



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

Paula de Oliveira Camargo

**Tempos e atravessamentos**

**tramando linhas a partir do Centro Carioca de Design**

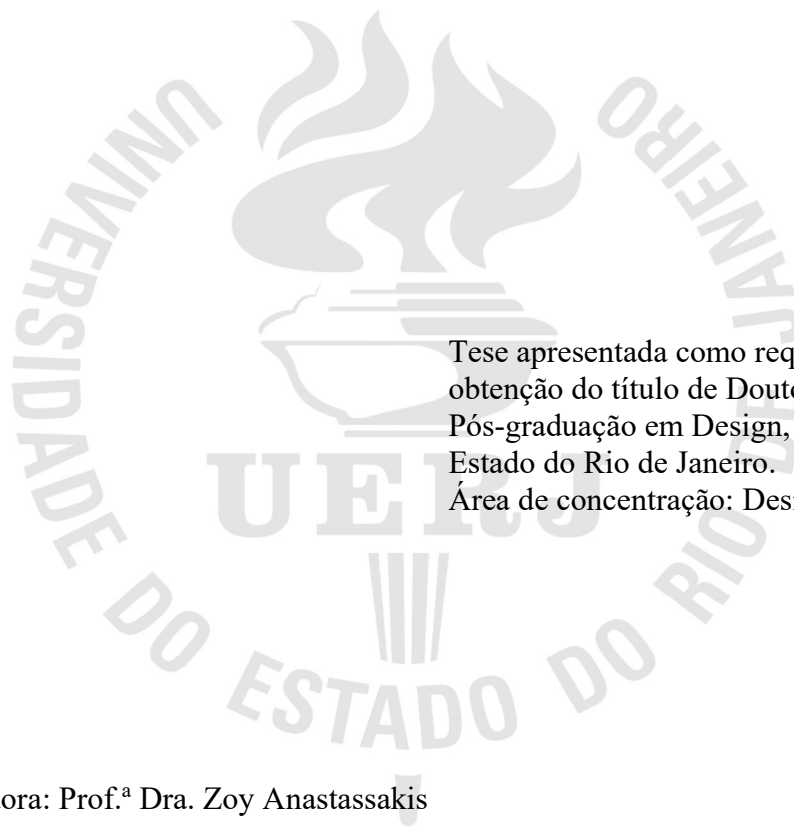
Rio de Janeiro

2022

Paula de Oliveira Camargo

**Tempos e atravessamentos**

**tramando linhas a partir do Centro Carioca de Design**



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Área de concentração: Design.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Zoy Anastassakis

Rio de Janeiro

2022



## CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CTC/G

C173 Camargo, Paula de Oliveira

Tempos e atravessamentos tramando linhas a partir do Centro Carioca de Design / Paula de Oliveira Camargo. – 2022.

574 f.: il.

Orientador: Zoy Anastassakis.

Tese (Doutorado em Design) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior em Desenho Industrial.

1. Desenho industrial - Teses. 2. Patrimônio cultural - Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 3. Política cultural - Teses. I. Anastassakis, Zoy. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior em Desenho Industrial. III. Título.

CDU 7.05+719(815.3)

Albert Vaz CRB-7 / 6033 - Bibliotecário responsável pela elaboração da ficha catalográfica.

Autorizo para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Paula de Oliveira Camargo

**Tempos e atravessamentos**  
**tramando linhas a partir do Centro Carioca de Design**

Tese apresentada como requisito parcial para  
obtenção do título de Doutora ao Programa de Pós-  
graduação em Design, da Universidade do Estado  
do Rio de Janeiro.  
Área de concentração: Design

Aprovada em 29 de julho de 2022.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Zoy Anastassakis (Orientadora)

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Barbara Peccei Szaniecki

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

---

Prof. Dr. Gabriel Schvarsberg

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

---

Prof. Dr. Marcos Leite Rosa

Universidade de São Paulo

---

Prof. Dr. Frederico Oliveira Coelho

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2022

## DEDICATÓRIA

A quem veio antes, minhas ancestrais, bisavós e avós, Maria do Carmo, Cora, Maria José, Laura. Maria da Gloria, Leilah. Minha mãe, Lucemar.

A quem virá depois, se é que virá, ainda sem nome, de quem serei, eu, a ancestral. Que venham de João, que venham de Ines, que venham, caso queiram.

Às espécies companheiras, a quem voltarei, um dia, adubo da terra.

E sobretudo a ele, João, e também a ela, Ines, que por amor e por afeto me fazem ancestral.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Zoy Anastassakis, que caminhou junto a mim o caminho. Meu respeito, admiração e amizade.

Agradeço ao Otavio, entusiasmado e crítico leitor. Por ser generoso e também por me incentivar a ir além, e por ver o mundo comigo sempre, de tantos modos. Por dividir a nossa vida e me dar, incansavelmente, motivos para sorrir. Por ser meu parceiro, cúmplice, amor, alegria e esperança, na luta e na vida.

Agradeço à minha família-mosaico, à minha mãe, minhas amigas, minhas comadres. Sem o apoio de vocês, não teria caminhada. Vocês são meus tentáculos. Felizmente, esta lista seria tão, mas tão imensa, que aqui não citarei nomes. Agradecerei ao vivo, a cores, em tempo.

Agradeço, especialmente, as amigas do Laboratório de Design e Antropologia – LaDA/ESDI, por nunca perderem o bom humor e por serem a companhia perfeita em tempos de turbulência. Em especial, Bibiana, Caio, Clara, Flávia, Ilana, Imaíra, Liló, Marina, Mariana, Nilmar, Pedro, Sâmia, Talita. Os fios das nossas teias se entrelaçam.

Agradeço àquelas que me concederam entrevistas pela generosidade, pelo tempo e pela inestimável contribuição para este trabalho: Augusto Ivan de Freitas Pinheiro, Claudia Escarlata, Elisângela Chafim, Fernanda Martins, Jandira Feghali, João Roberto Peixe, Luiz Antonio Silva, Washington Fajardo.

Agradeço às professoras e aos professores que integraram a banca de qualificação, ainda em 2019, antes de a tese virar outra: Américo Freire, Barbara Szaniecki, Fernando Fernandes, Gabriel Patrocínio, José Pessôa. Suas contribuições foram valiosíssimas e as trago, de maneiras diversas, para a tese.

Agradeço, também, à equipe do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, em especial, pela compreensão em relação ao tempo necessário para fazer esta tese. Augusto, Claudia, Pizzotti, Zambelli, Laura, Henrique, Emmanuel. Obrigada.

Agradeço às secretárias do PPDESDI, Anna Teresa Penalber e Raquel Fernandes, pelo apoio sempre que necessário.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço às professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial, PPDESDI-ESDI/UERJ, pelas veredas do caminho. Em especial, Barbara Szaniecki, Ricardo Artur, Marcos Martins, e também João de Souza Leite, Washington Dias Lessa e Daniel Portugal. Pena não ter mais mulheres nesta lista, e nenhuma pessoa negra nem indígena.

Agradeço aos livros, a suas autoras, seus autores e suas autoras que, mais do que fontes, são companheiros queridos e amigos de vida a quem sempre posso dar a mão; e a meu pai e a meu avô Fabio, que desde sempre me ensinaram a amar e a respeitar os livros.

Agradeço a João e Ines, por serem meus raios de sol, minhas estrelas-guia, meus pés na terra. O que importa, de verdade.

Ao Tempo, esse grande amigo.

Eu não estou contando essa história. Nós já a ouvimos, todas nós ouvimos tudo sobre todas as lanças e espadas, as coisas para bater e perfurar e açoitar, as coisas longas e rígidas, mas ainda não ouvimos falar sobre onde se colocam essas coisas, o recipiente onde as coisas são guardadas. Essa é uma nova história. Isso é novidade.

*Ursula K. Le Guin*

## RESUMO

CAMARGO, Paula de Oliveira. *Tempos e atravessamentos*: tramando linhas a partir do Centro Carioca de Design. 2022. Tese. (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta tese faz uma correlação entre a trajetória do Centro Carioca de Design (CCD) e o próprio ato de se escrever uma tese. Se o ponto de partida foi o CCD, criado em ato do Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro em novembro de 2009, no âmbito da Secretaria Municipal de Cultura (SMC), sob a Subsecretaria do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design (SUBPC), mais tarde, entendendo que a tese constitui, em si, ela também, um “objeto”, busquei relacionar as narrativas de modo a organizar a tese em Tempos e Atravessamentos em alternância. Os cinco Tempos são: (1) Por um saber atravessado, onde apresento a tese e sua organização; (2) Design como Casa, onde apresento aspectos da casa onde fica o CCD e de seu entorno na cidade do Rio, além de desenhos, fabulações e imagens que aproximam quem lê a tese dos elementos apresentados; (3) Design como discurso, onde faço um exercício de análise do discurso, buscando entender o que queriam dizer as palavras “design”, “patrimônio cultural”, “estratégia” e “política”, dependendo de quem as dissesse; (4) Design como cultura, onde apresento o contexto da inserção do Design como política pública no Ministério da Cultura (MinC) durante os dois primeiros mandatos de Luiz Inácio Lula da Silva como presidente do Brasil, tendo Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010) como ministros da pasta; e (5) Fazer-tentáculo, onde promovo um debate sobre o que seria “a verdade” (ou, ainda, quais seriam “as verdades”) possível(eis) em uma tese, e quais as implicações de se buscar “uma verdade” absoluta. Os Atravessamentos, por sua vez, apresentam artigos publicados ao longo do período do doutorado, mostrando um caminho não só do pensamento sobre design, patrimônio cultural, política e cidade, mas também entendendo que tudo aquilo que se produz no contexto de um doutorado é, necessariamente, tese. Assim, organizei os Atravessamentos em (1) Primeiro, em que apresento a proposta de “tempo tentacular” e a história da implantação do CCD na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro; (2) Segundo, um ensaio escrito e visual sobre as ruas do Rio de Janeiro e suas memórias; (3) Terceiro, escrito integralmente durante o ano de 2020, no auge do isolamento em função da pandemia de Covid-19, apresentando dois artigos sobre acontecimentos desse período, sendo um questionando o papel da arquitetura em relação ao discurso da sustentabilidade após o encontro de um *starchitect* dinamarquês com o presidente do Brasil em 2020, e outro fazendo uma crítica para entender quem são os corpos que realmente morrem no mundo à luz dos movimentos Black Lives Matter; e finalmente o (4) Quarto, em que proponho olhares diversos sobre o patrimônio cultural, em especial os monumentos patrimonializados e sua disposição como representação de poder nos “espaços públicos” das cidades. A tese é, assim, um documento heterogêneo, constituindo um passeio pela história política do design, do patrimônio cultural, e do próprio CCD, mas também um mapa de percurso para a própria tese, que se torna, também ela, um material de pesquisa.

Palavras-chave: Centro Carioca de Design. Patrimônio Cultural. Política. Rio de Janeiro. Design. Estratégia. Cultura. Política Cultural. Discurso. Tese. Tempo.

## ABSTRACT

CAMARGO, Paula de Oliveira. *Times and crossings: weaving lines from the Centro Carioca de Design*. 2022. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This thesis makes a correlation between the trajectory of Centro Carioca de Design (CCD) and the very act of writing a thesis. If the starting point was the CCD, created through an official Act published by the Municipality of Rio de Janeiro in November 2009, within the Municipal Secretariat of Culture (SMC), through its Undersecretariat for Cultural Heritage, Urban Intervention, Architecture and Design (SUBPC), later, understanding that the thesis constitutes, in itself, an “object”, I tried to relate the narratives in order to organize the thesis alternating between “Times” and “Crossings”. Thus, the five “Times” are: (1) *For a crossed knowledge*, where I present the thesis and its organization; (2) *Design as House*, where I present aspects of the house where the CCD is located and its surroundings in the city of Rio, in addition to drawings, fabulations and images that bring those who read the thesis closer to the elements presented; (3) *Design as discourse*, where I do an exercise in discourse analysis, trying to understand what the words “design”, “cultural heritage”, “strategy” and “policy” meant, depending on who said them; (4) *Design as culture*, where I present the context of the insertion of Design as a public policy in the Ministry of Culture (MinC) during the first two terms of Luiz Inácio Lula da Silva as president of Brazil, with Gilberto Gil (2003-2008) and Juca Ferreira (2008-2010) as ministers; and (5) *Tentacle-making*, where I promote a debate about what would be “the truth” (or even what would be “the truths”) possible in a thesis, and what are the implications of seeking an absolute “truth”. The Crossings, in turn, present articles published throughout the doctoral period, showing an evolution not only on thinking about design, cultural heritage, politics and the city, but also on the understanding that everything that is produced in the context of a doctorate is, necessarily, constitutive of the thesis. Thus, I organized the Crossings into (1) *First*, in which I present the proposal of “tentacular time” and the history of the implementation of the CCD in Praça Tiradentes, in Rio de Janeiro; (2) *Second*, a written and visual essay about the streets of Rio de Janeiro and its memories; (3) *Third*, completely throughout the year 2020, at the peak of the isolation period due to the Covid-19 pandemic, presenting two articles on events of that period, one questioning the role of architecture in relation to the sustainability discourse after a meeting between a Danish “starchitect” with the president of Brazil in 2020, and another making a critique in order to understand who are the bodies that really die, in the world, in the light of “Black Lives Matter” movements; and finally (4) *Fourth*, in which I propose different perspectives on cultural heritage, especially heritage monuments and their disposition as a representation of power in the “public spaces” of cities. The thesis is, therefore, a heterogeneous document, constituting a promenade through the political history of design, cultural heritage, and of the CCD, but also a route map for the thesis, which becomes itself a research material.

Keywords: Centro Carioca de Design. Cultural heritage. Politics. Rio de Janeiro. Design. Strategy. Culture. Cultural Policy. Discourse. Thesis. Time.



## LISTA DE FIGURAS

### Tempo um . por um saber atravessado

Figura 1	Polvo-Casa pb .....	26
Figura 2	Bruce Nauman: <i>Coffee Spilled Because the Cup Was Too Hot</i> Café derramado porque a xícara estava quente demais .....	30
Figura 3	O documentarista Craig Foster e a polva, “espécies companheiras” no documentário “Professor[a] Polvo”. [ <i>My Teacher Octopus</i> : Netflix, 2020]. .....	35
Figura 4	Espécies companheiras: amendoeira, a gata Manoela, um girassol, Pachamama e Pachapapa, bebedouros coloridos, um beija-flor, uma cambacica, computador, astromélias, a escultura feita por minha mãe, a mesa, o porta-retrato, os cataventos, papéis, livros, canetas, marca-textos e tanto mais. ....	41

### Primeiro Atravessamento

Figura 1	Dr <sup>a</sup> Louise Banks se comunicando com os heptapodes por meio de semagramas. A Chegada, 2016. 1h14'47". .....	57
Figura 2	Louise Banks “aprende” como se comunicar com (e como) os heptapodes e, assim, passa a entender como elxs compreendem a linguagem e o tempo, reprogramando assim sua experiência da passagem do tempo. A Chegada, 2016. 1h24'55". .....	58
Figuras 3, 4	Campo coberto de teias de aranha próximo às águas de enchente ocorrida em Wagga Wagga, na Austrália, em 6 de março de 2012. ....	59
Figura 5	Campo coberto por teias de aranha de 30 metros em Papamoa, na Nova Zelândia, em abril de 2017. ....	60
Figura 6	Imagem de teia de aranha com a qual eu viria a fazer o exercício proposto. ....	61
Figura 7	Exercício realizado em sala de aula no grupo de estudos do LaDA: colocar o “objeto” da tese sobre uma estrutura de teia. ....	63
Figuras 8, 9	Anotações à mão sobre a proposta do tempo tentacular, 2017. ....	64
Figuras 10, 11	Polvo encontrado na região Norte da Austrália que, como nenhuma outra espécie, consegue andar fora da água, por sobre as pedras, para ir de uma piscina à outra buscar caranguejos para se alimentar na maré baixa. ....	65 66
Figuras 12, 13	Reprodução das páginas do caderno em que escrevi o Manifesto, em inglês, para apresentação no ICDHS 10 <sup>th</sup> +1, Barcelona. ....	83

## LISTA DE FIGURAS

Tempo dois . Design como Casa

Figura 1	Polvo-Casa cor .....	87
Figura 2	Planta baixa esquemática do CCD - Térreo. ....	93
Figura 3	Planta baixa esquemática do CCD - Primeiro Pavimento. ....	93
Figura 4	Planta baixa esquemática do CCD - Segundo Pavimento. ....	93
Figura 5	Planta baixa esquemática do CCD - Terceiro Pavimento. ....	93
Figura 6	Corte longitudinal esquemático do CCD. ....	93
Figura 7	Praça Tiradentes, Rio de Janeiro. ....	102
Figura 8	Detalhe da estátua equestre. Centro Carioca de Design ao fundo. ....	103
Figura 9	“Rio São Francisco”, tamanduá, indígena, cavalo. ....	103
Figura 10	Monumento “equestre” em homenagem a Dom Pedro I na Praça Tiradentes, Rio de Janeiro. ....	104
Figura 11	Mudando o ângulo, aproximando, tentando ver mais de perto jacarés e indígenas, distanciando Dom Pedro e seu cavalo. ....	104
Figura 12	Vista do monumento a partir do Centro Carioca de Design. ....	105
Figura 13	“Rio Madeira”, indígena com tartaruga, arco sem corda, sem flecha, o cu do cavalo. ....	105
Figura 14	“Rio Paraná”, anta de frente, o cavalo de costas. ....	106
Figura 15	O prédio-estupro da Praça Tiradentes. ....	106
Figura 16	9 de janeiro de 1822. “Cu de homem é uma delícia”. ....	106
Figura 17	“O inimigo veio para roubar, matar e destruir”. Detalhe. Denilson Baniwa, 2019. ....	107
Figura 18	Fachada d’a Casa vista a partir da Praça Tiradentes. ....	116
Figura 19	Fachada Praça Tiradentes, N° 48. ....	117
Figura 20	Sobre passarela metálica, entre-casas. ....	117
Figura 21	Árvore companheira. ....	118
Figura 22	Vista para a Saara. ....	119
Figura 23	Rua Luís de Camões. ....	119
Figura 24	Sacada. ....	120
Figura 25	Madeira. Assim, pode. ....	120

## LISTA DE FIGURAS

Figura 26	Portas. ....	121
Figura 27	Vizinha. Centro de Arte Helio Oiticica. ....	121
Figura 28	Vista a partir do auditório. Mais uma performance na praça. Olha a fumaça! ....	121
Figura 29	Galeria do térreo. ....	122
Figura 30	Discos na esquina. ....	122
Figura 31	Desde a Praça. ....	123
Segundo atravessamento		
Figura 1	Fui feliz nesse lugar. ....	135
Figura 2	Amor. ....	137
Figura 3	♡ ....	139
Figura 4	Eu era uma montanha. ....	143
Terceiro atravessamento		
Imagem grande, arquitetura de bolso: o arquiteto, o presidente e as mídias sociais		
Figura 1	O arquiteto e empresário dinamarquês Bjarke Ingels entre o Presidente Jair Messias Bolsonaro e o Ministro do Turismo Marcelo Álvaro Antônio. ....	208
Figura 2	A Lagoa do Paraíso, em Jericoacoara, foi apresentada no <i>site ArchDaily</i> Brasil para ilustrar matéria sobre o encontro de Bjarke Ingels com Jair Messias Bolsonaro. ....	209
Figura 3	Palácio Itamaraty, 11/01. ....	211
Figura 4	Duna do Pôr do Sol (Jericoacoara, CE), 12/01. ....	211
Figura 5	Duna, 13/01. ....	211
Figura 6	Palácio do Planalto, Brasília, DF. ....	215
Figura 7	Captura de vídeo sobrevoando dunas a caminho de Atins, nos Lençóis Maranhenses. ....	215
Figura 8	Ingels, “Local”. ....	215
Figura 9	A imagem do arquiteto em 1959. Le Corbusier em seu ateliê em Paris. ....	216
Figura 10	A imagem do arquiteto em abril 2020. <i>Print</i> do painel do <i>Instagram</i> de Bjarke Ingels. ....	216
Figuras 11 a 15	Capturas de imagens de vídeos do helicóptero da comitiva de Ingels. ....	219

