos de diapositivo por queimar, levava também a ideia de remontar esse fragmento da exposição no 5º Festival de Fotografia do Sertão Central, onde eu estava indo realizar uma fala.

Do material da montagem original da Urbanos Arquivos, selecionei algumas fotografias do acervo de Arlete Soares que eu acreditava que pudessem estabelecer um diálogo com a cidade destino: Quixadá, quase desértica, de casinhas entre monólitos, com a caatinga esperançosa das últimas chuvas pintando de verde o espelho d'água do monumental Açude do Cedro, ansiava por encontrar outros corpos d'água e casarios. Eu acreditava. Tais imagens viajaram ao encontro na forma de suportes transparentes, pendendo de varetas de madeira por fios de nylon.

Assim, Salvador circulou Quixadá em fotografias ora penduradas no pau de vender rosca de goma, um pouco numa estrutura efêmera na pracinha, por vezes até em algum pescoço, parando enfim na parede da Casa de Saberes Cego Aderaldo, que recebeu a mostra do evento aberta em 8 de junho de 2023.

E por onde farfalharam ligeiras as fotografias assim translúcidas e leves, tratei de sacar a máquina fotográfica, munida de um filme cromo – é certo, vencido há mais de trinta anos – com que me havia presenteado um amigo, e tentei capturar, como quem caça borboletas, sobreposições de tempos, arquivos, cidades, olhares produzidos nesse deslocamento.

ALGUNS DESLOCAMENTOS

Seguindo a velha regra que trata sobre como fotografar com filmes vencidos e sem histórico de armazenamento, aconselhada por todo o pelotão de tantos fotógrafos profissionais ao meu redor, senti-me confiante da caça.

De Quixadá à capital Fortaleza, tratei de encaminhar meus registros ao laboratório e esperar o que eles poderiam me revelar. E o que me foi revelado é que tal filme já havia sido exposto anteriormente e que a sua sensibilidade estava tão baixa que muito pouco ou quase nada do que tentei capturar se manteve em minha rede. Vi minhas borboletas assim fugindo para longe de mim e da minha necessidade de registrar e conservar esses momentos furtivos, como quem enfia alfinetes através de asas dentro de uma moldura.

À exceção de alguns confusos fantasmas, retornei de mãos vazias, sem tiros certos ou borboletas na minha rede. Mas a ausência de fotografias não anula a experiência. Resta o relato aqui compartilhado e as imagens que cada leitor criará, talvez muito mais imaginativas do que aquelas que no meu devaneio fotográfico eu pensei produzir.

COMO CITAR

ANDRADE, Cecília. Salvador > Quixadá. RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura, n. 12, p. 158-159, 2025.

Salvador > Brasília

Articuladores

Carlos Henrique de Lima

Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB.

Coletivo Transverso

Criado em 2011 com o propósito de pesquisar, desenvolver e realizar intervenções poéticas no espaço público. Desde então, trabalha com arte urbana e poesia, a partir de técnicas como o estêncil, o lambe-lambe, o grafite, a performance, a criação de monumentos, entre outras.



Deslocamos as imagens do Arquivo Zumvi de Salvador para Brasília, utilizando o projetor analógico desenvolvido pelo Coletivo Transverso para intervenções poéticas. As empenas de concreto, os brises e as superfícies bem acabadas da arquitetura dos anos 1960 deram suporte temporário para refletir sobre transformações e permanências, sobre corpos e cidade em trânsito permanente.











COMO CITAR

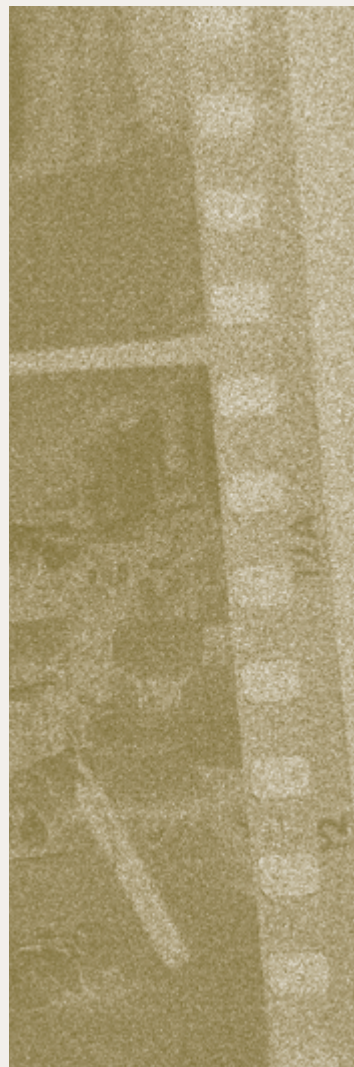
LIMA, Carlos Henrique de; COLETIVO TRANSVERSO.
Salvador > Brasília. **RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura**,
n. 12, p. 160-165, 2025.

Salvador > Salvador (Remontagem na Feira de São Joaquim)

Articuladora

Sarah Passos

Arquiteta e Urbanista formada pela UFBA, mestra em Urbanismo pelo PPGAU/FAUFBA, com pesquisas voltadas a mercados públicos, feiras populares e dinâmicas socioespaciais em Salvador.



Era a primeira semana de setembro de 2024 e a Feira de São Joaquim (a maior feira livre de Salvador) completava 60 anos. Em comemoração ao aniversário, o fotógrafo Lázaro Roberto e o arquivo afro-fotográfico Zumvi realizaram uma exposição e uma projeção de imagens da feira e de seus frequentadores. As fotografias foram exibidas na galeria Lugar Comum, na sede do Sindicato dos Estivadores e em alguns bares, todos localizados dentro da própria feira.

As imagens apresentadas resultam do trabalho de Lázaro ao longo de anos na Feira de São Joaquim, especialmente na década de 1990. A curadoria da exposição foi feita pelo próprio fotógrafo, que organizou as fotografias a partir de temas como as mulheres da feira, os estivadores, as cestarias e os barcos/saveiros, dentre outros. Além das imagens impressas, dois televisores instalados em bares exibiam as fotografias ao longo dos dias. As fotos estavam organizadas cronologicamente desde as imagens mais antigas até as imagens mais recentes fotografadas por Lázaro. A exposição aconteceu entre os dias 3 e 6 de setembro, e no dia 5 de setembro por volta das 19h, uma grande projeção pública das imagens foi realizada na entrada da feira.

A história da atual Feira de São Joaquim remonta à Feira do Sete, localizada próxima ao Galpão 7 das docas de Salvador. Essa primeira feira, que existiu entre as décadas de 1920 e 1930, era móvel e abastecia principalmente a população pobre da cidade. Em 8 de abril de 1934, um incêndio proposital destruiu a Feira do Sete, forçando seus feirantes a se deslocarem para a enseada de Água de Meninos, onde nasceu uma nova feira. No entanto, essa também foi devastada por outro incêndio criminoso, ocorrido em 5 de setembro de 1964. A tragédia começou com uma explosão que destruiu cerca de 90% das barracas, e, cinco dias depois, um novo incêndio consumiu o que

restava. A ESSO Brasileira de Petróleo assumiu a responsabilidade pelo incidente apenas 20 anos depois. Com isso, os feirantes foram deslocados para a enseada de São Joaquim, onde a atual feira foi estabelecida ainda em 1964¹.

Para divulgar a exposição, o Zumvi colou lambe-lambes nas regiões do Comércio e da Calçada, arredores de São Joaquim. Esses cartazes informavam o público sobre a história da feira, exibindo imagens das três feiras: São Joaquim, Água de Meninos e Feira do Sete. Apesar da extinção dessas duas últimas, elas resistem e (re)existem através de São Joaquim, um espaço historicamente marcado por perseguições e tentativas de regulação segundo os interesses do Estado e do capital.

Ao refletir sobre as conversas que tive com Lázaro Roberto durante a montagem da exposição, percebo que, embora historicamente tratada como um espaço indigesto na cidade – algo a ser modificado ou removido –, a Feira de São Joaquim é, na verdade, um centro. Isso não apenas porque está situada no bairro do Comércio, uma área central de Salvador, mas porque desempenha um papel essencial como ponto de encontro de práticas culturais, econômicas e sociais. Esse papel é especialmente significativo no contexto das religiões afro-brasileiras e das dinâmicas de trabalho da cidade.

As fotografias da exposição promovida pelo arquivo afro-fotográfico Zumvi revelam Salvador como uma cidade negra e a feira como um território negro. Elas ajudam a construir narrativas que vão além da história oficial, muitas vezes parcial, incompleta e ancorada na branquidade. Embora os conflitos urbanos frequentemente denunciem a violência racial, eles também são espaços de afirmação e defesa da vida negra para além da sujeição.