## LISTA DE FIGURAS

Figura 16	Visita ao SESC Pompeia, obra arquitetônica de Lina Bo Bardi, em São Paulo, após ida ao Peru. ....	219
Figura 17	Bjarke Ingels e comitiva do grupo <i>Be-Nômade</i> em reunião com Ministro do Turismo e secretário-executivo na manhã de 10/01/2020. ....	221
Figura 18	Diretores do <i>Be-Nômade</i> e Ingels em reunião com secretário-executivo do Ministério da Economia, Marcelo Guarany. ....	221
Figura 19	Tweet do MTur noticia o encontro de Bjarke Ingels e Jair Messias Bolsonaro a convite do ministro Marcelo Álvaro Antonio. ....	224
Corpos Políticos		
Figura 1	Rodrigo Amorim e Wilson Witzel quebram a placa com o nome de Marielle Franco em comício. ....	233
Figura 2	Placa em homenagem à veradora Marielle Franco que foi espalhada em diversos pontos do país e do mundo. ....	234
Figura 3	Jair Bolsonaro solta perdigotos ao discursar no dia 27 de março, sem máscara, em meio à pandemia de Covid-19. “O Brasil não pode parar”. ....	235
Figura 4	Cleonice Gonçalves foi a primeira vítima fatal oficial por Covid-19 no estado do Rio de Janeiro. ....	236
Figura 5	João Pedro Mattos Pinto, 14 anos. ....	237
Figura 6	Miguel no elevador. ....	238
Figura 7	Sari Corte Real o vê no elevador, mas não o leva de volta para casa. ....	238
Figura 8	Mirtes Renata encontra o filho morto. ....	238
Figura 9	Valas públicas sendo abertas em Manaus. ....	240
Figura 10	Jean Wyllys cuspiu no então deputado Jair Bolsonaro após declarar seu voto contra o impeachment de Dilma Rousseff. ....	243
O possível		
Figura 1	Os Santos   uma tira de <del>humor</del> ódio   Nº 63. <i>Caveirão</i> . ....	245
Figura 2	Os Santos   uma tira de <del>humor</del> ódio   Nº 64. <i>Não viram o uniforme da escola?</i> ....	246
Tempo quatro. design como cultura		
Figura 1	“Fluxograma detalhado da cadeia da indústria criativa no Brasil”, presente no “Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil” do ano de 2012. ....	253
Figura 2	“Número de empregados no núcleo criativo no Brasil, por segmento . Ano base 2011 – Total e Participação (%)”, presente no “Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil” do ano de 2012. ....	253

## LISTA DE FIGURAS

Figura 3	Tabela mostrando o número de empregados e a remuneração média “na Economia e da Indústria Criativa” no Brasil, por áreas e segmentos criativos, nos anos de 2015 e 2017. ....	254
Quarto atravessamento		
Figura 1	Bacurau. Se for, vá na paz. ....	302
Figura 2	O Homem e o Museu #1. ....	303
Figura 3	O Homem e o Museu #2. ....	303
Figura 4	Você quer viver ou morrer? ....	303
Memórias futuras		
Figura 1	Monumento em homenagem a Cristóvão Colombo apareceu decapitado no <i>Christopher Columbus Park</i> em Boston, Massachusetts, em 10 de junho de 2020. ....	308
Figura 2	Na Bélgica, a estátua em homenagem ao Rei Leopoldo II, conhecido pela colonização do Congo Belga, foi removida após protestos antirracistas em junho de 2020, após a morte de George Floyd. ....	308
Figura 3	Em Bristol, na Inglaterra, estátua em homenagem ao traficante de pessoas escravizadas Edward Colston foi derrubada e jogada no rio em junho de 2020. ....	309
Figuras 4, 5	Na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, o monumento equestre a Dom Pedro I (1862) o apresenta com a Constituição sobre indígenas e animais da fauna brasileira. ....	310
Figura 6	Estátua em homenagem a Borba Gato, bandeirante responsável pela morte e escravização de indígenas, vem sofrendo questionamentos em São Paulo. ....	312
Figura 7	Monumento às Bandeiras, em São Paulo. ....	312
Memórias, monumentos, especulações		
Figura 1	O momento em que a estátua de Edward Colston foi derrubada de seu pedestal por manifestantes na cidade de Bristol, Inglaterra. ....	317
Figura 2	Manifestantes derrubam estátua de Edward Colston, comerciante de pessoas sequestradas, aprisionadas e escravizadas, em rio de Bristol durante protestos <i>Black Lives Matter</i> . ....	317
Figura 3	Edward Colston sendo pescado do fundo do rio, observado por um mergulhador. ....	318
Figura 4	O pedestal vazio de Edward Colston na cidade de Bristol. ....	319
Figura 5	A estátua de Edward Colston no M Shed Museum, em Bristol. ....	319
Figura 6	A estátua de Edward Colston no M Shed Museum, em Bristol. ....	320

## LISTA DE FIGURAS

Figura 7	Borba Gato em chamas. ....	321
Figura 8	Manifestantes do Movimento Revolução Periférica protestam junto à estátua de Borba Gato na Avenida Santo Amaro, em São Paulo. ....	322
Figura 9	O fogo começa a consumir a base da estátua, espalhando a fumaça pelo céu de São Paulo. ....	322
Figura 10	Olha esse jato d'água no olho! Prefeitura de São Paulo promove a limpeza da estátua. ....	323
Figura 11	Não ruiu, mas chamuscaram-lhe as botinas revestidas em pedras brasileiras. ....	323
Figura 12	A estátua agora conta com escolta policial para protegê-la. ....	324
Figura 13	Em 10 de junho de 2020, Cristóvão Colombo foi decapitado no Christopher Columbus Park em Boston, Massachusetts. Ele já tinha perdido a cabeça antes, em 2006. ....	325
Figura 14	Novos ângulos são possíveis para Colombo. ....	325
Figura 15	Em 2015, Colombo teve o corpo coberto de sangue em protestos <i>Black Lives Matter</i> (Vidas Negras Importam). ....	326
Figura 16	Colombo antes e depois de perder a cabeça. ....	327
Figura 17	A prefeitura da Antuérpia, na Bélgica, removeu a estátua do rei Leopoldo II, responsável pelo assassinato de mais de 10 milhões de pessoas no Congo entre 1865 e 1908. ....	327
Figura 18	A estátua equestre a Dom Pedro I na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, onde ele empunha a Constituição sobre seu cavalo, indígenas, antas e jacarés. ....	328
Figura 19	Em 2020, a artista Diambe da Silva realiza a obra <i>Devolta</i> , em que propõe uma coreografia de encantamento com um círculo de fogo ao redor da estátua de D. Pedro I. ....	328
Figura 20	Um círculo com roupas é desenhado no chão em torno da estátua. Depois, duas pessoas, uma vestida de branco e outra vestida de preto, molham as roupas com líquido inflamável. ....	329
Figura 21	Fogo no Dom Pedro! Diambe da Silva completa seu círculo de fogo, encantando a escultura de D. Pedro I que se impõe na praça Tiradentes, antigo pelourinho do Polé. ....	329
Tempo cinco . Fazer-tentáculo		
Figura 1	Cecilia Tallis (Keira Knightley) e Robbie Turner (James McAvoy) são surpreendidos por Briony na biblioteca. <i>Atonement</i> , 2007. 38'07".	335
Figuras 2, 3	<i>Dear Cecilia, In my dreams I kiss your cunt, your sweet wet cunt.</i> Robbie Turner (James McAvoy) escreve carta. <i>Atonement</i> , 2007. Figura 2: 23'46". Figura 3: 24'13". ....	335- 336

## LISTA DE FIGURAS

Figura 4	<i>In my dreams I kiss your cunt, your sweet wet cunt.</i> Briony Tallis (Saoirse Ronan), busca a carta nos guardados da irmã para apresentá-la como evidência do “crime” de Robbie. <i>Atonement</i> , 2007. 45'40". ..... 337
Figuras 5, 6	Vanessa Redgrave interpreta a escritora Briony Tallis aos 77 anos. <i>Atonement</i> , 2007. Figura 5 . 1:46'37". Figura 6 . 1:48'20". ..... 339
Figuras 7, 8	<i>Come back. Come back to me.</i> Cecilia, Robbie e Briony (Romola Garai) no pequeno apartamento em Balham. <i>Atonement</i> , 2007. Figura 7 . 1:42'41". Figura 8 . 1:43'25". ..... 340

## LISTA DE TABELAS

### Tempo três . Design como discurso

Tabela 1	Publicação das competências da Secretaria Municipal de Cultura e do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural. ....	157
Tabela 2	Publicação das competências da Subsecretaria do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design. ....	158
Tabela 3	Publicação das competências do Centro Carioca de Design. Fonte: Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro. Ano XXIII. N° 70. Rio de Janeiro. Quarta-feira, 1 de julho de 2009. ....	158
Tabela 4	Lista de Presença da reunião de 25 de março de 2009 no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. ....	173

### Tempo quatro . Design como cultura

Tabela 1	Programação detalhada da Pré-Conferência Setorial de Design, ocorrida de 25 a 27 de fevereiro de 2010, no Planetário da Gávea, na cidade do Rio de Janeiro. ....	288
----------	--	-----



## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AGCRJ	Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro
AI-5	Ato Institucional nº 5
AM	Aloísio Magalhães
ANDIFES	Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior
ANEC	Associação Nacional das Entidades de Cultura
ANPARQ	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo
ANT	<i>Actor-Network Theory</i> (Teoria Ator-Rede)
APAC	Área de Proteção do Ambiente Cultural
BIG	<i>Bjarke Ingels Group</i>
CCD	Centro Carioca de Design
Cerne	Centro de Estudos de Referência Negro-Mestiça
CIPOC	Comitê de Integração de Políticas Culturais
CMAHO	Centro Municipal de Arte Helio Oiticica
CMPC	Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do RJ
CNC	Conferência Nacional de Cultura
CNPC	Conselho Nacional de Políticas Culturais
Covid-19	<i>Coronavirus Disease 2019</i> (doença por Coronavírus 2019)
CPDOC/FGV	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas
DGPC	Departamento Geral de Patrimônio Cultural
D.O. Rio	Diário Oficial da Cidade do Rio de Janeiro
ENANPARQ	Encontro Nacional da ANPARQ
ESDI	Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro
FAU/UFRJ	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro
FAU-USP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
FCP	Fundação Cultural Palmares

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FGM	Fundação Gregório de Mattos
Firjan	Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro
FNC	Fundo Nacional de Cultura
Funarte	Fundação Nacional das Artes
GIFE	Grupo de Institutos, Fundação e Empresas
Ibram	Instituto Brasileiro de Museus
ICDHS	<i>International Conferences on Design History and Studies</i>
II CNC	Segunda Conferência Nacional de Cultura
INEPAC	Instituto Estadual do Patrimônio Cultural
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPP	Instituto Pereira Passos
IRPH	Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro
LaDA	Laboratório de Design e Antropologia do Programa de Pós Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro
MAR	Museu de Arte do Rio
MdA	Museu do Amanhã
MES	Ministério da Educação e Saúde
MinC	Ministério da Cultura
MR-8	Movimento Revolucionário 8 de Outubro
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PC do B	Partido Comunista do Brasil
PCRJ	Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro
PDT	Partido Democrático Trabalhista
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PNC	Plano Nacional de Cultura
PP	Partido Progressista
PPDESDI	Programa de Pós Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro
PPGLCC	Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

PRB	Partido Republicano Brasileiro
PSL	Partido Social Liberal
PT	Partido dos Trabalhadores
PUC-Rio	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
PV	Partido Verde
RMFA	Rodrigo Melo Franco de Andrade
Saara	Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega
SEDEIS	Secretaria de Desenvolvimento do Estado do Rio de Janeiro
SEDREPAHC	Secretaria Extraordinária de Promoção, Defesa, Desenvolvimento e Revitalização do Patrimônio e da Memória Histórica-Cultural da Cidade do Rio de Janeiro
SFC	Sistema Federal de Cultura
SMC	Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro
SMPU	Secretaria Municipal de Planejamento Urbano
SMUIH	Secretaria Municipal de Urbanismo, Infraestrutura e Habitação
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SUBPC	Subsecretaria do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
VLT	Veículo leve sobre trilhos

## SUMÁRIO

### Volume 1

<b>TEMPOS E ATRAVESSAMENTOS: tramando linhas a partir do Centro Carioca de Design</b>	26
<b>Manifesta . por saber atravessada</b>	28
<b>1. TEMPO UM . POR UM SABER ATRAVESSADO</b>	29
1.1 <b>Encontros, correspondências, afetos, tempos e atravessamentos</b>	31
1.2 <b>Tempos e atravessamentos</b>	38
<b>2. PRIMEIRO ATRAVESSAMENTO</b>	51
2.1 <b>Até aqui, cheguei</b>	52
2.1.1 <u>A escolha de permanência no/com o problema e os desafios da noção de tempo linear</u>	53
2.2 <b>Tempo</b>	55
2.2.1 <u>A Chegada</u>	56
2.2.2 <u>Teia</u>	58
2.2.3 <u>Tempo tentacular</u>	66
2.2.4 <u>Tempo linear e esférico</u>	64
2.3 <b>Atravessada</b>	82
<b>3. TEMPO DOIS . DESIGN COMO CASA</b>	86
3.1 <b>A casa que habita em mim saúda a casa que habita em você</b>	88
3.2 <b>Uma proposta de design</b>	96
3.3 <b>Dom Pedro I “sobre”: cavalo, rios, animais, indígenas, e uma Praça. Rio de Janeiro, dias atuais.</b>	100
3.4 <b>Centro Carioca de Design: vários futuros (não todos)</b>	107
3.5 <b>A Casa</b>	113
<b>4. SEGUNDO ATRAVESSAMENTO</b>	124
4.1 <b>Coração aberto</b>	125
4.1.1 <u>Sobre amor, afeto e cidades</u>	126
4.2 <b>Coração atravessado</b>	142
<b>5. TEMPO TRÊS . DESIGN COMO DISCURSO</b>	144

## SUMÁRIO

5.1	<b>Design e discurso</b>	145
5.1.1	<u>Dois mil e nove</u>	145
5.1.2	<u>Gênese do Centro Carioca de Design</u>	146
5.1.3	<u>Sobre a análise do discurso</u>	148
5.1.4	<u>Sobre a estrutura deste “Tempo três . Design como discurso”</u>	150
5.2	<b>Aspectos da formação dos campos do Patrimônio Cultural e da Cultura no Brasil e na cidade do Rio de Janeiro</b>	151
5.3	<b>Aspectos da formação dos campos do Patrimônio Cultural e da Cultura no Brasil e na cidade do Rio de Janeiro</b>	154
5.3.1	<u>Condições históricas e políticas no período 2009-2016 na cidade do Rio de Janeiro</u>	156
5.3.2	<u>As entrevistas</u>	160
5.3.3	<u>A Proposta</u>	162
5.3.4	<u>O Início</u>	173
5.3.5	<u>O Discurso</u>	178
5.3.5.1	O discurso do design “como campo de projeto”	180
5.3.5.2	O discurso do design “como setor a ser fomentado” e do design “como campo válido da cultura”	181
5.3.5.3	O discurso do design “como campo estratégico”	187
5.3.6	<u>O que veio depois</u>	201
6.	<b>TERCEIRO ATRAVESSAMENTO</b>	204
6.1	<b>Fratura exposta</b>	205
6.2	<b>Nó na garganta</b>	206
6.3	<b>Escrita sob influência _ N° 1</b>	207
6.3.1	<u>Imagem grande, arquitetura de bolso: o arquiteto, o presidente e as mídias sociais</u>	207
6.4	<b>Escrita sob influência _ N° 2</b>	230
6.4.1	<u>Corpos políticos</u>	231
6.5	<b>O possível</b>	245
7.	<b>TEMPO QUATRO . DESIGN COMO CULTURA</b>	248

## SUMÁRIO

7.1	<b>Inserindo o “design” no contexto das políticas públicas de cultura no Brasil de Lula, Gil e Juca.</b>	249
7.2	<b>Gilberto Gil, Juca Ferreira e o MinC: um novo olhar com a cultura (e a economia) do Brasil</b>	251
7.2.1	<u>João Luiz Silva Ferreira, o Juca</u>	256
7.2.2	<u>Uma proposta de transversalidade da Cultura para o governo Lula</u>	259
7.2.3	<u>A chegada de Gilberto Gil ao MinC</u>	264
7.3	<b>Uma abordagem de cultura (incluindo design, arquitetura e moda) no MinC</b>	267
7.3.1	<u>Arquitetura, patrimônio cultural e identidade no MinC de Gil</u>	272
7.3.2	<u>Nem heróico, nem moderno: tropicalista</u>	275
7.4	<b>A inserção da “área técnico-artística” do design na política cultural</b>	281
7.4.1	<u>A Pré-Conferência Setorial de Design no Rio de Janeiro em 2010</u>	288
7.5	<b>Tempo quatro . Final</b>	294
8.	<b>QUARTO ATRAVESSAMENTO</b>	295
8.1	<b>Ficções, fabulações, narrativas: “Patrimônio”</b>	296
8.2	<b>Memórias futuras (ou) um ensaio sobre patrimônio cultural inspirado por Paul B. Preciado</b>	304
8.3	<b>Memórias, monumentos, especulações</b>	314
9.	<b>TEMPO CINCO . FAZER-TENTÁCULO</b>	333
9.1	<b>Reparação</b>	334
9.2	<b>Fazer-tentáculo</b>	341
9.3	<b>Meio</b>	345
	<b>REFERÊNCIAS</b>	347
<b>Volume 2</b>		
	<b>ANEXOS</b>	363
1	<b>Artigos</b>	364
1a	O Centro Carioca de Design e a política de patrimônio cultural na cidade do Rio de Janeiro.	365

## SUMÁRIO

1b	Linear and spheric time: past, present and future at Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro	372
1c	On love, affection, and cities	377
1d	Sobre cuspes e perdigotos: sete gestos contra a necropolítica zumbi no Brasil	394
2	<b>Entrevistas</b>	421
2a	Paula de Oliveira Camargo (por Flávia Secioso)	422
2b	Washington Menezes Fajardo	430
2c	Augusto Ivan de Freitas Pinheiro	444
2d	Jandira Feghali	456
2e	Claudia de Freitas Escarlata	465
2f	Elisângela Chafim e Luiz Antônio da Silva	471
2g	Fernanda Martins	481
2h	João Roberto Peixe	492
3	<b>Documentos e atas</b>	499
3a	Ata de reunião em 25 de março de 2009	500
3b	Chamada e programa da Pré-Conferência Setorial de Design (2010)	506
3c	Resultados da II Conferência Nacional de Cultura	508
4	<b>Decretos e Leis</b>	534
4a	Decreto Nº 5.520 de 24 de agosto de 2005	535
4b	Decreto Nº6.973 de 7 de outubro de 2009	540
4c	Lei Nº 12.343 de 2 de dezembro de 2012	542
4d	Decreto Rio Nº 35.879 de 5 de julho de 2012	571

# Tempos e atravessamentos

tramando linhas a partir do Centro Carioca de Design



Por Paula de Oliveira Camargo  
Orientada por Zoy Anastassakis



**Novo tempo sempre se inaugura  
A cada instante que você viver  
O que foi já era, e não há era  
Por mais nova que possa trazer de volta  
O tempo que você perdeu, perdeu, não volta  
Embora o mundo, o mundo, dê tanta volta  
Embora olhar o mundo cause tanto medo  
Ou talvez tanta revolta**

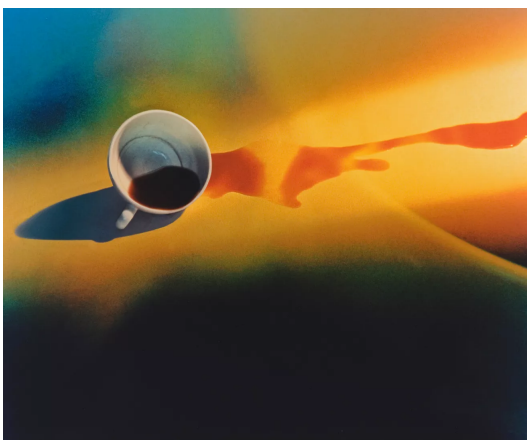
Era Nova  
*Gilberto Gil*

## Manifesta . por um saber atravessado

1. Toda tese é uma ação, e não um produto.
2. Tudo que é feito ao longo da tese é tese.  
Assim, tudo que é feito durante o doutorado, como parte integrante do caminho, poderá ser considerado como componente indissociável da tese.
3. Se a tese é feita ao longo de um tempo extenso, é incoerente demandar que ela seja um “produto acabado”, livre de imperfeições, inserções e atravessamentos.
4. Não existe hierarquia entre o que é “mais tese” ou “menos tese”.
5. Não existe *meta-tese*. Falar da tese em seu próprio corpo impuro (e não somente em espaços considerados “apropriados” – ou de exceção – como introdução, apresentação, considerações finais, notas de rodapé e anexos) não é apenas um ato de honestidade intelectual: é uma escolha política.
6. Toda tese é sujeito e objeto de si mesma.  
Não faz sentido “esconder” os caminhos percorridos para se fazer a tese.
7. A tese é, necessariamente, uma obra aberta, imperfeita, incompleta e precária.  
Quanto mais “suja” ela for, melhor será para quem faz e para quem lê. Isso é o mais próximo que se poderá chegar não da “verdade”, mas da “verdade da tese”.
8. A tese é sempre uma ação coletiva.  
Mesmo que seja assinada por apenas uma autora.
9. Não existe “isenção”.  
Toda autora é uma tradutora de mundos e, como tal, tem o dever de se posicionar.  
Só existe a tese que é feita por quem a escreve.
10. Toda tese é também um espelho. Como tal, reflete quem a escreveu.  
O exercício de “esconder” a autora da leitura é vão e, por definição, ineficaz.
11. Quem assina a tese toma para si a missão de decodificar, interpretar e conversar com autoras e obras. Toda tese é, então, também um exercício de tradução e, nessa condição, de transformação, mutilação e reconfiguração dessas obras e autoras.
12. O uso da língua na escrita-tese deve ser determinado pela autora.  
Seu uso livre como interpretação, criação e transformação do mundo é um direito fundamental de quem escreve. Subjugar a escritora à norma “cult”, ou qualquer outro tipo de “norma”, é uma violência.
13. Do mesmo modo, a forma de apresentação da tese constitui prerrogativa da autora.  
Seu encarceramento compulsório por normas de bibliotecas, programas e agências é, também, uma violência.
14. Toda tese é um corpo escrito. A tese que apresenta abertamente seus caminhos, suas bifurcações, seus gestos no tempo, é uma tese que se desnuda para quem a lê. Não esconde marcas, feridas, cicatrizes e rugas colecionadas pela ação do seu tempo de realização.  
A tese marcada pelo tempo é uma tese nua.
15. Toda tese é um exercício de conhecimento e de reconhecimento. Fazer uma tese é ser atravessada por ela. Fazer uma tese é atravessá-la.  
Uma tese é travessia e atravessamento.  
Todo saber é atravessado.

**Tempo um . Por um saber atravessado**

And a lot of things I was doing didn't make sense so I quit doing them. That left me alone in the studio; this in turn raised the fundamental question of what an artist does when left alone in the studio. My conclusion was that **I was an artist and I was in the studio, then whatever it was I was doing in the studio must be art.** And what I was in fact doing was drinking coffee and pacing the floor. It became a question then of **how to structure those activities into being art, or some kind of cohesive unit that could be made available to people.** At this point art became more of an activity and less of a product.



*Bruce Nauman  
Coffee Spilled Because the Cup Was Too Hot  
Café derramado porque a xícara estava quente demais  
(from the portfolio Eleven Color Photographs  
1966-1967/1970)*

Muitas coisas que eu estava fazendo não faziam sentido, então eu parei de fazê-las. Aquilo me deixou sozinho no estúdio; o que, por sua vez, levantou a questão fundamental do que um(a/e) artista faz quando deixado sozinho no estúdio. Minha conclusão foi a de que **eu era um artista e eu estava no estúdio, então o que quer que fosse que eu estivesse fazendo no estúdio seria, necessariamente, arte.** E o que eu estava de fato fazendo era tomando café e andando de um lado para o outro. Tornou-se então uma questão de **como estruturar aquelas atividades para serem arte, ou algum tipo de unidade coesa que pudesse ser disponibilizada para as pessoas.** Nesse ponto, a arte tornou-se mais uma atividade e menos um produto.

*Bruce Nauman (2005, pp. 193-4)*

# 1

## Encontros, correspondências, afetos, tempos e atravessamentos

Esta é uma tese sobre encontros, correspondências, afetos, tempos e atravessamentos.

Sobre como os encontros, e as correspondências por meio deles agenciadas, mobilizam e possibilitam a criação, a realização e a transformação de coisas e/em afetos. Explico: a proposta desta tese partiu da vontade inicial de analisar as condições que viabilizaram a existência e a permanência do Centro Carioca de Design (CCD) na Praça Tiradentes, Centro da cidade do Rio de Janeiro, desde 2009 até 2020. Eu, no momento em que escrevo “a” tese, e ao longo de todo o processo, venho ocupando o cargo de gerente do CCD, pelo qual respondo nessa condição desde antes de sua abertura ao público. Assim, a elaboração do texto foi, é e será sempre permeada pelos encontros, pelas correspondências e pelos afetos que me atravessaram e que atravesssei pelo caminho. Caminho este que é percorrido por mim, mas, também, por muitas companheiras, companheiros, e companheiros,<sup>1</sup> não necessariamente humanas, que caminham juntas este caminho enquanto ele é constantemente, sistematicamente, insistentemente, traçado e retraçado.

Pensando com essas companhias, e buscando organizar uma tese “com modos”, encontro neste caminho o modo de me apresentar, de apresentar a tese, e de apresentar o “objeto”, neste lugar específico configurado e delimitado pelo debate (e pelo tão exaltado “rigor”) acadêmico.

*Menina, tenha modos.* A menina tentava ter modos, mas os modos que ela tinha nem sempre eram os modos esperados por sua avó, que travava lutas inglórias para que a menina parasse de andar descalça mesmo que sobre os tapetes, não colocasse os

---

<sup>1</sup> É, para mim, uma questão o fato de a língua portuguesa operar em um sistema binário: masculino/feminino. As autoras Grada Kilomba e Eliane Brum tratam dessa problemática, e nelas me inspiro para escrever como me sinto mais confortável. Se não consigo usar, em todas as situações, a chamada “linguagem neutra”, tento também apelar o mínimo possível ao binarismo “o(a)” “a/o”. Para Grada Kilomba, “[...] a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão poética de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através de suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é *normal* e de quem é que pode representar a *verdadeira condição humana*” (Kilomba, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. J. Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 14. Grifos da autora). Eliane Brum escreveu: “[...] escolhi buscar a chamada linguagem inclusiva ou neutra, uma busca que responde à necessidade de usar outra linguagem para acolher outras vidas e criar outros mundos. Usei-a sempre que possível, porque ainda estou tateando. Imagino que a maioria vai estranhar e até ficar incomodada no início da leitura, como aconteceu também comigo. Estranhar é preciso. O que não nos provoca estranhamento não nos transforma” (Brum, E. *Banheiro Ôkôtô: uma viagem à Amazônia centro do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021).

cotovelos sobre a mesa, se sentasse de pernas fechadas, não corresse aos pulos para o colo do avô, não falasse intempestivamente a primeira coisa que lhe vinha à cabeça. E, assim como acontecia com a menina com modos que não correspondiam àqueles esperados pela avó, os “modos rigorosos da academia” se misturaram a modos outros, aos modos do mundo e das companhias que se juntaram a mim no caminhar o caminho.

A compreensão de que esses modos são indissociáveis, que são de fato uma coisa só, e de que a “escrita acadêmica” é, também ela, uma invenção, me trouxe até aqui para escrever esta tese deste modo, e não de outro. Não por um capricho de vontade, mas pela impossibilidade de escrever ou fazer de outro modo. Doutra modo, não seria esta a tese, mas uma outra.

Implicada como estou no que seria o “objeto” da “minha” pesquisa – de início, o CCD – este tornou-se, então, o único modo possível de escrever. Um escrever sem modos, misturando os modos, trazendo os modos possíveis de *estar dentro*, de *olhar para dentro*, de *estar fora*, de *olhar de fora*, de *olhar para fora*, e de buscar as conexões que compõem a pesquisa. Tratar o que escrevo como “objeto”, e a tese como “minha” parecem, assim, alegorias sem cabimento. O “objeto” não é “outro”, distante, não está “fora” para ser observado e traduzido, mas se constrói enquanto, juntas, nos escrevemos. Do mesmo jeito, a tese não é “minha”, nem eu sou dela, mas somos, juntas, companheiras de jornada, amigas e rivais. Simultaneamente somos “nós”, unidas, e “ela”, a outra.

Como Nastassja Martin,<sup>2</sup> que, ao ter sua cabeça mordida por um urso e sobreviver, tornou-se *miêdka*, o que em russo significa uma pessoa “metade humana, metade ursa” – e munida do espanto por descobrir que existe uma palavra para nomear esse tipo de interação única que torna as pessoas meio ursos, meio gente (e me pergunto se também o urso se tornaria meio humano, e se existiria uma palavra para isso, ou ainda se seria a mesma palavra, o que nem meu conhecimento nulo do idioma russo nem as ferramentas de tradução *online* puderam me dizer) – escrevo a tese como que mordida por uma casa, por um lugar, por um encontro singular e transformador que me torna meio-casa,

---

<sup>2</sup> Nastassja Martin é uma antropóloga francesa, estudiosa do Norte subártico, que trabalha junto a algumas famílias even que, “tomando distância da vida na Rússia pós-soviética, preferem voltar a viver no coração das florestas siberianas”. O livro começa com um evento: Nastassja é mordida, na cabeça, por um urso, e sobrevive a esse perigoso encontro. Passa, no hospital, de estudiosa a objeto de estudo. Nastassja narra não uma história de uma mulher que sobreviveu a um ataque, mas a história de uma mulher e um urso que se encontraram e em que, a partir deste encontro, “as fronteiras entre os mundos implodem”. [MARTIN: 2021, quarta-capa.]

meio-gente; meio-arquiteta, meio-designer; meio-servidora pública, meio-pesquisadora; meio-frustração, meio-tesão; num estado constantemente dialógico de escolher ser “e”, não “ou”. Vivo “entre os mundos”. Somos nossas *miêdkas*. [MARTIN, 2021. p. 23]

A mordida a que sobrevivo, que me torna cotidianamente esse ser-casa-mulher-praça-rua, e que me trouxe para o lugar da pesquisadora-pesquisada, tem raízes fincadas<sup>3</sup> na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. É a partir desse lugar-espaco-tempo “denso”<sup>4</sup> que narro essa história.

Escrevo não para encontrar pistas para o futuro, ou mesmo para descrever o presente, ou ainda para lembrar o passado. Escrevo em busca de tempos possíveis, passados que possibilitarão contar histórias e reconfigurar histórias que ainda não foram e possivelmente nunca serão contadas, presentes que são híbridos e descritos simultaneamente, futuros quais sejam.

Escrevendo sobre o passado usando verbos conjugados no futuro do presente, dou-me conta do quanto criar passados é revolucionário. E necessário. Pois, se o passado tradicionalmente reside em “fatos comprováveis”, em “acontecimentos registrados”, é preciso entender, como nos ensina Donna Haraway [2016], que **importa que histórias contam histórias**.<sup>5</sup> Que importa **que mundos mundam mundos**.<sup>6</sup> Que

<sup>3</sup> Enquanto escrevia este parágrafo, pensei em trocar “raízes fincadas” por “sementes plantadas”, lembrando de Marielle Franco (Marielle, semente) que, assassinada em 14 de março de 2018, ficou conhecida pela analogia à semente – que “pode ficar dormente por muitos anos até que, por um choque físico ou químico, ela desperta e, estando em solo fértil, brota. Dá raiz, dá copa, e dá frutos. [BOTELHO: 2022, p. 7] Mas, depois, decidi manter as “raízes fincadas”, lembrando que houve sementes (e algumas delas serão mostradas nos Tempos e Atravessamentos a seguir) mas que “ninguém vive em todos os lugares; todo mundo vive em algum lugar. Nada está conectado a tudo; tudo está conectado a algo”. [HARAWAY: 2016. p. 31. Tradução minha] Portanto, assumo as raízes que estão fincadas nesse lugar específico ao qual me conecto, e que leva a conexões outras, tentaculares.

<sup>4</sup> Na tradução que está sendo feita por Ana Luiza Braga para o livro *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, que será, brevemente, publicado em português, a tradutora optou por traduzir a expressão *thick present* por “presente espesso”. Entretanto, lendo a obra, percebo que, como é comum na escrita de Haraway, as mesmas palavras podem assumir muitos sentidos e formas, “criando parentescos” com quem as lê, de modo que também acredito que “presente denso” se aplique. O *thick present* assume, assim, a meu ver, mais do que uma “espessura”, uma “densidade”, pois ele acompanha passados em andamento (*ongoing pasts*) e futuros ainda possíveis (*still possible futures*), sendo o “presente denso” (ou “espesso”) o lugar onde “ficamos com o problema”. [HARAWAY, 2016. p. 125, p. 133]

<sup>5</sup> Donna Haraway diferencia, em seu texto, *stories de histories*, de modo que opto por traduzir, mesmo sabendo que a nova gramática da língua portuguesa achatou a diferença entre “estória” e “história” (transformando tudo em “história”), manter essa diferenciação “antiga” entre “estória” com “e” e “história” com “hi”.

<sup>6</sup> *It matters which worlds world worlds. It matters who eats whom and how*. [HARAWAY: 2016, p. 165] Assim, Donna Haraway nos defronta com “mundos que mundam mundos”, mas também, que mundos constituem mundos, que mundos habitam mundos. Como habitar, constituir, e “mundar” mundos que se fazem uns aos outros? Quem come quem, e como? Criar mundos, mundar mundos, é uma das implicações deste texto-tese, que busca habitar seu mundo enquanto se faz parte do mundo.

fatos criam fatos, que parentescos precisamos fazer (e com que seres) para que possamos habitar “respons-habilmente”<sup>7</sup> o “presente denso” em que vivemos.

Não à toa, Ursula K. Le Guin e Octavia E. Butler estão entre as autoras mais mencionadas na obra de Haraway. Elas criam, ficcionalmente, mundos e passados possíveis. Comunidades anarquistas extraplanetárias, planetas habitados por seres cujos corpos oscilam fluidamente entre dois sexos, seres imortais encantados sem idade definida que enfrentam o sistema escravagista, mulheres que correm o mundo unindo as pessoas e criando novos parentescos em um mundo em colapso, para sobreviver à barbárie. Le Guin e Butler criam novos passados e, ao povoar esses passados, criam novas possibilidades de futuros.<sup>8</sup>

Não se trata, assim, de delimitar passado, presente, futuro. Antes o contrário: trata-se de entender que o **tempo é tentacular**, [CAMARGO; ANASTASSAKIS: 2018] se expande e se retrai, se contorce, se dobra sobre si mesmo, e se abre novamente, de formas não-lineares e não-previsíveis. O entendimento de que o tempo não se deita por sobre uma linha, em um gráfico inventado para tentar dar conta de encarcerar o mundo, revela que o tempo, esse meu amigo, opera de modo multidimensional. Ajuda-me a pensar o passado que se avizinha, a pensar os presentes e os futuros que são possíveis nos encontros.

Esses tempos, presentes na escrita intermitente, entrecortada, e multitemática, perfazem a tese ao longo dela mesma. Como os tentáculos do tempo, a tese entra-e-sai, se retrai, se expande, sai de si em cisão, se regenera. Não se trata mais de investigar um “objeto”, esse “cálice sagrado” a ser alcançado pela doutoranda-sempre-aprendiz. Trata-se do próprio fazer.<sup>9</sup> Este fazer-tese que me faz a doutoranda que faz a tese

---

<sup>7</sup> Na tradução de Ana Luiza Braga para o português, *response-ability* é traduzida como “respons-habilidade”. Às vezes, uso também “habilidade de resposta”. O problema da “respons-habilidade” é que ela me parece excluir um pouco a “resposta” inerente a *response-ability*, enquanto a “habilidade de resposta” exclui totalmente a “responsabilidade”. Como Donna Haraway sempre me coloca pra pensar, e muito, sobre cada palavra, acredito que *response-ability* seria algo como uma “habilidade de resposta responsabilizada / responsabilizando-se”.

<sup>8</sup> Este parágrafo faz referência, em ordem de menção, às obras “Os despossuídos” (*The dispossessed*) e “A mão esquerda da escuridão” (*The left hand of darkness*), de Ursula K. Le Guin, e “Semente originária” (*Wild seed*) e “A parábola do sementeiro” (*Parable of the sower*), de Octavia E. Butler.

<sup>9</sup> Para Tim Ingold, “não podemos construir o futuro sem também pensar sobre ele. Qual é então a relação entre pensar e construir? O teórico e o praticante dariam respostas diferentes a essa questão. Mas não é que o primeiro unicamente pense e que o segundo somente faça. Mas sim que um *faz através do pensamento* e o outro *pensa através do que faz*. O teórico elabora o pensamento na sua cabeça e somente então aplica as formas de conhecimento à substância do mundo material. O caminho seguido pelo artesão, pelo contrário, é o de permitir que o conhecimento cresça a partir do cruzamento de nossos engajamentos práticos e observacionais sobre os seres e as coisas que nos rodeiam (DORMER, 1994; ADAMSON, 2007).



tentacular que ora é, enfim, atraída para fora de sua toca. Como a “polva” no documentário *My Teacher Octopus* (que, até hoje, não entendo porque não teve seu nome traduzido, no mínimo, para “Professora Polvo”)<sup>10</sup> para mostrar-se ao mundo.



**Figura 3** . O documentarista Craig Foster e a polva, “espécies companheiras” no documentário “Professor[a] Polvo”. [*My Teacher Octopus*: Netflix, 2020]

Por tudo isso, ou ainda **com** tudo isso, esta é **uma tese atravessada**. Os atravessamentos que ocorrem durante o período do doutorado são muitos. Alguns deles, atravessamentos do estar-no-mundo como mulher-mãe de uma criança em idade escolar e como mulher-filha de um pai adoentado. Do estar-no-mundo como mulher. Ponto. É um estar-no-mundo de sobrecarga mental, de sobrecarga de trabalho não reconhecido como tal – além de tampouco ser remunerado. O cuidado é tarefa constante, e que isso deva ser apagado, suprimido da escrita, configura em si uma violência contra todas as mulheres que vêm sua produção acadêmica também atravessada por fatores múltiplos. O “olimp” da academia não pode – ou não deveria – dar as costas a essas condições, como se a suposta “neutralidade” alegada ao se oferecer

---

Eu gostaria de denominar esta prática como uma *arte da pesquisa*. [INGOLD: 2022, p. 22. Grifos do autor.] Essa “arte da pesquisa”, assim apontada por Ingold, se trata do próprio fazer, de percorrer o caminho, aprender a aprender, constantemente, enquanto se aprende – e se faz.

<sup>10</sup> O documentário “Professor Polvo” (*My Teacher Octopus*: Netflix, 2020), dirigido por Pippa Ehrlich e James Reed, apresenta o documentarista Craig Foster em interação diária com uma “polva”. Ele visita sua toca e rastreia seus movimentos por meses a fio em uma floresta de algas na costa da África do Sul. O filme mostra como humano e polva se tornam “espécies companheiras”. [HARAWAY: 2016, *passim*]

as “mesmas” condições a todes equivalesse a oferecer condições equânimes a todes. Não é equivalente.

E não, não posso tratar de nenhum assunto sem tratar também deste. Nenhum tema, nenhum “objeto”, nenhuma história pode ser contada por mim sem que esse lugar seja estabelecido e reconhecido como tal. Esse é um tema essencial, que atravessa-me enquanto pesquisadora. Que compõe a pesquisadora que sou. Não há tese que não seja a tese feita por mim. Não há tese que não a feita por esta pessoa, mulher, mãe, que passa pela pandemia de Covid-19 (que já configura, em si, um atravessamento) e que é atravessada por ainda tantos outros travessos. Mesmo essa parte, a tese que era, também mudou.

Não há tese, ainda, que não a atravessada pela condição na que eu, como um ente presente em casas (seja o CCD, que semeou o caminho para esta tese, ou a onde moro, em que crio também parentescos, de onde as raízes da tese partem à procura de seus caminhos), tenha me tornado parte dessas casas, assim como as casas se tornaram parte de mim. Não há tese sem entender o caráter de desigualdade estrutural com a qual a escrevo. Não há tese sem tudo isso.