As fotografias de Lázaro, que já haviam sido exibidas na exposição Urbanos Arquivos, ganharam novos sentidos ao serem deslocadas para a Feira de São Joaquim. Isso porque o público da exposição era formado pelos próprios feirantes, pessoas que circulam por aquelas vielas há décadas, que trabalharam ali a vida inteira, que criaram suas famílias naquele espaço e cultivaram relações de amizade com o próprio Lázaro. Muitos deles estavam nas fotografias.

Foi bonito de ver dezenas de pessoas passando diante das imagens, reconhecendo familiares, amigos e conhecidos de muitos anos atrás. Algumas delas se identificavam mais jovens nas fotos, comentavam entre si e compartilhavam suas histórias. O deslocamento das imagens para a feira reforçou a potência dessas existências, que extrapolam os projetos e processos de uma modernidade branca, colonialista e racista.

1. Para mais informações sobre a história da Feira de São Joaquim, da Feira de Água de Meninos e da Feira do Sete, recomendo as seguintes dissertações de mestrado: *Do Sete a São Joaquim: o cotidiano de “mulheres de saia” e homens em feiras soteropolitanas (1964-1973)*, de Márcia Regina da Silva Paim (2005); *Feira-casa: um estudo etnográfico sobre feirantes-moradores da Feira de São Joaquim*, de Carina A. M. G. Barbalho (2015); e *A Teia da Feira: um estudo sobre a Feira de São Joaquim, Salvador, Bahia*, de Márcio Nicory Costa Souza (2010).

60 anos entre Água de Meninos e São Joaquim: Olhares Negros



Gratuito, antiga Foto de T. Foto de Luiz Bôcher, 2018

ZUMVI FGM Ministério de Cultura e Turismo Prefeitura de São Joaquim INSTITUTO DE PESQUISA BRASIL

60 anos entre Água de Meninos e São Joaquim: Olhares Negros



Foto de Água de Meninos. Foto de Paulo Nogueira, 1958

ZUMVI FGM Ministério de Cultura e Turismo INSTITUTO DE PESQUISA BRASIL

CONFIRA A PROGRAMAÇÃO COMPLETA EM

O BOM NÃO PARA!



Marcio
C Representante legitimo
7719

Joaquim: Olhares Negros
BRASIL

Zurvi FGM

GRATIS
QR CODE

GRATIS



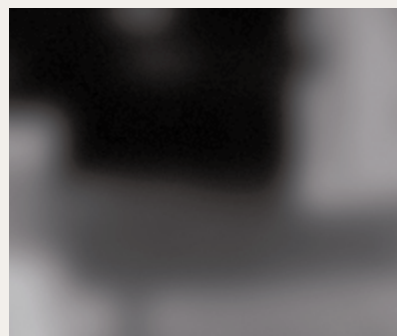



COMO CITAR

PASSOS, Sarah. Salvador > Salvador. (Remontagem na Feira de São Joaquim).
RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura, n. 12, p. 166-171, 2025.