Por ser uma tese que passa por todos esses atravessamentos, não surpreende que ela seja atravessada. **É uma tese partida, remendada e coesa.** Tudo ao mesmo tempo. Esta tese tem uma parte que começou a ser escrita com “a pesquisadora” buscando se colocar num outro plano de visão, um plano que supostamente (pois assim ela ouviu dizer que deveria ser feito) emularia uma visão “de fora”. Mas isso era um simulacro. Aceito o conselho de Bruno Latour [2016, p. 16] que me sugeriu tomar como objeto a contradição, o discurso duplo, não tomar partido imediatamente, ter paciência. “A pesquisadora” tinha medo do “eu”, do “ser pesquisadora em primeira pessoa”. Não estava pronta, ainda. Essa primeira tese, escrita até a qualificação, que ocorreu em 2019, tornou-se uma tese insuportável e, doravante, impossível de ser feita.

Esta “outra” tese, que compõe o mesmo corpo “daquela” primeira, é a “atravessada”, a que se confunde com a pesquisadora. É a tese que é **quem a escreve**, e a partir de algum momento entendo e aceito que a tese me escreve tanto quanto eu a escrevo. É a que se confunde com a pessoa-casa, a que se confunde com a mulher que enfrenta o desafio de escrevê-la nos rumos em que o Brasil foi lançado nos últimos dois, três, quatro anos.

Entre esses viveres, há o lugar do “não-escrever”, que habita grande parte do escrever. Há também o impulso de escrever sobre “outras coisas”, por algum motivo acreditando que “não eram tese”. Escrever o mundo, o Brasil, o presidente-horror, o **horror**, o fogo, a floresta, o genocídio. O escrever a quatorze mãos<sup>11</sup> porque, naquele momento, foram precisas sete mulheres para dar conta da angústia, do medo, do ódio, do asco que nos acometia, do “entusiasmo do corpo”<sup>12</sup> às avessas, para fazer conjuntamente a única escrita possível.<sup>13</sup>

Este escrever atravessado atravessa mesmo tudo, e esta é, sim, uma tese recortada, colada e, essencialmente, atravessada. Assim como eu. Eu era uma pessoa antes da tese, era uma pessoa antes da pandemia. Agora, sou outra. Seguimos. Juntas.

---

<sup>11</sup> O artigo “Sobre cuspes e perdigotos: sete gestos contra a necropolítica zumbi no Brasil” foi escrito por Bibiana Serpa, Clara Meliande, Ilana Paterman Brasil, Julia Sá Earp, Paula de Oliveira Camargo, Sâmia Batista e Zoy Anastassakis. Para fins de citação, decidimos, em conjunto, que cada autora, ao citar este artigo, se citaria como “primeira autora”, uma vez que o artigo foi escrito de forma horizontal por todas. Portanto, a própria convenção de “primeira autoria” se tornou, neste caso, sem sentido.

<sup>12</sup> Brian Massumi, no livro “O que os animais nos ensinam sobre política” [2017], estabelece correlações para a palavra “entusiasmo”, e em especial para a expressão “entusiasmo do corpo”, que ressignificam o caráter positivo com que se costuma identificá-la (como uma reação de grande interesse, intenso prazer, veemência, alegria ou arrebatamento). No texto de Massumi, “[Para Kafka] no devir-animal do humano, criatividade e sobrevivência são uma só coisa. [...] Para fazer jus à intensidade desse gesto do devir-animal, é necessário focar, mais uma vez, na diferença entre o afeto de vitalidade – em sua relação com a brincadeira, em que se une ao entusiasmo do corpo expressando o dinamismo criativo da vida – e o afeto categórico. Todo gesto lúdico invoca o saliente afeto categórico normalmente atrelado à situação análoga. Para os filhotes de lobo brincando de luta, é o medo. Para Gregor, na *Metamorfose* de Kafka, é o horror. [...] O gesto lúdico do devir-animal não tem escolha, a não ser dramatizar o horror, que transpassa cada brecha da situação do lar. O horror é a chave afetiva pela qual os imperativos situacionais demandam aquiescência. A saída é deixar-se arrebatado de modo ainda mais horrorosamente intenso pelo entusiasmo do corpo do afeto de vitalidade”. [MASSUMI: 2017, pp. 109-110]

<sup>13</sup> Em dezembro de 2020, o ensaio “Sobre cuspes e perdigotos: Sete gestos contra a necropolítica zumbi no Brasil” foi publicado na Revista ClimaCom. “Sete mulheres, sete gestos. Em isolamento social durante a pandemia de Covid19, um grupo de pesquisadoras afiliadas ao Laboratório de Design e Antropologia da ESDI/UERJ se empenharam em buscar compreender como a pandemia e a política vinham afetando suas vidas e suas pesquisas. Ao ler e escrever em conjunto, embora fisicamente distantes, [...] elas buscavam elaborar sobre corpos como agentes políticos, gestos como barreiras políticas, instintos como ações políticas, buscando compreender o mundo a partir das inusitadas condições estabelecidas por um vírus insidioso. [...] Este ensaio não apresenta respostas. Ao contrário, levanta questões e perspectivas sobre como reunir corpos em aliança através da escrita de sete gestos conflituosos”. Ensaio disponível em: <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/sobre-cuspes-e-perdigotos/>>. Acesso em 02 de julho de 2022.

## 2 Tempos e atravessamentos

Neste processo de escrever a tese, e de por ela “ser-escrita”, muita coisa aconteceu. Lembro bem de um dia em que, no metrô a caminho do Centro da cidade, encontrei-me com o Fred Coelho, amigo querido e professor da PUC-Rio. Conversamos animadamente durante o curto trajeto. Falamos sobre a Donna Haraway, sobre como a obra dela estava me influenciando, e como essa era uma leitura necessária que trazia a urgência de se ficcionalizar (ou “fabular”, como ela diz) o mundo para dar conta do próprio mundo. Ele me contou que havia lido o Manifesto Ciborgue há bastante tempo<sup>14</sup> – o Manifesto é, originalmente, de 1985 – mas que depois não tinha tido mais muito contato com a obra dela. Eu contei pra ele sobre o *Staying with the trouble*,<sup>15</sup> livro que me transformou profundamente. Ainda no metrô (e esse não foi o único encontro significativo que tive andando de metrô) falei com ele que eu estava querendo criar uma metodologia de pesquisa a que denominaria “o acaso como método”, pois os encontros fortuitos e as conversas ativadas por esse “modo de pesquisar” eram muito ricas.

Esse encontro rápido se desdobrou em uma ida do Fred ao Laboratório de Design e Antropologia do PPDESDI, o LaDA, em 2018, para que ele nos apresentasse algumas dissertações e teses escritas em formatos “diferentes” no programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.<sup>16</sup> Ele trouxe alguns trabalhos inspiradores, que me fizeram vislumbrar que havia caminhos possíveis para além dos que eu enxergava. Os trabalhos que ele apresentou, de Raïssa de Góes, Lia Duarte Mota e Adriana Maciel,<sup>17</sup> falavam de música, de ritmo, de atividades físicas e processo criativo,

---

<sup>14</sup> O texto “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX” (Donna Haraway) foi publicado pela primeira em 1985 sob o título *Manifesto for the cyborgs: science, technology and socialist feminism in the 1980's* na revista *Socialist Review* nº 80, pp. 65-108. Mais tarde, foi publicado no livro *Simians, cyborgs and women: the reinvention of Nature* [NY, Routledge, 1991, pp. 149-181] sob o título *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. [HOLLANDA (org.), 2019, p. 202]

<sup>15</sup> *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene* (Donna Haraway) foi publicado em 2016 pela Duke University Press.

<sup>16</sup> Frederico Coelho é Professor Assistente dos cursos de Literatura e Artes Cênicas e da Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) do Departamento de Letras da PUC-Rio. Atualmente é coordenador da pós-graduação lato-sensu Formação do Escritor (Departamento de Letras PUC-Rio/CCE) e Co-coordenador do PPGLCC.

<sup>17</sup> Os trabalhos apresentados foram as teses de doutorado “Esquecimento – bocados de fragilidades em 32 andamentos”, de Raïssa de Góes de Medeiros Rapozo (2017); “Manual do corpo em treinamento”, de Lia Duarte Mota (2015); e “ou aquilo a que chamamos arte”, de Adriana Sucena Maciel (2015). Todas as teses foram realizadas no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) da PUC-Rio.

de esquecimento, de memória, de vazio, de escrita, de amor. Eram modos de escrever fascinantes porque verdadeiros, porque experimentavam não apenas o relato de fatos, não apenas a “pesquisa científica”, mas modos de ver o mundo, de ver os trabalhos, de viver a escrita em si. E provavam, mais uma vez, que isso **também é** ciência.

Penso em Conceição Evaristo, que não foi aceita na Academia Brasileira de Letras.<sup>18</sup> Suas escrevivências não couberam naquele alegado olimpo. Penso que passei tempo demais acreditando que estava escrevendo, escrevendo, escrevendo, mas que de algum modo nada do que eu escrevia “era tese”. A *tese*, esse ente místico que elude quem a escreve, me parecia cada vez mais distante. E não necessariamente por falta de escrita. Eu escrevi. Muito. Pensei. Publiquei. Eu me indignava comigo mesma, e me desculpava a cada apresentação pública, e também a cada vez que o assunto “como está sua tese?” surgia em encontros do laboratório, entre professoras, colegas, amigas, família, minha orientadora. Eu dizia: “estou escrevendo um artigo, não consigo pensar em outra coisa no momento, essa questão é importante demais, mas preciso mesmo é escrever ‘a’ tese”. E assim, durante os anos do doutorado, escrevi-tese quase sempre acreditando que estava fazendo “outra coisa”.

Chegou um momento, então, em que entendi, tal qual (e parafraseando) Bruce Nauman [2005, pp. 193-4], que *“eu sou uma doutoranda e eu estou escrevendo uma tese, então o que quer que fosse que eu estivesse escrevendo ao longo do doutorado seria, necessariamente, tese”*. A partir daí, *“tornou-se então uma questão de como estruturar aquelas atividades para serem tese”*.

E boa parte do que eu estava fazendo (diferentemente de Nauman, que estava tomando café – bom, isso eu estava fazendo igual – e andando de um lado para o outro em seu estúdio) era sentar-me e ruminar pensamentos à minha recém-construída “mesa de trabalho”, feita, por sugestão do meu companheiro de vida, com uma porta lisa de sessenta centímetros de largura e dois cavaletes simples de madeira, propositadamente montada de costas para a sala de casa, mas de frente para a janela que toma toda a

---

<sup>18</sup> A Academia Brasileira de Letras elegeu, em agosto de 2018, Cacá Diegues para sua cadeira de número 7. Diegues substituiu o cineasta Nelson Pereira dos Santos, tendo derrotado dez candidatas, sendo Conceição Evaristo uma delas. A escritora de Minas Gerais, de acordo com o “The Intercept Brasil”, “optou por uma espécie de anticandidatura e causou incômodo ao dispensar a bajulação habitual para ganhar votos dos imortais que frequentam o ‘clube de amigos’”. Sua derrota era esperada: Evaristo entrou na disputa para expor a falta de representatividade negra e feminina na centenária academia. Recebeu apenas um voto. Cacá, 22, e Pedro Corrêa do Lago, neto de Oswaldo Aranha, outros 11 votos”. Disponível em: <<https://theintercept.com/2018/08/30/conceicao-evaristo-escritora-negra-eleicao-abl/>>. Acesso em 02 de julho de 2022.

largura do ambiente cuja vista é, graças a uma amendoeira cuja altura da copa coincide com a altura da janela do segundo andar do prédio em que habito, inteiramente verde (ou amarela, vermelha, marrom, a depender da época do ano), e observar o lado de fora. Dias mais azuis, dias mais cinzas, dias quentes, frios, chuvosos, se passaram enquanto habito este lugar-tese a que chamo casa.

Criei novos parentescos, não só com a árvore, mas com pássaros que nela vivem, ou que vieram a habitá-la depois que passei a colocar diariamente alimento para eles na tela de segurança da janela. Visitam-me sobretudo beija-flores e cambacicas – e, inadvertidamente, também morcegos, motivo pelo qual venho me dando ao trabalho de remover, à noite, os bebedouros de plástico transparente translúcido, com flores artificiais multicoloridas de um plástico duro acopladas, onde coloco um líquido cor de rosa que a indústria de *pets* me convenceu ser mais adequado aos pássaros do que o açúcar que poderia vir a corroer e, eventualmente, matar os visitantes da minha janela. Não sei se é verdade, mas preferi não arriscar.

Aprendi a identificar diferentes indivíduos-beija-flores que me visitam diariamente, e dei-lhes nomes que não conhecem, só eu. Tesourão, Verdinha (também chamada de Conversadeira ou Cantoria), Barriguinha Branca, Biquinho Vermelho. As cambacicas são mais difíceis de identificar, mas percebo diferentes tonalidades em seus peitos, de modo que adotei, dependendo da intensidade da cor, os nomes Amarelinha e Amarelona. Aprendi que, todos os dias, bebem mais do bebedouro que fica mais à minha esquerda, mas nunca consegui descobrir o motivo, apesar de ter feito diversos testes empíricos. Aprendi, também, que gostam mais das flores de plástico alaranjadas, vermelhas, amarelas e cor-de-rosa, não dando tanta bola pras lilases, verde-claras ou azuis. Aprendi que beija-flores precisam consumir, diariamente, cerca de uma vez e meia seu peso em alimento para conseguirem manter sua energia vital. Aprendi a identificar o canto da Verdinha e da Biquinho Vermelho, que são as mais falantes do grupo. Temo pelo equilíbrio do ecossistema do bairro, será que a polinização estaria sendo afetada pelo consumo excessivo deste néctar artificial cor-de-rosa que ponho diariamente à disposição dos pássaros? Preocupo-me quando viajo ou quando durmo fora de casa, com medo de que parem de vir (tenho medo do meu abandono), ou de que fiquem com fome. Tenho a certeza de que, hoje, dependo muito mais delas do que elas, de mim.



Comungamos, assim, de um mini-ecossistema composto por mim, uma árvore, duas gatas e um gato,<sup>19</sup> beija-flores e cambacicas, muitos livros, papéis, cadernos, inúmeras lapiseiras, canetas e marca-textos, uma escultura representando uma mulher grávida feita por minha mãe, duas pequenas figuras em metal que trouxe do Peru em 2005 representando uma Pachamama e um Pachapapa, ela inteiramente vestida e ele completamente nu, alguns pássaros de porcelana, um porta-retrato com a foto do meu companheiro e uma 3x4 de cada uma das nossas crianças, dois cataventos espetados no vaso da babosa, e também por flores variadas que posiciono à minha frente, trocando-as de vez em quando e, assim, mudando as cores que observo enquanto escrevo estas linhas. As crianças amam esta mesa, e peço a elas que por favoor não se sentem neste lugar, por favoor não baguncem (mais) as “minhas” coisas – pedido que, obviamente, nunca é atendido, e seus desenhos de balões em forma de coração nos documentos e livros de pesquisa, e recadinhos no teclado do computador, feitos com as canetas coloridas em *post-its* neon, também são companheiros.



**Figura 4** . Espécies companheiras: amendoeira, a gata Manoela, um girassol, Pachamama e Pachapapa, bebedouros coloridos, um beija-flor, uma cambacica, computador, astromélias, a escultura feita por minha mãe, a mesa, o porta-retrato, os cataventos, papéis, livros, canetas, marca-textos e tanto mais.

<sup>19</sup> O conjunto dos três felinos é também conhecido como “O Gato”, uma entidade doméstica composta pelas duas fêmeas irmãs, Manoela (a gata branquela) e Lina (siamesa da pata branca), e pelo macho, Zebra (o maior gato do mundo), que vivem conosco. Exemplos: “Vou dar comida para O Gato”; “É preciso limpar a caixa de areia d’O Gato”; “O Gato vomitou no chão, tome cuidado!”; e assim por diante.

No momento em que tive a experiência transcendental, a “epifania” de compreender que tudo que estava sendo escrito e feito ao longo destes cinco anos **é, necessariamente, tese**, e inseri tudo que já havia escrito em um mesmo arquivo, decidi organizar a tese em **Tempos** e **Atravessamentos**. A lógica dos Tempos e dos Atravessamentos partiu tanto da reflexão sobre o tempo em si, como mencionei anteriormente, como da própria questão do “tempo da tese”, da lida com o tempo para fazer a tese, e ainda com a percepção de que cada “capítulo” da tese tinha sido escrito em um tempo diferente. Os Atravessamentos, por sua vez, constituem-se essencialmente de artigos, ensaios, reflexões críticas, em formatos diversos, que foram escritos “em torno” da tese, ou motivados por fatores “externos” mas, essencialmente, vinculados ao fato de eu estar cursando o doutorado e, portanto, vinculada a uma instituição universitária – e, portanto, submissa também a um modelo “quantitativo” e constante de aferição do conhecimento, a lógica da “publicação”. E, enquanto eu escrevia para publicar, pensava: *preciso fazer “a” tese*.

Outras coisas que escrevi nesse período, mas que foram motivadas e/ou justificadas de outra forma (como, por exemplo, capítulos que escrevi para um livro que ainda será lançado, mas que não foi motivado pela reflexão desenvolvida ao longo do doutorado), não invadem este espaço que ora divido com você que lê estas páginas.

Os Atravessamentos constituem, assim, essencialmente aquilo que escrevi sem saber, na hora, que “era tese”. Eles são apresentados, diferentemente dos Tempos – que vão e voltam, mas que foram escritos sabidamente como “sendo tese” –, de forma temporalmente semi-linear, ou seja: o Primeiro Atravessamento foi o primeiro artigo escrito e publicado por mim durante o período do doutorado, o Segundo Atravessamento foi o segundo artigo publicado, lógica que se repete até o Quarto (e último) Atravessamento. Alguns dos Atravessamentos são constituídos por mais de um texto, seja pela semelhança dos temas, seja pela temporalidade da escrita. Outro critério que usei para classificar os Atravessamentos como tais foi o fato de que todos os textos apresentados (ou versões deles) foram publicados em periódicos, anais de congressos e/ou publicações virtuais.

Esse modo de fazer a tese, assim meio sem modos, vem se justapor àquilo que a “normatividade científica” idealiza e imprime como o que seria um “modo correto” – e, portanto, excludente – de se fazer a chamada “tese”. Esse espaço normativo é composto por distribuições, interdições e, sobretudo, por censuras. Essas figuras coexistem ao



longo de uma tese, e não me furto tampouco a usá-las no percurso da escrita. É permitido pela norma que as vozes sejam distribuídas ao longo da tese. Assim, na “introdução”, a voz poderia ser autoral; no corpo do texto, sobreviria a voz da imaginada “isenção científica” – como se a alegada isenção fosse possível ou, quiçá, desejada; nas notas, a voz seria dirigida diretamente à interlocutorã leitorã; nos anexos, seria adotada uma voz mais direta e objetiva, com menos “filtros”; e assim por diante. Ora, essas vozes, dessa forma distribuídas, seguem performando censuras, esterilizando textos “sujos” que buscam performatividades outras – a saber, a performatividade de mostrar que uma outra forma de saber, e de conhecer, é possível.

Para K. Wayne Yang, que também publica como seu avatar *la paperson*, uma “terceira universidade” é possível. O que ela qualifica como “terceira universidade” é, em grande medida, um questionamento sobre os modos de operar das “grandes universidades”, e também daquelas que produzem “grande ciência”. Refletindo sobre o que ela qualifica como “primeira universidade” ou “universidade do primeiro mundo”, “segunda universidade” ou “universidade do segundo mundo”, e a sua proposição de uma “terceira universidade” e o que a definiria, entendo que encontrar modos de pesquisa que tracem caminhos para além do cânone estabelecido é essencial na busca por um mundo em que a transformação seja uma questão com a qual escolhermos “ficar” e “criar parentescos”. [HARAWAY: 2016, *passim*.]

A universidade do primeiro mundo é o complexo acadêmico-industrial: preminentemente “unidades de pesquisa”, mas também universidades comerciais e qualquer outro empreendimento corporativo acadêmico que, a despeito de sua diversidade formal e temática, se caracteriza por um compromisso finalístico com a expansão da marca e acúmulo de patentes, publicações e prestígio. A universidade do segundo mundo, incluindo faculdades independentes ou de “artes liberais”, talvez possa de fato oferecer desafios significativos ao complexo acadêmico-industrial, e poderia ser considerada uma academia democrática e participativa que busca desafiar e provocar a consciência crítica de seus/suas/sues alunes em busca de uma auto-atualização. No entanto, a busca, que a define, por questões de arte, humanidades, e por um modo libertário de pensamento crítico, desloca a possibilidade de uma crítica radical e sustentada, mantendo-a, portanto, circunscrita “dentro da torre de marfim”. Em contraste, **a universidade do terceiro mundo se define fundamentalmente como um projeto decolonial – como uma universidade interdisciplinar, transnacional, mas vocacional**, que equipa seus/suas/sues alunes com habilidades para a prática aplicada da decolonização.

Certamente, nenhum modo de universidade é completamente distinto, autônomo; **cada modo se apropria ou contém em si elementos dos outros dois. Há uma terceira universidade em cada primeira e segunda universidade, e vice-versa.**

[la paperson: 2017, *epub*. Tradução minha. Grifos meus.]

Trabalhando a partir dessa proposta de que “uma terceira universidade é possível”, e entendendo que, mesmo em busca dessa universidade, a primeira e a segunda universidade co-operam, também, nesse sistema (talvez mais como parasitas do que como simbioses,<sup>20</sup> entretanto), importa destacar que: (1) o modelo exigido de “tese” é um modelo essencialmente colonial, colonizador do pensamento, e patriarcal; (2) fazer “uma terceira tese” pode ser possível, e em certa medida essa proposta está contida e contém elementos da “primeira” e da “segunda” tese; (3) não por acaso essa “terceira” tese aqui sugerida é escrita por uma mulher, o que acontece junto ao questionamento do modelo quantitativo de performance acadêmica que “pontua” cada ação realizada pela pesquisadora, e quanto mais alto o conceito da/do \_\_\_\_\_ (complete como preferir: publicação | periódico | avaliação quadrienal | programa de pós-graduação | etc. etc. etc.), maior a “qualidade” do indivíduo acadêmico; (4) não por acaso, esse modelo premia essencialmente homens, brancos, sem filhos (ou alguma combinação desses fatores),<sup>21</sup> que acabam por conquistar mais posições, e de maneira mais rápida, no ambiente assim construído.

*la paerson* diz, ainda, sobre a “universidade do terceiro mundo”, que:

[A] universidade do terceiro mundo “não simplesmente incorpora ou cita essas fontes, mas as reinventa ativamente por meio de suas apropriações... para sintetizar essas fontes discrepantes em não somente um discurso coerente, mas um projeto radical, transformador, de longo alcance”. [Mimura apud. *la paerson. Ghostlife of Third Cinema*, p. 32] Ela é parte do maquinário da universidade, uma peça que funciona por meio da desmontagem e da produção de contrapontos para o primeiro e segundo maquinário. Como uma

<sup>20</sup> “Parasitismo” é a associação entre seres vivos na qual existe uma unilateralidade de benefícios, sendo uma das associadas prejudicada nessa relação. Desse modo, surge o parasita, agente agressor e o hospedeiro, agente que abriga o parasita. Já a “simbiose” é uma relação mutuamente vantajosa em que dois ou mais organismos diferentes são beneficiados por esta associação. A simbiose implica uma inter-relação tão íntima entre os organismos envolvidos que se torna obrigatória. Quando não há obrigatoriedade na relação, o termo a ser usado é “protocooperação”. Disponível em: <[https://pt.wikiversity.org/wiki/Ecologia/Parasitismo,\\_simbiose\\_e\\_mutualismo](https://pt.wikiversity.org/wiki/Ecologia/Parasitismo,_simbiose_e_mutualismo)>. Acesso em 02 de julho de 2022.

<sup>21</sup> De acordo com o “Movimento Parent in Science” (<https://www.parentinscience.com/>), a pandemia de COVID-19 afetou a produtividade acadêmica de maneira geral. Mas nem todos que são cientistas foram impactados da mesma maneira. Em levantamento realizado no Brasil em abril e maio de 2020 com cerca de 15 mil cientistas, entre discentes de pós-graduação, pós-doutorandos e docentes/pesquisadores, foi mapeado quem foi mais impactado pela pandemia. As conclusões são óbvias: (1) “Especialmente para submissões de artigos, mulheres negras (com ou sem filhos) e mulheres brancas com filhos (principalmente com idade até 12 anos) foram os grupos cuja produtividade acadêmica foi mais afetada pela pandemia”; (2) “A produtividade acadêmica de homens, especialmente os sem filhos, foi a menos afetada pela pandemia”. O relatório apresentando os dados completos da pesquisa, análises e infográficos, e pode ser lido em <[https://www.parentinscience.com/\\_files/ugd/0b341b\\_81cd8390d0f94bfd8fcd17ee6f29bc0e.pdf?index=true](https://www.parentinscience.com/_files/ugd/0b341b_81cd8390d0f94bfd8fcd17ee6f29bc0e.pdf?index=true)>. Acesso em 02 de julho de 2022.

remontagem estratégica de partes do primeiro mundo, **ela não é uma universidade decolonizada, mas decolonizadora.**

[*la paperson*: 2017, *epub*. Tradução minha. Grifos meus.]

A tese estruturada em Tempos e Atravessamentos vem, então, ao encontro dessa proposta. A proposta de se construir uma tese que incorpore todos os modos de escrita desenvolvidos ao longo do percurso, uma tese que “fica com a encrenca”<sup>22</sup> e que busca “fazer parentescos” com suas outras espécies intrínsecas de escrita. Uma tese “suja”, poderia dizer. Ou atravessada.

\*\*\*

Os Tempos e Atravessamentos estão, assim, organizados da seguinte maneira:

### **Tempo um . Por um saber atravessado**

Este que você está lendo neste momento, que apresenta a tese.

#### ***Primeiro atravessamento***

O Primeiro Atravessamento é constituído por passagens dos anos de 2017 e 2018, quando ingressei no doutorado no Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI (PPDESDI), e passei a integrar o Laboratório de Design e Antropologia (LaDA) coordenado pelas professoras Barbara Szaniecki e Zoy Anastassakis. Neste lugar, me encontrei com autoræs como Donna Haraway e Tim Ingold, e me reencontrei com autoræs como Deleuze e Guattari e Foucault, entre outres tantes. O Atravessamento apresenta relações estabelecidas com um filme, um encontro com aranhas, teias, polvos e outros seres. Apresento, ainda, a participação que fiz na abertura do “Seminário Entremeios: em tempos de turbulência” (2017) com a fala “A escolha de permanência no/com o problema e os desafios da noção de tempo linear”, e o artigo *Linear and spheric time: past, present and future at Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro* (Tempo Linear e Esférico: Passado, Presente e Futuro no Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro), “apresentado” no seminário ICDHS 10<sup>th</sup>+1, que aconteceu em outubro de 2018,

---

<sup>22</sup> Ao longo do texto, como a esta altura já ficou evidente, cito diversas vezes o livro de Donna Haraway de 2016 *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. O título, que está sendo traduzido para lançamento no Brasil por Ana Luiza Braga, dá margem a muitas interpretações e traduções. Em um primeiro momento, a palavra “problema” parece ser a tradução mais adequada para a palavra *trouble*. Entretanto, assim como a autora enumera seus muitos significados para SF (*science fiction, speculative fabulation*, entre muitos outros), permito-me usar a palavra *trouble* com algumas traduções possíveis, a saber: “problema”, “encrenca” e “turbulência”.

em Barcelona. Por esses caminhos, introduzo o conceito de “tempo tentacular” e seus desdobramentos para a tese.

### **Tempo dois . Design como Casa**

No “Tempo dois” trago aproximações à Casa (como chamo o Centro Carioca de Design, que reside à Praça Tiradentes, nº 48, no Centro do Rio de Janeiro). Para tanto, esse Tempo se desenrola (1) situando a sua própria escrita em relação ao tempo da tese; (2) apresentando a estrutura física d’a Casa por meio de desenhos e fotografias; (3) narrando memórias de eventos; e (4) fabulando através de vozes que assumem suas próprias narrativas. Nem todas as histórias começam pelo começo, nem todos os fins estão no final. As personagens desse Tempo (uma estátua, uma casa, uma árvore, uma mulher, amigas, o Homem, autoras companheiras de viagem, entre outras) passeiam pelo texto. Cada uma cumpre seu papel, apresentando aproximações a um “objeto” que se revela aos olhos de quem o vê. Nunca por inteiro, sempre por inteiro. De fato, dou-me ao trabalho de tentar explicar aqui, neste breve parágrafo, o que vai acontecer no Tempo dois, pela força de uma certa formalidade, mas considero esse esforço vão por dois motivos principais. Primeiro: não quero revelar demais. Prefiro que você leia, e quero deixar alguma surpresa, um potencial encantamento reservado ao sabor daquelas páginas, e não desta. Segundo: prefiro, também, que você se aproxime sem minha mão guiando seu caminho. Quando chegar lá, você será capaz de viver histórias sem (ainda mais) mediação (uma vez que a linguagem, as palavras, as imagens, e o próprio veículo – seja papel ou tela – já constituem mediação suficiente). Vá!

### ***Segundo Atravessamento***

O Segundo Atravessamento apresenta o artigo “Sobre amor, afeto e cidades”, escrito em 2018 e publicado no mesmo ano na revista *Arcos Design* Vol. 11, nº 2. Esse artigo foi o primeiro momento em que ensaiei escrever de um jeito que se aproxima ao que utilizo ao longo de grande parte desta tese, tendo sido posteriormente traduzido e adaptado para o inglês e publicado no *Plot(s) Journal of Design Studies*. Busquei, no artigo, um texto que aproximasse diversas das minhas experiências de vida a um olhar para a cidade, além de apresentar algumas imagens captadas por mim na cidade do Rio de Janeiro.

### **Tempo três . Design como discurso**

Este Tempo começou a ser escrito como o “capítulo completo” que entreguei para avaliação pela minha banca de qualificação, em 2019. Constitui-se, principalmente, da análise de entrevistas como discurso constituinte da criação não só do Centro Carioca de Design, mas da aproximação entre os campos do design e do patrimônio cultural na cidade do Rio de Janeiro.

Ao final do Tempo três, é possível compreender como essas formulações ganharam corpo a partir da investigação sobre o que os termos “design”, “patrimônio cultural”, “cultura”, “estratégia” e “política” significam, variando de acordo com quem os diz.

### ***Terceiro atravessamento***

De todos, talvez este Terceiro Atravessamento pareça ser o mais “atravessado”. Vivendo no Brasil sob a presidência de Jair Messias Bolsonaro, e em um mundo pandêmico, não havia condição alguma de escrever “a” tese, conforme defendi anteriormente neste “Tempo um”. Assim, o Terceiro Atravessamento apresenta dois artigos publicados nos Anais do VI Encontro Nacional da ANPARQ, a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (ENANPARQ) Brasília, 2020-21.

#### *Escrita sob influência 1 . “Imagem grande, arquitetura de bolso: o arquiteto, o presidente e as mídias sociais”*

Em janeiro de 2020, ao ver uma foto recebida em um grupo de *Whatsapp*, composto majoritariamente por amigos arquitetos, mostrando o *starchitect* Bjarke Ingels, do *Bjarke Ingels Group* (mais conhecido como *BIG*) lado a lado com o presidente Jair Bolsonaro, o sangue subiu-me à cabeça. Ao ler que ele estaria se encontrando com o presidente para prospectar a realização de um projeto “sustentável” na região de Jericoacoara (CE), a fúria aumentou ainda mais. Não era possível “escrever a tese”. A única possibilidade era denunciar o cinismo do arquiteto que, sob a égide da “sustentabilidade”, buscava criar mais um projeto milionário para pessoas já muito ricas.

#### *Escrita sob influência 2 . “Corpos políticos”*

Num Brasil já pandêmico, um pouco mais tarde naquele mesmo ano de 2020, os corpos se amontoavam pelo país. O presidente dizia: “e daí? não sou coveiro”. Além das valas abertas, das mortes em terras indígenas, alguns corpos urbanos morriam mais, e por motivos que iam além da Covid-19. Cleonice, 63 anos, foi a primeira vítima oficial de

Covid-19 no estado do Rio de Janeiro. Empregada doméstica, morreu em Miguel Pereira, pouco depois do retorno de sua patroa da Itália, onde havia contraído a doença. João Pedro, 14 anos, estava em quarentena em sua casa, em São Gonçalo, quando foi fuzilado pela polícia. Sua mãe recebeu, momentos antes de seu assassinato, uma mensagem de *Whatsapp* afirmando que ele estava bem, estava dentro de casa. Miguel, 5 anos, caiu do alto de um prédio em região de classe alta do Recife. Sua mãe, Mirtes Renata, havia saído para passear com a cachorra da patroa, Sari Côrte-Real. Sari não acompanhou o menino, e deixou que ele subisse sozinho no elevador do prédio até o último andar de onde, tentando ver onde estava sua mãe, ele caiu e morreu. Mirtes Renata, voltando com a cachorra de Sari, encontrou seu filho estatelado e já sem vida em frente à portaria, no térreo do edifício. Em comum às três mortes, a pobreza e os corpos negros.

Como “escrever tese” no Brasil de 2020? Isso, essa escrita, atravessada, entalada, engasgada, esfacelada, tem que poder estar aqui. Ela também sou eu. Eu não soube atravessar dois mil e vinte sem fazê-la. Ela tem que “ser tese”.

#### **Tempo quatro . Design como cultura**

Este Tempo se dedica a documentar e comentar parte da conjuntura na qual o Centro Carioca de Design (CCD) se estabeleceu, ampliando o olhar para além do que acontecia na cidade do Rio de Janeiro. Trago no quarto e penúltimo Tempo da tese um panorama da inserção do Design como uma das áreas a serem trabalhadas nas políticas culturais pelo Ministério da Cultura (MinC) no período de 2003 a 2010, sob o comando, primeiro, de Gilberto Gil e, depois, de Juca Ferreira, durante os dois primeiros mandatos de Luiz Inácio Lula da Silva como presidente do Brasil.

Além disso, apresento também o contexto de formulação de um programa para a Cultura imediatamente anterior à nomeação de Gil, assim como alguns aspectos de sua trajetória na política, e também de Juca Ferreira. Para tanto, além de bibliografia selecionada, foram utilizados documentos oficiais e entrevistas realizadas por mim.

#### ***Quarto Atravessamento***

Ainda no contexto da pandemia, e em distanciamento social, o mundo vê o assassinato de George Floyd, nos Estados Unidos, por sufocamento por parte de um policial. Eclodem os movimentos *Black Lives Matter* pelo mundo, e monumentos começam a ser questionados, lançados ao rio, decapitados, queimados.

Enquanto isso, leio o pequeno livro de Paul B. Preciado *Je suis un monstre qui vous parle* (“Eu sou um monstro que vos fala”) durante um curso ministrado por Marcos Martins e Zoy Anastassakis no PPDESDI. O texto, em que o autor, em dado momento, compara seu corpo trans às ruínas de uma cidade grega, “abalou minhas estruturas”, como se diz por aí. Pedi uma conversa com o Marcos após o final do curso. Conversamos por mais de uma hora, e ele me recomendou ler também o livro “Mal de Arquivo: uma impressão freudiana”, de Jacques Derrida. Que presente, este livro!

Influenciada por estes eventos, escrevo dois ensaios correlatos. O primeiro deles, “Memórias futuras (ou) um ensaio sobre patrimônio cultural inspirado por Paul B. Preciado” foi apresentado no II Colóquio de Pesquisa e Design no Ceará (*online*) ainda em 2020. O segundo, “Memórias, monumentos, especulações”, traz uma fabulação onde assumo vozes outras, “monumentais”, para dar conta de uma virada que está acontecendo no que é considerado como patrimônio cultural no mundo. Quem representa o que? Por que? Por quem? Que projetos de poder estão em jogo quando genocidas, escravizadores, estupradores e assassinos, todos brancos e quase sempre fardados, ocupam as principais praças e parques do mundo sobre pedestais? É lá, mesmo, que devem ficar? O ensaio foi publicado no “Arruar zine” em 2022. A publicação virtual é realizada pelo projeto de extensão Rua em Transe, o qual ajudei a formar junto à professora Barbara Szaniecki e ao professor Gabriel Schvarsberg, e do qual participo até hoje, sendo atualmente coordenado pelo Gabriel.

### **Tempo cinco . Design tentacular**

Como se faz uma tese? O que é uma tese? Qual é “a verdade”? Existe “verdade”?

Volta. Volta pra mim. Talvez eu já soubesse. Penso que, quando estava no começo do processo do doutorado, achava que faria uma “Tese”. Não qualquer tese. “A” “Tese”. Que transformaria aquela estória/história que tinha vivido em um tipo de texto, um “texto acadêmico perfeito” que existia idealizado em algum lugar da minha cabeça. Que a “academia”, com seus modos colonizados e colonizadores, havia me feito imaginar que seria o único texto possível. Será? Mais um filme, um conto, um livro (ou muitos) me ajudam a re-pensar começos, fins, retornos e esforços de reparação, “verdades” possíveis. Esse Tempo encerra a tese, embora não a conclua. Não há conclusão possível.

## **Anexos**

Os Anexos desta tese estão separados em quatro partes: (1) Artigos, incluindo o de minha autoria publicado na Revista do Patrimônio Cultural em 2012, as versões em inglês dos artigos apresentados no Primeiro e no Segundo Atravessamento, assim como “Sobre cuspes e perdigotos: sete gestos contra a necropolítica zumbi no Brasil”, escrito a quatorze mãos; (2) Entrevistas, apresentadas em ordem cronológica, incluindo os depoimentos de Paula de Oliveira Camargo, Washington Fajardo, Augusto Ivan de Freitas Pinheiro, Jandira Feghali, Claudia Escarlata, Luiz Antonio Silva e Elisângela Chafim, Fernanda Martins, e João Roberto Peixe; (3) Documentos; e (4) Decretos e Leis.

\*\*\*

Como já foi dito, esta é uma história de encontros, correspondências e afetos. Contarei alguns deles, não necessariamente em ordem cronológica, na esperança de fazer sentido.

Convido você que me lê neste momento a se tornar, também, minha companheira, meu companheiro, minhe companheire. Sigamos juntas, fazendo parentescos com estes Tempos e Atravessamentos, entendendo a tese como fazer, como processo, e não como o ato de concluir. Até por isso, por não saber mais os limites entre os começos e fins, é tudo meio. Não tem introdução, nem conclusão. Cada parte tem seu Tempo, cada Tempo tem seu Atravessamento. A tese é caminho, e não fim.

**Fim do Tempo um . Por um saber atravessado**



**Primeiro atravessamento**

## 1

### **Até aqui, cheguei.**

Este Primeiro Atravessamento data do início do ano de 2018. Em 2017, ingressei no doutorado no Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI (PPDESDI), e passei a integrar o Laboratório de Design e Antropologia (LaDA) coordenado pelas professoras Barbara Szaniecki e Zoy Anastassakis. Nesse ambiente, rapidamente entrei em contato com a obra de autoras e autores como Donna Haraway, Isabelle Stengers, Tim Ingold, Bruno Latour, entre outros. Esse constituiu um primeiro momento de aproximação tanto com a obra dessas como de outros autores, o que me levou às primeiras considerações sobre o que constituiria o “objeto” da minha tese.

Parte do que eu buscava naquele momento era reformular minha vida profissional, que se via num momento de encruzilhada. Ainda em 2016, antevendo a mudança de rumos políticos na Prefeitura do Rio, tracei um plano que estava latente há um tempo: o de retomar a trajetória acadêmica após o mestrado, que concluí em 2011 no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV).

Assim, adentrei o curso com a orientação de Zoy Anastassakis, e comecei, no LaDA, a aprofundar leituras e conceitos. Textos sobre formigas e aranhas, medusas e seres ctônicos, cientistas e ciborgues, escritores e pedras, começaram a fazer parte do meu universo do conhecimento e a constituir um modo de produzir ciência. A partir do contato com essas leituras e com esses universos, assim como com as mudanças que eu vinha enfrentando profissionalmente, iniciou-se uma reflexão constante sobre o mundo e sobre o tempo, sobre ancestralidade, sobre como “permanecer com o problema”, “implicar-se no problema”, “saber-se problema”.