nwa

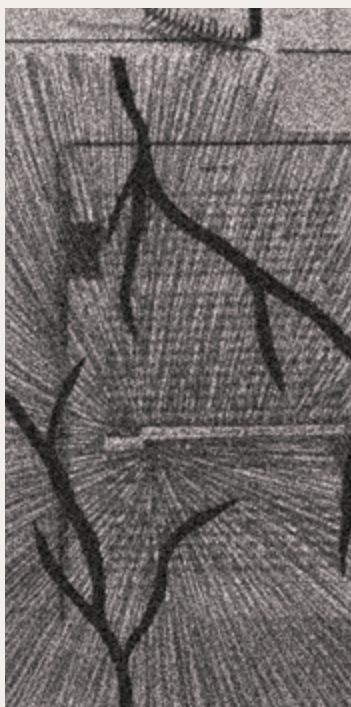




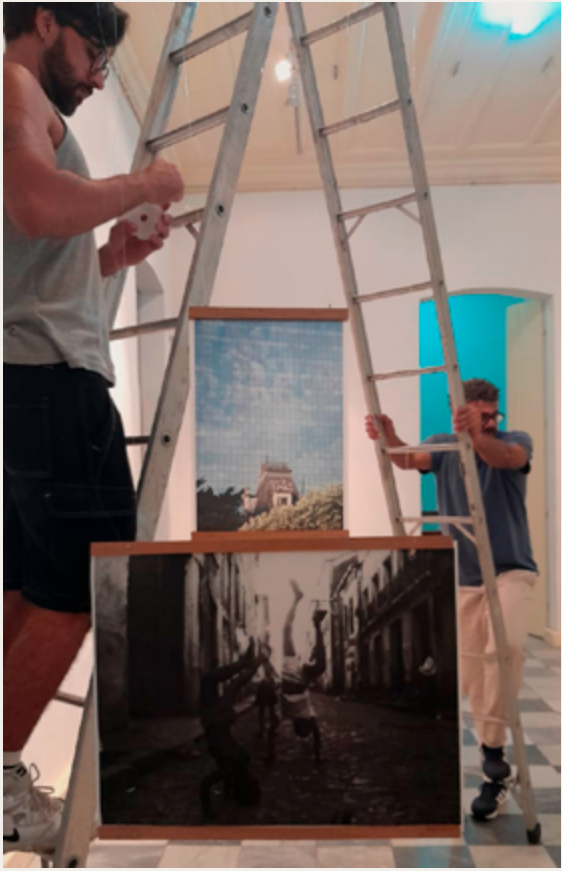
O AVESSO
DO AVESSO
DO AVESSO
DO AVESSO



Montagem de
Junia Mortimer
Técio Martins











20x20 - diapósifos
 26x40,5 - fantasma comumão
 19,5x29 - fantasma vidão cava
 34x26,5 - fantasma quatro beiços
 26,5x40 - fantasma linha
 18x24 - anexo se eu puder voltar - cava
 21x21 - anexo aniversário prof. inglês
 21x26 - anexo quatro beiços
 20x27,5 - anexo peça lembrança de mim
 44,5x29,5 - anexo pedio uni unidade
 29,5x21 - anexo 6 mar, o vento, o sol
 54,5x42 - anexo menino I age
 27,5x21 - anexo formal na rua
 21x16 - anexo início da brasa
 28x24 - anexo falei bonito
 34x27,5 - anexo dançando em Paris
 21x29,7 - anexo comumão





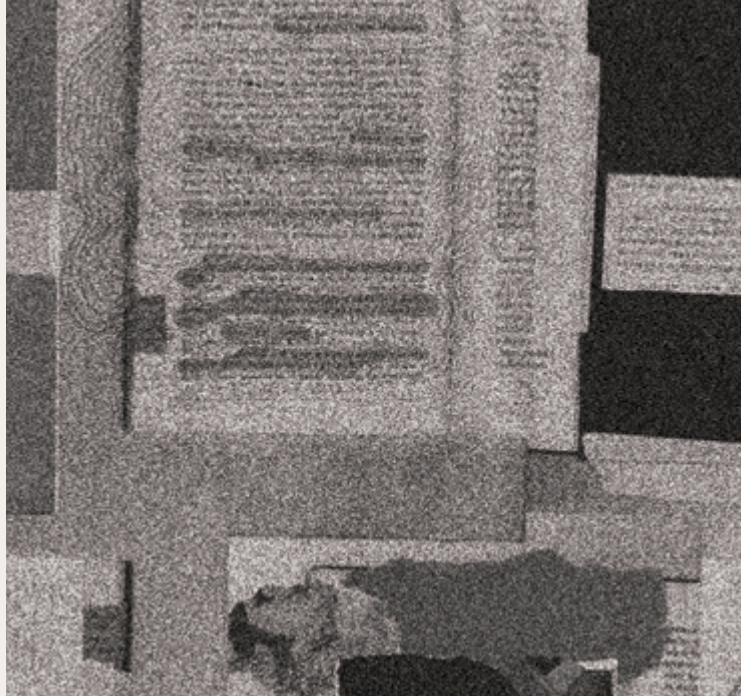
COMO CITAR

MORTIMER, Junia; MARTINS, Tício. RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura, n. 12, p. 172-181, 2025.

Formato A4 - 210 x 297 mm

Tipologia Libel Suit
Goudy Old Style





FAUFBA



PPG-AU
FAUFBA

NAPPE
NÚCLEO DE APOIO À PESQUISA
E PRODUÇÃO EDITORIAL

The image shows the branding for FAUFBA and its research support unit. At the top are two crests: the left one features a stylized plant and the motto "VIRTUTE SPERANTIS" with the year "1936" below; the right one features a shield with a cross and the motto "FIDELIAS UTILITAS MEMORIA". Below the crests is the text "FAUFBA". Further down is a circular logo with a stylized figure and the text "PPG-AU FAUFBA". At the bottom is the text "NAPPE" in a large, bold font, followed by "NÚCLEO DE APOIO À PESQUISA E PRODUÇÃO EDITORIAL" in a smaller font.