A partir da proposta de pesquisar design, política e patrimônio cultural, e, especialmente, as possíveis correlações entre esses campos, essas formulações começaram a ganhar espaço na pesquisa. Pensar a ancestralidade, o papel da memória, a experiência do tempo e sua operação de maneira não-linear, além de uma compreensão de que havia espaço para uma pesquisa na chave do “menor” (como formulado por Gilles Deleuze e Felix Guattari [(1975), 2017] sobre a obra de Franz Kafka), foram algumas das primeiras coisas que esse período inicial do curso me trouxe, quando eu ainda estava buscando “encontrar” o que seria o “objeto” da pesquisa.

Naquele mesmo ano (2017), fui convidada a participar da quarta edição do Seminário Entremeios, realizado pelo LaDA e que, desde 2014, vinha acontecendo anualmente no Centro Carioca de Design. Dessa vez, minha participação seria como uma das palestrantes na sessão de abertura, junto a Barbara Szaniecki e Zoy Anastassakis, assumindo a dupla-persona de anfitriã e pesquisadora do laboratório. Para a ocasião, elaborei um texto que apresentava o que seria minha fala na sessão. Apresento aqui uma versão híbrida entre o texto final, que foi enviado para as redes sociais, e o texto antes dos cortes, que conceituava o que seria a fala.

## 1.1

### A escolha de permanência no/com o problema e os desafios da noção de tempo linear

Texto de apresentação para uma das palestras de abertura do 4º *Seminário Entremeios: em Tempos de Turbulência* (2017)

Como seres humanos, fomos dotados da capacidade de racionalizar. Criamos também um sistema de trocas baseado em moeda que rege e determina, em grande parte, que tipo de seres humanos somos, como habitamos, como comemos, como vestimos e como nos relacionamos. A ideia da distinção pelo acúmulo de capital monetário é uma das características do chamado Capitaloceno. Assim como o poder do capital se assemelha a uma espécie de divindade a ser adorada, também os humanos se crêem divindades terrenas. No Antropoceno, julgamo-nos superiores a outras espécies terrenas, sejam animais, plantas, terra, bactérias ou mesmo outros humanos que (con)vivam de maneira diversa daquela que julgamos correta, ou adequada ao extrato social de cada um.

Propondo alternativas para um mundo onde Capitaloceno e Antropoceno parecem determinantes, Donna Haraway nos incita a permanecer ativamente nos problemas, a buscar no presente as maneiras de viver com (e em) uma Terra danificada, da maneira como nós mesmos a danificamos.

Pensar “seres humanos” como uma categoria totalizante já configura, em si, uma encrenca. Não só os referidos “seres humanos” são dotados de diferenças entre si, como o entendimento do excepcionalismo humano como fator determinante para a consolidação do caos socioambiental que experimentamos atualmente conferem à afirmação de que “como seres humanos + qualquer coisa que seja dita depois disso” configure, em si, uma questão a ser problematizada.

O “nós” genérico foi deixando de ser adotado ao longo do trabalho. A proposta de se assumir um “nós” deixou de fazer sentido a partir do questionamento de quem seriam esses “nós”. Todas as pessoas que existem? Todos os seres terranos? [HARAWAY: 2016] Eu e quem me lê? Esse questionamento me faz,

Denunciando pontos de vista que têm na (des)esperança em uma ideia de futuro seus maiores argumentos, Haraway convida-nos a viver o agora-como-estamos-todos-juntos-com-nossos-erros-acertos. Convida-nos a buscar um processo em que os seres humanos, ao invés de agirem como se fossem superiores às demais espécies (como sugeriria o termo Antropoceno) se entendam como parte integrante dos problemas terrenos junto a todas as outras criaturas (*critters*) – sejam elas bactérias, húmus, ervas, ou mesmo máquinas.

A partir dessas ideias, buscarei uma reflexão sobre as permanências e turbulências que o Centro Carioca de Design vem passando desde sua criação, em 2009, a partir da perspectiva do tempo tentacular do *Chthuluceno*.

Chthuluceno é uma palavra simples. É uma composição de duas raízes gregas (*khthón* e *kainos*) que, juntas, formam uma espécie de horário para aprender a permanecer no problema de viver e morrer em *response-ability* numa terra danificada. *Kainos* significa agora, um tempo para o contínuo, para o frescor. Nada em *kainos* deve significar passados, presentes ou futuros convencionais. Não há nada no tempo de começos que insista em varrer o que já passou ou, ainda, varrer o que está por vir. *Kainos* pode ser cheio de heranças, de lembranças, e de vindas, de nutrir o que ainda pode vir a ser. Eu ouço *kainos* no sentido de uma presença densa, contínua, com hifas infundindo todos os tipos de temporalidades e materialidades.  
[HARAWAY: 2016, p. 2 | Tradução minha.]

O Centro Carioca de Design é um ente municipal vinculado ao Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, órgão destinado à proteção e promoção, conservação e preservação dos bens tangíveis e intangíveis que integram o Patrimônio Cultural do Município do Rio de Janeiro, entre outras atribuições.

Pensar Design para a cidade em um órgão de Patrimônio Cultural constitui um desafio. Proponho uma abordagem onde encaremos o tempo que não é apenas o passado; não só

cada vez mais, assumir a primeira pessoa do singular ao longo da tese, porém me entendendo como parte integrante de um, e de diversos, universos de coexistência.

O uso do gênero masculino como plural abrangente vem também sendo repensado. Sempre que possível, sempre que identifico um lugar onde aplico esse uso, busco de alguma forma reparar. É difícil, é um trabalho constante. A língua portuguesa não facilita isso. Mas sigo sempre tentando e buscando meios de (1) escrever de um modo em que eu não precise identificar o gênero no plural – por exemplo: “as pessoas” em lugar de “todos”; (2) usar as palavras com “x”, “e”, “æ” ou outras variações possíveis – por exemplo: “elxs”, “autoræs”, “alunes”, etc.; ou (3) identificar com o gênero feminino e masculino na mesma sentença – por exemplo: “alunas e alunos”, “autoras e autores”. A terceira opção, entretanto, é a de que menos gosto, pois ainda pressupõe o binarismo.

Neste parágrafo inicio uma formulação que perpassará toda a escrita da tese. A formulação sobre o tempo e suas possibilidades. A principal delas, a meu ver, é a proposta de “tempo tentacular” que se delineou logo no início do curso do doutorado. Seus desdobramentos vem acontecendo em diversos níveis do pensamento as relações entre patrimônio cultural, design, memória

o presente aqui-agora; nem aquilo que projetamos – designers que somos – para o futuro. As escolhas que fazemos hoje, as escolhas que fizemos ontem, apontam o futuro que desejamos, mas sobre o qual não temos nenhuma garantia, nenhum controle sobre seus possíveis desdobramentos, e que nos reencontrará inexoravelmente em sua trajetória esférica de influências e significados.

e cidade.

“Designers que somos” – essa formulação, mais do que uma afirmação, constitui uma provocação. Se como profissionais e/ou studentxs de design (ou arquitetura, urbanismo e demais áreas de “projeto”) nos metemos a “fazer mundo”, que mundo é esse que, afinal, está sendo inventado e projetado e criado por “deus-igners”?

## 2 Tempo

Foi mais ou menos nessa época que comecei a pensar mais frequentemente sobre o tempo e suas possibilidades, nos modos de organização do tempo, o que aconteceu em diversas dimensões. Desde as primeiras leituras feitas ao longo do curso, passei a pensar mais profundamente sobre as relações entre tempo e cidade, e a buscar compreender melhor os mecanismos de patrimonialização histórico-cultural. A questão do tempo começou a se fazer cada vez mais presente.

Em primeiro lugar (assumindo aqui contraditoriamente uma ideia de sequencialidade do tempo e de prioridades), eu deveria organizar o meu próprio tempo para poder fazer as tarefas que se desdobravam entre família, trabalho e doutorado. Eu estava buscando, ainda, estruturar os acontecimentos referentes ao Centro Carioca de Design por sobre uma linha, a chamada “linha do tempo”, instrumento comum de representação visual de fatos e eventos históricos. Além disso, queria entender as camadas de sobreposições na cidade do Rio, acontecidas em temporalidades diversas e complexas, entendendo a cidade como um campo de ação de *design* no sentido mais amplo da palavra, que a aproxima de “ação de projeto”, e que esse projeto de uma cidade trópico-europeia não se limitou a uma época específica, mas existe subliminarmente perpassando todas as grandes decisões desde a invasão portuguesa no século XVI até hoje.

## 2.1 A Chegada

O filme “**A Chegada**” (*Arrival*, 2016), de Denis Villeneuve com roteiro de Eric Heisserer baseado no conto *Story of your life*, de Ted Chiang, narra a história de Louise Banks (interpretada pela atriz Amy Adams), uma professora universitária e pesquisadora especializada em linguística que é convocada pelo governo estadunidense para “traduzir” a língua de alienígenas que chegam à Terra sem explicação. Os seres extraterrestres se comunicam por meio de sons e, sobretudo, de logogramas (ou semagramas, como a personagem prefere chamar a forma escrita da linguagem extraterrena no conto de Chiang), gráficos complexos que a linguista trabalha para aprender e desvendar. Enquanto ela se esforça em entender o que os “heptapodes” comunicam na forma escrita de sua língua (no conto, “Heptapode B”) – que não remete à sua linguagem oral (no conto, “Heptapode A”) –, ela começa a entender, também, que o tempo é multidimensional. Mesmo sabendo disso e compreendendo a simultaneidade que (como na complexa linguagem dos heptapodes) constitui o tempo e o(s) mundo(s), a Doutora Banks decide viver tudo aquilo que ela vê com a capacidade adquirida por meio da compreensão da linguagem e, conseqüentemente, do tempo, no tempo futuro que constitui também seu presente e seu passado.

Stephen Hawking... achava fascinante o fato de não podermos nos lembrar do futuro. Mas lembrar o futuro é brincadeira de criança para mim agora. Eu sei o que será dos meus bebês indefesos e confiantes porque eles são adultos agora. Eu sei qual será o fim dos meus amigos mais próximos porque tantos deles estão aposentados ou mortos agora... Ao Stephen Hawking e a todos os outros mais jovens do que eu, eu digo: “Seja paciente. Seu futuro virá até você e se deitará aos seus pés como um cachorro que conhece e ama você, não importa o quê você seja”.

[VONEGUT *apud* CHIANG, 2002. pp 468-9. Tradução minha.]

Louise Banks entende que não é possível escapar a seu futuro, por mais dolorosas que sejam as experiências por vir. Banks introduz, ainda, as noções de “performatividade” e de “performance” em relação ao conhecimento profundo que adquire do tempo a partir da compreensão da linguagem escrita dos heptapodes. Embora sabendo o que estava por acontecer, os heptapodes precisavam passar por todas as situações para que elas de fato acontecessem, de modo que o emprego da sua linguagem falada, ou da escrita por meio de semagramas, configurava um uso performativo da mesma. Ao mesmo tempo, quando Banks entende a linguagem e, em conseqüência, passa a compreender a multidimensionalidade do tempo pela

“reprogramação” do seu pensamento a partir de sua fluência em “Heptapode B”, ela passa, também, a viver as situações performando aquilo que ela já sabia que iria acontecer, como se estivesse, segundo suas palavras, numa apresentação teatral. [CHIANG, 2016, pp. 241-2; VILLENEUVE, 2016, filme]

***Memory is a strange thing.***

A memória é uma coisa estranha.

***It doesn't work like I thought it did.***

Não funciona como eu pensei que funcionasse.

***We are so bound by time. By its order.***

Estamos tão presos ao tempo. Por sua ordem.

[...]

***But now I'm not so sure I believe in beginnings and endings.***

Mas agora não tenho tanta certeza se acredito em começos e fins.

[Dra. Louise Banks, 2016. Tradução minha.]



**Figura 1.** Dr<sup>a</sup> Louise Banks se comunicando com os heptapodes por meio de semagramas. A Chegada, 2016. 1h14'47"

A proposição de que o tempo acontece simultaneamente, em camadas sobrepostas, me tomou de assalto e não consegui nunca mais pensar sob a forma da tal “linha” do tempo – que, de fato, acabei nunca fazendo.





**Figura 2.** Louise Banks “aprende” como se comunicar com (e como) os heptapodes e, assim, passa a entender como compreendem a linguagem e o tempo, reprogramando assim sua própria experiência da passagem do tempo. *A Chegada*, 2016. 1h24'55"

***Despite knowing the journey, and where it leads, I embrace it.***

Apesar de conhecer a jornada, e saber onde ela leva, eu a abraço.

***And I welcome every moment of it.***

E eu acolho cada um de seus momentos.

[Dra. Louise Banks, 2016. Tradução minha.]

## 2.2

### Teia

Durante um exercício em sala de aula num dos encontros do LaDA orientados pela Zoy, foi proposto ao grupo que cada pessoa tentasse dispor o que seriam os “temas” de sua tese ou dissertação sobre a estrutura de uma teia. Num primeiro momento, me deparei com teias cujas tramas me pareciam tão complexas quanto entender o que seria aquela tal “tese”. Algumas das imagens que mais me chamaram a atenção, na ocasião, foram as de uma localidade chamada Wagga Wagga, na Austrália, que ficou inteiramente coberta de teias de aranha após uma enchente, e de campos também inteiramente recobertos por teias em Papamoa, na Nova Zelândia.





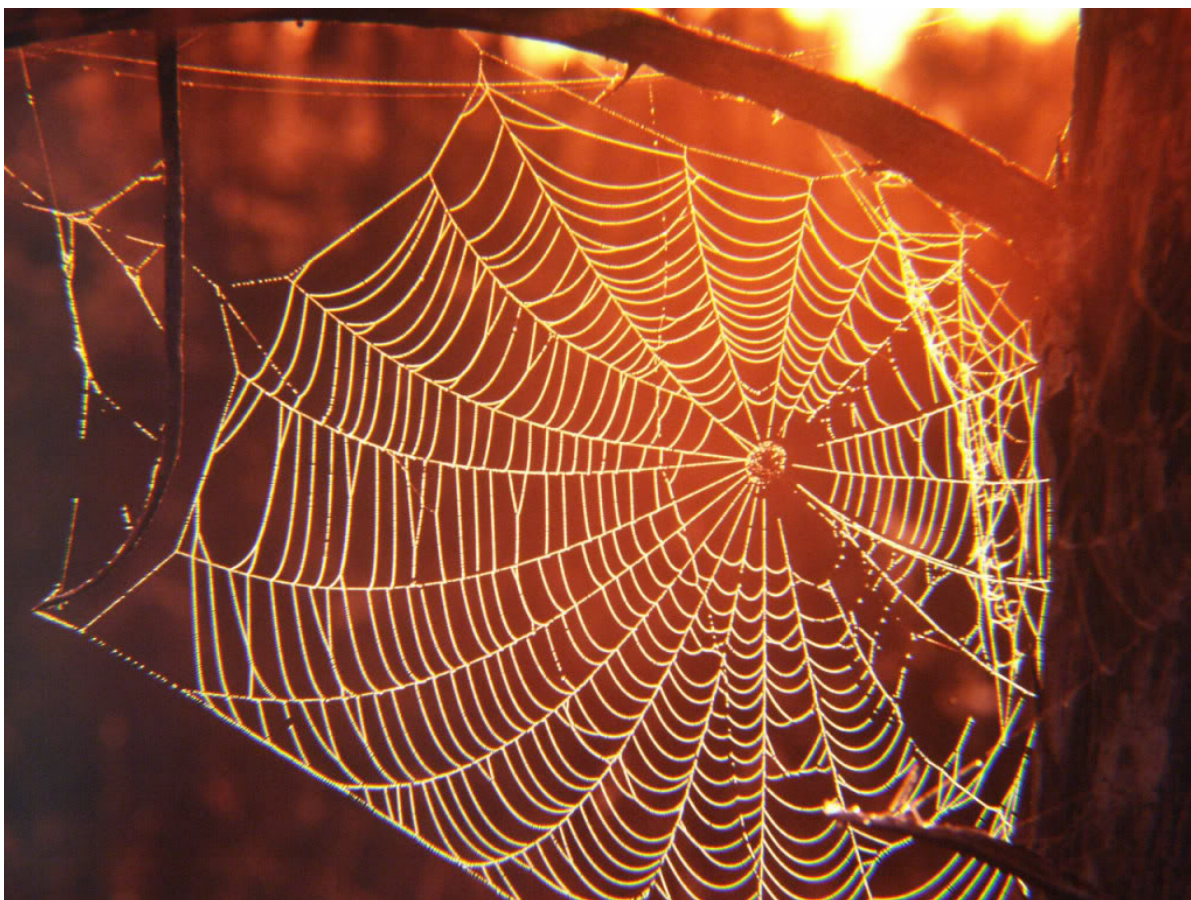
**Figuras 3 e 4.** Campo coberto de teias de aranha próximo às águas de enchente ocorrida em Wagga Wagga, na Austrália, em 6 de março de 2012. Imagens: Daniel Muñoz / Reuters. Disponível em <<https://www.theatlantic.com/photo/2012/03/spiders-flee-australian-flood/100265/>>. Acesso em 28 de maio de 2022.



**Figura 5.** Campo coberto por teias de aranha de 30 metros em Papamoa, na Nova Zelândia, em abril de 2017. Imagem: George Novak. Disponível em <[https://www.nzherald.co.nz/bay-of-plenty-times/news/the-science-behind-papamoas-30m-spider-web-blanket/\[45ZMLNL74KIWBQR2F2VJCRFHI\]/>](https://www.nzherald.co.nz/bay-of-plenty-times/news/the-science-behind-papamoas-30m-spider-web-blanket/[45ZMLNL74KIWBQR2F2VJCRFHI]/>). Acesso em 28 de maio de 2022.

Essas teias contínuas, espriadas, esgarçadas, que se comportam como um tecido leve e fino que se assemelha ao *voil* de seda sobre as superfícies em que são tecidas, embora sejam visualmente impressionantes, me trouxeram extrema inquietação. O volume a ser pesquisado e escrito parecia tão infinito e ilimitado quanto elas, de modo que passei a buscar imagens de teias menores para fazer o exercício. Em algum momento me deparei com a teia com cuja forma eu viria a trabalhar, embora agora eu não consiga mais encontrar a referência de onde a vi pela primeira vez. Esta teia está apoiada nos galhos e no tronco de uma árvore. Ela tem certa assimetria. Existe uma centralidade no seu núcleo, mas um olhar mais atento revela fios que traçam linhas transversais à estrutura radial, atravessando e perpassando a própria teia em direções que não convergem para o centro. Faltam alguns pedaços de fio, ora em superfícies mais extensas, ora menos. O fio fino que atravessa a teia de cima a baixo começa no galho superior, à esquerda do centro, vem contornando por fora o miolo, e vai se deslocando em curva para o lado direito na parte de baixo da teia. Não é possível, na imagem, ver o final desse fio. Só podemos adivinhar seu caminho. A teia parece contar com diversos pontos de apoio na parte de cima, e em sua lateral direita. Seu lado esquerdo, entretanto, está tensionado por dois fios que avançam em direção ao galho que, por sua vez, avança em direção ao chão, e dali seguem refazendo e recomplexificando novas tramas. Tudo isso imediatamente me fez compreender o quão incoerente seria colocar os acontecimentos, e o tempo, sobre uma linha reta.





**Figura 6.** Imagem de teia de aranha com a qual eu viria a fazer o exercício proposto.

A teia é, a um só tempo, caminho e processo. As aranhas criam suas próprias teias. Diferentemente das formigas, evocadas por Bruno Latour [2012, p. 28] em sua Teoria Ator-Rede (em inglês, *Actor-Network Theory* – ANT, que significa formiga), que criam conjuntamente seus espaços de habitar, comer, armazenar, e que precisam estar conectadas em rede umas às outras, e ao mundo, para poderem garantir sua existência, a aranha é teia. O que quer dizer que, ao criar a teia, a partir dos fluidos do seu próprio corpo, a aranha é o próprio ambiente que constrói para si. A teia é parte do seu corpo, assim como seu corpo produz o fio e tece a teia.

Para o antropólogo Tim Ingold, esse fazer-mundo da aranha se opõe ao fazer-mundo da formiga, que constrói conjuntamente a partir de elementos externos. Esse ser-aranha-teia-corpo-casa vai sendo construído enquanto é produzido, transformando o corpo em uma materialidade outra, aquela que constitui a teia a partir do corpo que a produz, e para o corpo que a produz. Em trecho do livro “Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição”, ele cria um diálogo entre a formiga e a aranha.

A formiga afirma que os eventos são os efeitos de uma agência que é distribuída em torno de uma extensa rede de atos-formigas comparáveis à teia de aranha. Mas a teia, como explica a aranha, não é realmente uma rede neste sentido. Suas linhas não se conectam; ao contrário, elas são as linhas ao longo das quais ela percebe e age. Para a aranha, elas são de fato linhas da vida. Assim, enquanto a formiga concebe o mundo como um conjunto de pedaços e peças heterogêneas, o mundo da aranha é um emaranhado de linhas e caminhos; não uma rede, mas uma malha. A ação, então, surge da interação de forças conduzidas ao longo das linhas da malha. É porque os organismos estão imersos em tais campos de força que eles estão vivos. Separar a aranha da sua teia seria como separar a ave do ar ou o peixe da água: removidos dessas correntes eles estariam mortos. Os sistemas vivos são caracterizados por um acoplamento de percepção e ação que surge dentro dos processos de desenvolvimento ontogenético. Este acoplamento é tanto uma condição para o exercício da agência quanto da fundação da habilidade. Onde a formiga, portanto, está para a Teoria Ator-rede, a aranha – o epítome da minha posição – está para a proposição de que a *prática habilidosa envolve uma responsividade incorporada em termos de desenvolvimento*.

[INGOLD, 2015, pp. 113. Grifos do autor.]

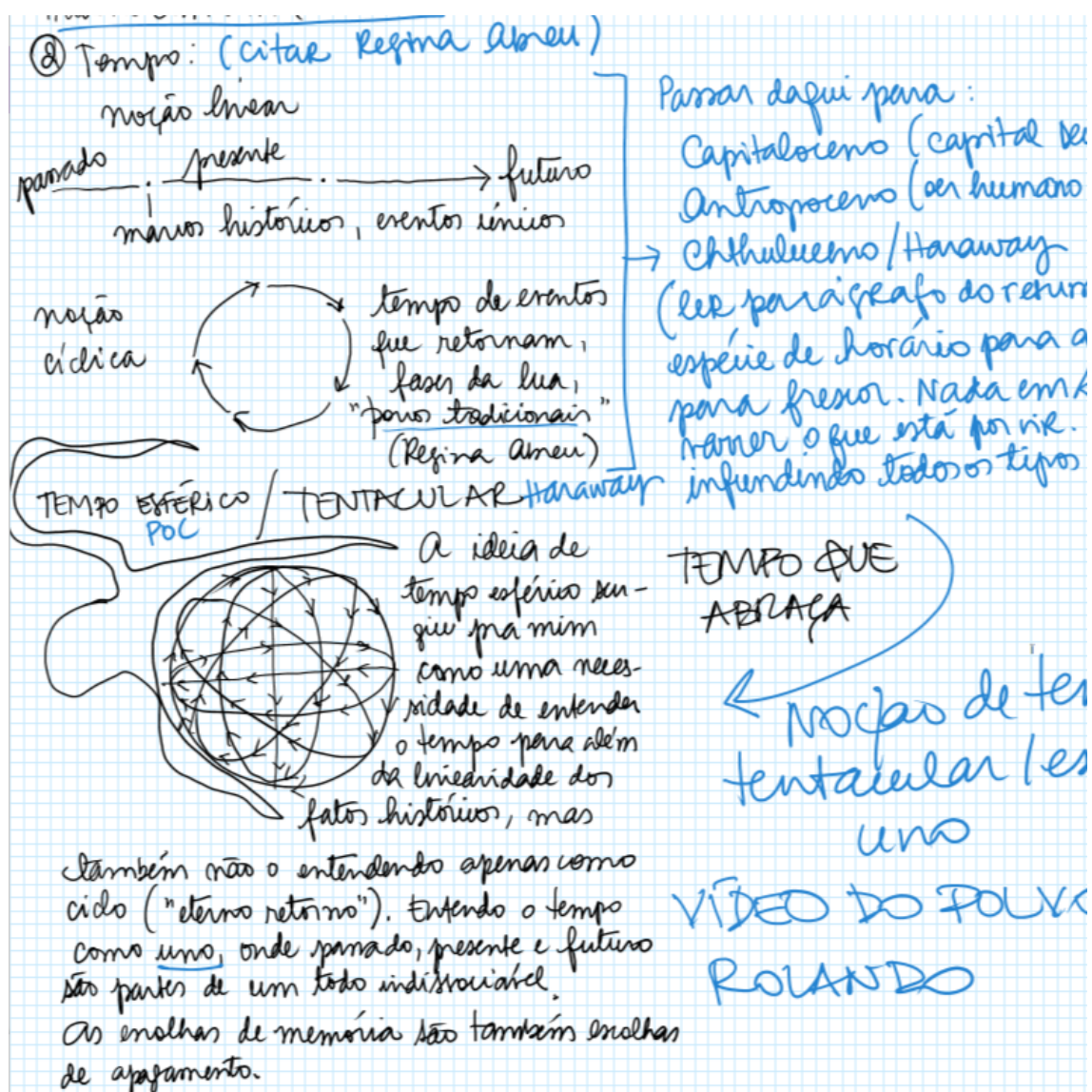
Essas proposições e pensamentos não vieram ao mesmo tempo, e muito menos de maneira organizada, naquele momento. Entretanto, munida daquelas primeiras leituras de Latour, Ingold, Haraway, entre outras e outros, busquei inserir os temas da pesquisa sobre essa teia, na intenção de que as subjetividades encontradas na análise de sua trama pudessem encontrar paralelos na construção do meu “objeto” ainda difuso. O entendimento de que fatos não se encadeiam por sobre uma única linha se alinha ao conceito da teia, ou ainda da malha proposta por Ingold, que propicia convergências e distanciamentos, tornando possível explorar o “entre”. Nas linhas teadas e nos espaços entre os fios, nos entre-teias, é possível perceber nuances e entrelaçamentos que compõem a malha.

Ainda acreditando que o “objeto” da investigação seria estudar e compreender melhor o que seriam políticas públicas de design; se o Rio de Janeiro haveria logrado estruturar alguma política pública nesse sentido; a existência e significados possíveis do Centro Carioca de Design nesse contexto; e entender o que vinha sendo realizado em outros lugares do mundo que pudesse se relacionar com a experiência da cidade do Rio, comecei a dispor os elementos com bandeirinhas adesivas sobre a teia desenhada. Dividi a teia em partes estruturantes, deixando a possibilidade de inserção de novos itens que pudessem vir a ser necessários.



## 2.3 Tempo tentacular

É possível entender o tempo de outras formas? Não como o tempo linear, mas, também, não necessariamente como o tempo cíclico, como apresenta Regina Abreu [2007: 53-54]? Com a cabeça mergulhada nesses questionamentos, lembrando da Doutora Louise Banks, dos heptapodes [CHIANG, 2016 | VILLENEUVE, 2016, filme], das aranhas [INGOLD, 2015], e das criaturas ctônicas do Chthuluceno [HARAWAY, 2016], comecei a formular uma proposta de tempo que me parecia mais coerente com esses mundos. A proposta de “tempo tentacular” foi apresentada, primeiramente, no Entremeios, como já visto.





Herança familiar - ancestralidade -  
 reencarnação. Eu sou a soma de todos  
 os meus antepassados e das minhas irmãs,  
 meu presente existe no meu passado e  
 meu futuro é presente. O retorno à Terra,  
 ao húmus, à vida nas plantas, onas e  
 coisas.  
 Corpo como alimento do outro (critters).  
 Corpo como alimento da terra.  
 Cérebro como alimento da alma.

**Figuras 8 e 9.** Anotações à mão sobre a proposta do tempo tentacular, 2017.  
 Imagens: acervo pessoal.

A imagem de um tempo que se alonga e se retrai abre um tentáculo e depois o recolhe, abre todos os tentáculos ao mesmo tempo, recolhe só um, e que funcionaria de modo não linear, mas, também, não necessariamente cíclico, passou ganhar importância na minha formulação sobre memória, patrimônio cultural, passado, presente e futuro. Assim, a chamada para o ICDHS 10<sup>th</sup>+1 em Barcelona (2018) com o tema “De volta ao futuro: o futuro no passado” (*Back to the future: the future in the past*, no original) me pareceu um bom motivo para elaborar esse tema um pouco mais, o que fiz por meio do artigo *Linear and spheric time: past, present and future at Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro*, publicado em co-autoria com Zoy Anastassakis, apresentado a seguir.





**Figuras 10 e 11.** Polvo encontrado na região Norte da Austrália que, como nenhuma outra espécie, consegue andar fora da água, por sobre as pedras, para ir de uma piscina à outra buscar caranguejos para se alimentar na maré baixa. O vídeo completo foi apresentado na abertura do **Seminário Entremeios: em tempos de turbulência**, em 2017.

Imagens do vídeo do canal BBC Earth no YouTube de 23 de julho de 2017.

Figura 1: 1'07". Figura 2: 1'34".

Disponível em <[youtube.com/watch?v=ebeNeQFUMa0](https://youtube.com/watch?v=ebeNeQFUMa0)>. Acesso em 27 de maio de 2022.

## 2.4

### Tempo linear e esférico

#### *Linear and Spheric Time: Past, Present and Future at Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro*

Tempo Linear e Esférico: Passado, Presente e Futuro no Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro

Paula de Oliveira Camargo

Zoy Anastassakis

Desde a criação do Centro Carioca de Design (CCD) no Rio de Janeiro, em 2009, é frequente o questionamento sobre as relações entre design e patrimônio cultural. Desde sua fundação, o CCD sempre esteve na estrutura administrativa do órgão responsável pelo Patrimônio Cultural na cidade do Rio de Janeiro. Deveria assim, entre suas atribuições, propor e promover diálogos possíveis entre esses campos não tão obviamente relacionados.

Muitas vezes já me perguntei por quê, exatamente, o termo “tentacular” não consta no título deste artigo. A noção de “tempo tentacular” me parece bem mais importante conceitualmente (inclusive considerando que sou eu quem estou propondo esse conceito) do que o de “tempo esférico”. Chego à conclusão de que, na hora de submeter o artigo ao congresso, me faltou a coragem de assumir o “tentacular”, e o “esférico” pareceu uma escolha mais segura para que o artigo fosse aceito.

O artigo foi submetido e publicado em inglês. A



A localização do CCD na Praça Tiradentes, um sítio histórico relevante no centro do Rio de Janeiro, guardava para seus criadores uma ideia de que esse fato, em si, seria como uma afirmação das intenções de se criar pontes que confirmassem Design e Patrimônio Cultural como parte de um mesmo conjunto, de um todo. Entretanto, a criação de um novo setor para debater e exibir design em uma estrutura burocrática já pesada não foi tão bem recebida quanto o esperado. Profissionais de design, membros da academia e técnicos em patrimônio apontavam preocupações em relação à consistência e eficiência da iniciativa.

Neste trabalho, pretendemos abordar a história de implementação do CCD, assim como as condições (contexto) que permitiram sua criação. Além disso, tais discussões despertaram um desejo de investigar relações possíveis entre design, tempo e o conceito de patrimônio.

Com o passar dos anos, fica evidente que essas conexões ainda não foram endereçadas em sua totalidade, ainda havendo muito a ser pesquisado. A sensação perturbadora de que o tempo não poderia ser estabelecido sobre uma linha, e de que deveria ser abordado a partir de uma chave mais complexa, levou-nos a buscar desenvolver mais profundamente esse tema. Ademais, embora as correspondências entre Design e Patrimônio possam não ser sempre óbvias, entendemos que esses campos são profundamente interligados e intrincados, apontando complexidades que precisam ser analisadas.

Esse é o ponto a partir do qual desenvolveremos os aspectos históricos do Centro Carioca de Design, da Praça Tiradentes e de seu entorno; e estabelecer a conexão entre esses conceitos e o de tempo esférico-tentacular. A noção de tempo, colocada

versão original desta publicação pode ser encontrada nos Anexos desta tese. Optei por inserir aqui a versão em português, exceto o resumo e palavras-chave (*abstract e keywords*), por ser esta a língua em que a tese está sendo escrita.

Algumas proposições ao longo do texto se referem ao fato de que este foi um artigo escrito entre 2017 e 2018, e apresentado em outubro de 2018 no ICDHS 10<sup>th</sup>+1 na linha 3. *Open Session: Research and Works in Progress* (3. Sessão Aberta: Pesquisas e Trabalhos em Andamento).

Neste caso, o uso da primeira pessoa do plural, “nós”, não é genérico, mas se refere ao fato de que o artigo foi escrito em co-autoria por duas pessoas.

O termo “correspondência” é usado aqui no sentido proposto por Tim Ingold [2016], que coloca que “a correspondência repousa em três princípios essenciais: de hábito (ao invés de volição), ‘agenciamento’ (ao invés de agência) e atencionalidade (ao invés de intencionalidade). [...] Discuto as dimensões ética e imaginativa da correspondência sob as respectivas rubricas de cuidado e saudade”. [INGOLD, 2016, p.1. Tradução minha]

A proposta de um tempo “esférico-tentacular”, ou como mais tarde passei a chamar, apenas “tempo tentacular”, remete à

desta forma, nos parece mais adequada para alcançarmos uma compreensão amplificada das dinâmicas urbanas, sociais e políticas do caso em questão.

### **Rio de Janeiro, Patrimônio Cultural, Praça Tiradentes**

A cidade do Rio de Janeiro tem, em seu patrimônio cultural edificado, grande parte da sua história e da sua identidade enquanto cidade. A cidade, cuja fundação data de 1º de março de 1565, passou por um processo de transformação que se intensificou a partir de 1808, com a chegada da família real portuguesa. Sendo a cidade escolhida na América do Sul para se tornar a capital do Império Português, para onde a Família Real e a corte fugiram da guerra contra as tropas francesas, o Rio de Janeiro passou por transformações estruturais severas a partir daquele momento. De acordo com Maurício de Abreu [1997], é a partir do século XIX que a cidade do Rio de Janeiro “começa a transformar radicalmente a sua forma urbana e a apresentar verdadeiramente uma estrutura espacial estratificada em termos de classes sociais. Até então, o Rio era uma cidade apertada, limitada pelos Morros do Castelo, de São Bento, de Santo Antônio e da Conceição”. Para Lodi, Duarte e Brilhante [2005], “a cidade, cercada por morros e alagadiços, agregava uma mescla composta de uma maioria da população escrava que convivia com uma pequena elite responsável pelos trabalhos administrativos e mercantis”. Para eles, a partir de 1808, a cidade “ganhou, para todo o País, uma grande representatividade ideológica, econômica e política, e passou a se empenhar em corresponder às necessidades impostas por esses novos valores”.

A região central abriga um conjunto arquitetônico emblemático do século XIX, e a região da Praça Tiradentes

formulação de “tentacularidade” de Donna Haraway (2016, pp. 31-2). Para ela, a tentacularidade é “sobre vida vivida ao longo de linhas — e tamanha riqueza de linhas — não em pontos, não em esferas. [...] Figuras de fios, todes [*string figures all*].” [Tradução minha] Sobre o tempo, Haraway propõe a noção de um “presente espesso” (ou “denso”, como também gosto de traduzir). “Boas histórias\* adentram passados ricos para sustentar presentes espessos para manter a história acontecendo para quem vem depois”. [HARAWAY, 2016, p.125. Tradução minha.] \*Haraway escreve sobre “stories”, que seriam, numa tradução “antiga”, “estórias”. Com a falta de diferenciação ortográfica entre “estória” e “história”, na língua portuguesa atual, fico com o passado, o presente, as estórias e as histórias no mesmo tempo espesso.

conta com diversos exemplares desta tipologia. A Praça tem sua história marcada por fatos de relevância política e econômica, o que se intensificou com a chegada da Família Real.

Esse ambiente passou por intenso e longo processo de deterioração, principalmente a partir dos anos 1930, quando grande parte do acervo arquitetônico deu lugar a largas avenidas e planos urbanos, iniciando o processo de degradação de diversas construções históricas datadas do século XIX.<sup>1</sup> Na década de 1980, a criação da Lei do Corredor Cultural – que previa a isenção do Imposto Predial Territorial Urbano (IPTU) para proprietários que mantivessem seus imóveis em bom estado de conservação – estabeleceu um marco nos esforços de recuperação da ambiência urbana dessa região.

No final da década de 1990 e o início dos anos 2000, o Programa Monumenta, que tinha como objetivo inicial dinamizar o processo de preservação do patrimônio histórico dos núcleos urbanos sob proteção federal, selecionou a Praça Tiradentes como um dos sítios a serem contemplados, incluindo a recuperação de edifícios históricos e da própria praça. Como parte dessas ações, em dezembro de 2008, as obras na Casa de Bidu Sayão<sup>2</sup> (Praça Tiradentes, nº 48 e Rua Luís de Camões, nº 57) foram concluídas. No ano de 2011, foi concluída a obra na Praça em si. A remoção das grades que a cercavam foi de grande relevância para a transformação da área.

Apesar da deterioração de seu espaço físico, a Praça e seu entorno permanecem sendo um ponto de grande atividade cultural, com teatros, escolas de dança, centros culturais e galerias de arte, ateliês, bibliotecas (Real Gabinete Portuguez

Na redação inicial, constava “relevância política e cultural”. Não sei em que momento troquei a cultura pela economia no artigo, deveria ter incluído ambas.

**As notas do artigo original estão inseridas ao final do mesmo.**

Este artigo foi escrito em 2017/2018, logo, antes da pandemia de Covid-19. O cenário vem mudando bastante em função da crise econômica, sanitária, cultural, ética e estética por que passa o país.

de Leitura) e livrarias, universidades (o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro no Largo de São Francisco), além da proximidade com a Rua do Lavradio, com suas lojas de móveis e objetos antigos. Muitos desses estabelecimentos estavam aí desde antes da implantação do Centro Carioca de Design, e outros foram abertos ou fechados posteriormente.

### **O Centro Carioca de Design**

O ano de 2008 marca o fim da “Era Cesar Maia” [CAMARGO, 2012, p. 21], que se iniciou em 1993 na cidade do Rio de Janeiro. Maia foi prefeito de 1993 a 1996 e de 1997 a 2000, seguido por Luiz Paulo Conde de 2001 a 2004. Maia foi eleito novamente para o mandato de 2005 a 2008, configurando um período de 16 anos de continuidade na administração municipal.

Começa então, em 2009, a gestão do prefeito Eduardo Paes, que adotou uma série de medidas visando o controle orçamentário. Uma de suas primeiras ações como prefeito foi a extinção de todas as secretarias extraordinárias.<sup>3</sup> Uma delas, a “Secretaria Extraordinária de Promoção, Defesa, Desenvolvimento e Revitalização do Patrimônio e da Memória Histórica-Cultural da Cidade do Rio de Janeiro” (SEDREPAHC) era responsável pela gestão do Patrimônio Histórico e Cultural da Cidade do Rio de Janeiro.

Nesse momento, o órgão municipal de Patrimônio Cultural voltou a integrar a estrutura da Secretaria Municipal de Cultura,<sup>4</sup> na figura da “Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design” (SUBPC).<sup>5</sup> Jandira Feghali – que também havia sido candidata a prefeita e, no segundo turno das eleições de 2008, passou a apoiar a

candidatura de Paes – foi nomeada Secretária Municipal de Cultura. Washington Fajardo, arquiteto e urbanista, Subsecretário de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design.

Ao incluir textualmente essas disciplinas – Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design – no próprio nome da Subsecretaria, Fajardo pretendia explicitar a importância que cada uma delas teria para a vitalização e dinamização do Patrimônio Histórico e Cultural da cidade, buscando uma abordagem integrada entre os campos.

Atualmente eu escreveria “campos do saber” ou “linguagens”.

Em março de 2009, Feghali se comprometeu a destinar a Casa de Bidu Sayão para abrigar um centro de referência do design na cidade. Assim, o Centro Carioca de Design foi oficialmente criado na estrutura da SUBPC, que CCD teria como atribuições, de acordo com publicação no Diário Oficial do Município:

- “Promover Políticas Públicas para o setor econômico e cultural do Design, entendendo-se os setores de Comunicação Visual, Desenho Industrial, Arquitetura e Moda;
- “Estabelecer processo de integração e relacionamento com as Universidades, Escolas, Cursos profissionalizantes, e afins;
- “Promover a elaboração de Projetos específicos para a área;
- “Manter entrosamento com os demais órgãos da Secretaria com interesses afins;
- “Oferecer atividades culturais de reconhecida excelência com o fim de ampliar o universo de conhecimento da comunidade que atende, assim como atrair turistas e visitantes de outras comunidades para a cidade e particularmente para a área onde está inserido”.<sup>6</sup>

Em novembro de 2009, Paula de Oliveira Camargo, arquiteta e urbanista, foi nomeada gerente do Centro Carioca de Design.<sup>7</sup>

Aqui, refiro-me a mim mesma em terceira pessoa essencialmente por dois motivos: (1) o texto foi escrito em

O Centro Carioca de Design foi inaugurado em 30 de março de 2010.

Buscar estruturar uma política de design inserida em um órgão dedicado ao Patrimônio Cultural na cidade do Rio de Janeiro constituiu, e constitui, ainda, um desafio. Como não havia nenhum outro ente oficial dedicado ao tema na estrutura municipal até aquele momento, a ideia foi criar um espaço de referência para tratar de questões de design no ambiente urbano e, a partir daí, promover uma maior inserção do design nas políticas municipais.

Em outubro de 2011, a SUBPC passou a integrar a estrutura do Gabinete do Prefeito, deixando, assim, a SMC. A partir da conquista pela cidade do Rio de Janeiro do título da UNESCO de Patrimônio Mundial na categoria Paisagem Cultural, a subsecretaria passa a se chamar “Instituto Rio Patrimônio da Humanidade” (Decreto nº 35.879 de 5 de julho de 2012). Mesmo não tendo mais a palavra “design” em seu nome, o Instituto continuaria conduzindo essa pauta, mantendo o CCD em sua estrutura. De acordo com o Decreto publicado, patrimônio cultural, arquitetura, paisagem cultural urbana e design seriam vistos como vetores potenciais de desenvolvimento da economia criativa na Cidade do Rio de Janeiro, e o Instituto seria responsável pelo “papel estratégico da municipalidade para a proteção, conservação, valorização e difusão do patrimônio cultural da Cidade do Rio de Janeiro”.<sup>8</sup>

Em janeiro de 2017, quando da posse do prefeito Marcelo Crivella, o IRPH – e o CCD – foram transferidos para a “Secretaria Municipal de Urbanismo, Infraestrutura e Habitação”. Nesse contexto, a demanda vem sendo constante e crescente no sentido de redirecionar e incorporar novas

co-autoria; (2) eu ainda acreditava, nesse ponto, que deveria ter o chamado “distanciamento” para tratar do “objeto” da tese, e estranhava o uso da primeira pessoa – o que depois veio a se tornar não apenas o modo como escrevo esta tese, como uma reivindicação de que toda tese é impregnada de quem a escreve, logo o alegado “distanciamento” é uma mentira, não importa o quanto quem a escreve tente demonstrar o contrário.

funções às atividades do CCD, especialmente enfatizando atividades nos campos de patrimônio cultural, arquitetura e urbanismo.

### **Pesquisa acadêmica e gestão do Centro Carioca de Design**

Permitimo-nos, aqui, fazer uma breve reflexão sobre os desafios constituídos pela decisão de conduzir uma pesquisa acadêmica de doutorado na qual um dos principais eixos estruturantes e elementos de análise é o local onde Camargo, uma das autoras desse artigo, é, desde 2009, gestora.

Propor uma análise crítica e buscar parâmetros de estudo estando inserida na rotina e nas decisões diárias sobre as ações do CCD é um caminho que vem sendo traçado ao caminhar. O esforço é o de estar, mais do que presente, inserida no objeto de estudo e, ao mesmo tempo, lograr fazer uma leitura que permita uma compreensão histórica e objetiva sobre a trajetória e as imbricações do CCD na Praça Tiradentes e na cidade do Rio de Janeiro. Para Mills, “ser capaz de confiar na própria experiência, sendo ao mesmo tempo cético em relação a ela é [...] uma marca do trabalhador maduro. Essa confiança ambígua é indispensável para a originalidade em qualquer busca intelectual [...]”. [MILLS, 2009, p.23] A inquietação trazida por *performar*, a um só tempo, o papel de pesquisadora e gestora é um dos desafios deste projeto.

Tratar de design dentro de uma estrutura ligada à gestão municipal do patrimônio cultural vem sendo, desde a constituição do Centro Carioca de Design, motivo de questionamentos tanto de *observadores externos, quanto da própria equipe do IRPH*. O surgimento de questionamentos tão potentes foi de extrema importância, pois levou ao

Esta citação de C. Wright Mills, encontrada no livro “Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios”, me parece uma das orientações mais importantes, embora difícil de atingir, na formulação de um produto intelectual. De fato, ao pensar no que significa “manter-se cético em relação à própria experiência”, entendo que essa afirmação ainda aponta um modelo de “esconder” quem escreve, ao mesmo tempo em que a confiança seria o que faria a(o) pesquisador(a) aparecer.

A primeira vez em que escrevi este artigo, em português, nesse local constava a palavra “desempenhar”. Entretanto, na versão em inglês para a submissão do artigo, traduzi por “performing”. Escrevendo agora, achei importante importar o verbo “performar” da versão em inglês. Otavio Leonidio (2020) aborda o tema do “performativo”: “De acordo com Austin, ‘enunciado performativo’,



interesse em elaborar a noção de tempo esférico-tentacular ora apresentada.

Quando se fala em patrimônio cultural, é muito comum falar, também, em memória. Para Aloísio Magalhães, a palavra memória conotaria “uma coisa que é muito estática, como se fosse um repositório parado, onde [...] se guarda por guardar. Eu acho que se você for tomar memória, tem que tomar num sentido mais fisiológico: ou seja, guardar para poder trabalhar como elemento na direção de uma expressão.

[MAGALHÃES, 2017, p.233] Nesse sentido, buscamos entender as relações que podem surgir do fato de se estar numa cidade com um alto índice de preservação patrimonial, especialmente em seu centro histórico, em uma casa onde morou uma cantora lírica internacionalmente reconhecida, que conta com um projeto arquitetônico contemporâneo em seu interior, e que pretende se dedicar a formular um pensamento sobre a adoção de políticas – ou, pelo menos, de estratégias – de design na cidade do Rio de Janeiro. A questão levantada é, assim, que a própria existência da casa nessa localidade e nessas condições configura uma ação de demonstração do potencial de vitalidade que pode ser atingido por meio da ativação do patrimônio cultural edificado de um centro urbano em processo de degradação.

Entender design como ação de projeto, e entender a gestão do patrimônio cultural como uma questão de design, é uma via de mão-dupla. Enquanto buscamos conceituar teoricamente essas correlações, a reflexão sobre o tempo e um questionamento da ideia de linearidade associada a ele foi ficando cada vez mais presente. É dessa formulação que trataremos na seção a seguir.

‘declaração performativa’, ou simplesmente ‘performativo’ é aquilo que ocorre [...] toda vez que dizer algo coincide com fazer algo. Para Austin, portanto, a noção de performativo supõe o uso da linguagem como instrumento para a (eventual) consumação de uma intenção – mais especificamente, a intenção consciente do agente que pronuncia publicamente e em voz alta determinadas sentenças – um tipo de uso que [...] contrasta com a função “constatativa” da linguagem. [...] Para Austin, de fato, um performativo feliz (em contraste com o performativo infeliz) é aquele que resulta na consumação de um acontecimento previamente concebido (e nesse sentido, projetado/ antecipado) por quem o pronunciou – o agente que, ao pronunciar, em contextos específicos e indispensáveis (indispensáveis no sentido de que deles depende a eficácia do performativo em questão), frases como “eu te batizo” ou “eu te nomeio”, logrou consumir tais acontecimentos”. (LEONIDIO, 2020, item 6]

Nesse sentido, nomear as ações desempenhadas por mim como “performar” as atividades (1) de servidora pública, gestora, curadora, administradora e faz-tudo do CCD junto às atividades de (2) pesquisadora e doutoranda, me pareceu uma felicidade que apareceu na tradução para o inglês, e que



## O Tempo

Começamos explicitando a existência de, simplificada, “duas grandes tendências de concepção do tempo: a linear e a cíclica”. Segundo Regina Abreu, “a concepção linear de tempo pode ser representada por uma flecha ou uma linha: a linha do tempo cronológico, histórico, datado”, sendo o tempo cíclico “representado como o resultado de uma espessura e uma densidade espaciais, um tempo de eterno retorno, [...] relacionado à observação dos fenômenos da natureza, onde privilegia-se fases sucessivas e regulares”. [ABREU, 2007, pp. 53-54]

Reconhecendo a existência dessas concepções, onde ou se estabelece uma linha que segue adiante com fatos históricos e marcos sendo inseridos sobre ela, ou pensamos em ciclos de retorno de acontecimentos, gostaríamos de propor uma terceira abordagem. No tempo esférico-tentacular, os acontecimentos do passado permanecem no nosso presente e indicam o futuro que gostaríamos de trilhar; o futuro que desejamos construir a partir de um passado que foi selecionado.

O tempo esférico-tentacular poderia ser compreendido, assim, como um tempo que abraça, que envolve, e que permanece. Tudo que se fez no passado perdura, molda e gera novas consequências – com as quais temos de conviver – para o presente e o futuro através dos séculos. Nesse tempo, as escolhas do passado que queremos preservar são as escolhas do presente que queremos viver e dos futuros que queremos construir, mas sobre os quais não temos nenhuma garantia de resultado. Entendemos, assim, que passado, presente e futuro não são dissociados pela distância de uma linha, mas uma coisa só, um ente uno e coeso, impartível.

“destraduzi” para a inserção do artigo neste Primeiro Atravessamento.

Em setembro de 2017, no primeiro ano da gestão de Marcelo Crivella como prefeito da cidade, realizei um workshop no CCD intitulado “Centro Carioca de Design: Futuros possíveis” em que foram convidadas pessoas que tinham alguma relação com o CCD (por assim dizer, “amigues” do CCD) e a equipe do IRPH. A sessão foi permeada por muitos conflitos e críticas, como apresentado por Flavia Secioso na dissertação “Espaços culturais e design: tecendo relações com o território por meio de processos participativos” (2019). Esse ponto específico será tratado com maior detalhamento no **Tempo três** desta tese.

Trabalhamos com a noção de que, ao realizar ações de preservação e de memória, existe uma escolha implícita de não-preservação e não-memória de tantos outros passados e, conseqüentemente, futuros possíveis. A partir desses presentes memoráveis e futuros desejados, buscamos nas cidades o campo para a construção de passados ideados que se refletem em construção concreta, em artefatos de memória e de significado.

A preservação de determinadas tipologias de edificação, de determinados elementos paisagísticos e urbanísticos, de determinados monumentos, demonstram que tipo de passado se acredita válido, ou digno de memória para gerações futuras. Essas seleções, de autoria difusa e, muitas vezes, frutos de disputas políticas, permanecem no solo como elementos para a criação de novas memórias. Memórias baseadas no reflexo daqueles objetos que podem já ter sido dotados de diversos significados no tempo. Entretanto, ao se determinar o que deve ou não permanecer, deixam-se de lado inúmeras outras possibilidades, sendo esse um dos paradoxos da dinâmica urbana, social e política.

O estabelecimento do CCD na Praça Tiradentes pretendia ser um elo entre essas temporalidades. A casa seria dedicada ao design, sendo, de acordo com o site da Prefeitura do Rio, “um núcleo de discussão, exibição e pensamento do design carioca”, com a missão de “divulgar e promover o design como bem cultural e transformador da cidade, dos centros urbanos e da sociedade”. A relação com o Patrimônio Cultural se daria, assim, através da própria produção e apoio à geração de conteúdo que tratasse das práticas de design, buscando relacioná-las à criação de novos significados para o sobrado, para a Praça Tiradentes e para a cidade do Rio de Janeiro.

Entendendo o design como um campo que trata também de arquitetura, planejamento urbano e, especialmente, das relações entre as pessoas, as coisas e os ambientes, a proposta é que busquemos, no estudo das suas correspondências com o patrimônio cultural, essa relação complexa com o tempo. Com esse tempo que envolve, abraça, se retrai e retorna, construindo com seus tentáculos uma rota tentacular-esférica de retornos, construções, destruições, permanências, ausências e processos.

Ao estudar a obra de Donna Haraway, nos deparamos com ainda mais uma reflexão em relação ao tempo, e que vem ao encontro da proposta de tempo tentacular e da responsabilidade que acompanha a seleção de passados com ideias de futuros.

Dotados, humanos que somos, da capacidade de racionalizar, criamos um sistema de trocas baseado em moeda que rege e determina, em grande parte, como habitamos, como comemos, como vestimos e como nos relacionamos. A ideia de distinção pelo acúmulo de capital monetário é uma das características do que Haraway chama de Capitaloceno. O poder do capital se assemelha, assim, a uma espécie de divindade a ser adorada.

Também os humanos se crêem divindades terrenas. Aqui, vamos nos deparar com o conceito de Antropoceno, onde julgamo-nos superiores a outras espécies, sejam animais, plantas, terra, bactérias, húmus, ervas, e mesmo máquinas ou outros humanos que (con)vivam de maneira diversa daquela que julgamos correta ou adequada ao extrato social de cada um.

Esta parte do texto, por fazer parte do artigo publicado, é igual à já apresentada aqui neste Primeiro Atravessamento no item 1.1. *A escolha de permanência no/com o problema e os desafios da noção de tempo linear.*

Propondo alternativas para um mundo onde Capitaloceno e Antropoceno parecem determinantes, Haraway nos incita a permanecer ativamente com os problemas, a buscar no presente as maneiras de viver com (e em) uma Terra danificada, entendendo que essa Terra foi danificada pelos mesmos humanos que ora buscam reanimá-la. Denunciando pontos de vista que têm na esperança ou na desesperança no futuro seus maiores argumentos, Haraway convida-nos a viver no agora-como-estamos-todos-juntos-interespécies-com-nossos-erros-e-acertos. Assim, nos incita a investigar processos em que os seres humanos, ao invés de agirem como se fossem superiores às demais espécies (como sugeriria o próprio termo *Antropoceno*), se entendam como parte integrante dos problemas terrenos junto a todas as outras criaturas.

A partir desse debate, buscamos inserir aqui mais uma abordagem para a discussão sobre as permanências e turbulências pelas quais o CCD vem passando desde sua criação. Sob a perspectiva do *Chthuluceno*, elaborado por Haraway como uma espécie de “espaço-tempo para se aprender a permanecer no problema de viver e morrer ‘responsativamente’ numa terra danificada” [HARAWAY, 2016, p.2. Tradução nossa], exploraremos os desdobramentos que a passagem de anos e de gestões tiveram sobre essa casa e sobre as ações que aí acontecem, desde de Bidu Sayão, passando por ocupações irregulares até a sua permanência hoje como CCD.

Na contramão de uma sociedade em que o ser humano, ainda que convivendo em grupos, fica cada vez mais isolado [HAN, 2017, pp. 70-71], Haraway propõe que façamos parentescos e parcerias com todos os seres que vivem além – ou dentro –

Byung-Chul Han aponta em “A Sociedade do Cansaço” (2017) que “a sociedade do desempenho e a sociedade ativa geram um cansaço e esgotamento excessivos. [...] O cansaço da sociedade de desempenho é um cansaço solitário, que atua individualizando e isolando” [HAN, 2017, pp.70-71].

dos nossos corpos, humanos e não-humanos, para que possamos buscar os caminhos de viver na Terra. Esses caminhos passam por essa percepção do tempo, essa concepção na qual entendemos que tudo que fazemos tem consequências. Muitas vezes, indesejadas e inesperadas. Decisões humanas têm impacto não só sobre as vidas humanas, mas sobre todas as vidas que fazem, também, com que a própria vida humana possa seguir existindo.

Dessa forma, o estudo sobre o tempo e sobre a potência das nossas ações não pode acontecer indissociado da análise dos seus impactos sobre todas as formas de existência, uma vez que as ações tanto de preservação quanto de destruição podem ter desdobramentos que duram através dos séculos, perpassando e ultrapassando nossa existência física no planeta.

### **Haveria, em algum momento, um fim?**

Como já mencionado, o CCD é um ente municipal vinculado ao IRPH, que é o órgão destinado à proteção e promoção, conservação e preservação dos bens tangíveis e intangíveis que integram o Patrimônio Cultural do Município do Rio de Janeiro – entre outras atribuições. Nesse contexto, faz-se necessária uma reflexão permanente sobre o papel do design para a cidade do Rio de Janeiro e sobre as articulações entre Design e Patrimônio Cultural. Pensar as conexões em design para a cidade nessa estrutura constitui um desafio contínuo de **reflexão e ação**.

Propomos aqui um debate, então, sobre a passagem de tempo na cidade, articulada a uma noção de patrimônio que se relacione mais com os afetos – no sentido em que afetamos e nos deixamos afetar pelos ambientes, urbanos ou não – e as

*“Reflection in action” é um termo que se refere à obra do autor Donald A. Schön em seu livro “The reflective practitioner: how professionals think in action”, em que apresenta a forma como profissionais de campos diversos se comportam durante a solução de problemas.*

rotinas das pessoas. Um debate em que decisões de design sejam conscientemente tomadas levando em consideração o impacto direto que virão a ter sobre as vidas dessas pessoas.

Propomos o pensamento sobre o patrimônio do micro, o patrimônio do dia-a-dia, o patrimônio da experiência vivida, do ser-afetado em responsabilidade e habilidade de resposta [*“response-ability”*, HARAWAY, 2016], em que o patrimônio permita e provoque a “atencionalidade” [*“attentionality”*, INGOLD, 2017], em que busquemos o fazer e o analisar durante, onde a presença e o presente são determinantes para nossas decisões de passados e futuros.

Na Praça Tiradentes, vestígios dessa temporalidade vieram à tona quando, ao se quebrar a pavimentação para a instalação dos trilhos do novíssimo VLT (veículo leve sobre trilhos, que teve a parada na praça inaugurada em fevereiro de 2017), surgiram os trilhos do antigo bonde que por ali circulava até meados do século XX. Vestígios dessas permanências surgem ao lembrarmos a criança Balduína Sayão que aí viveu até seus cinco anos e que permanece como imaginário do lugar, que dá nome à casa que hoje se dedica ao design e à cidade, e que projeta seu futuro reconhecendo e vivendo com seu passado, e com sua permanência no presente. O tempo esférico-tentacular é o todo, abraça a casa, envolve a praça. Ambas só podem existir no presente, e alçar futuros imaginados, ao con-viverem com seus passados-presentes.

Propomos, assim, uma abordagem sobre o Tempo. Tempo que não é apenas o passado; não só o presente aqui-agora; ou as projeções para o futuro. As escolhas feitas hoje, as escolhas feitas ontem, apontam um futuro desejado, mas sobre o qual não há nenhuma garantia possível, nenhum controle sobre seus possíveis desdobramentos, e que nos reencontrará

inexoravelmente em sua trajetória **esférica** de influências e significados.

Nesse caso, mais uma vez, me pergunto se não deveria ter usado o termo “tentacular” e, entendendo a escolha de fazer uma tese atravessada por coisas que escrevi e mantendo a fidelidade aos textos publicados, deixo aqui – um pouco a contragosto, é verdade – a palavra “esférica”.

---

### Notas do artigo “Linear and spheric time: past, present and future at Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro”

<sup>1</sup> As referências históricas à Praça Tiradentes constantes neste artigo podem ser encontradas em Lodi et al., 2005.

<sup>2</sup> Balduína de Oliveira Sayão, conhecida como Bidu Sayão (1902-1999) viveu na casa da Praça Tiradentes, nº 48, até os seus cinco anos de idade. [LODI et al., 2005, p.71]

<sup>3</sup> Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Ano XXII, No 196. Rio de Janeiro, Quinta-feira, 1 de janeiro de 2009, p.4. Disponível em [http://doweb.rio.rj.gov.br/visualizar\\_pdf.php?edi\\_id=1921&page=1](http://doweb.rio.rj.gov.br/visualizar_pdf.php?edi_id=1921&page=1). Acesso em 12 de junho de 2018.

<sup>4</sup> Antes da criação da SEDREPAHC, o Departamento Geral de Patrimônio Cultural (DGPC), fora criado em 1986 no âmbito da SMC.

<sup>5</sup> Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Ano XXII, No 196. Rio de Janeiro, Quinta-feira, 1 de janeiro de 2009, p.11. Disponível em [http://doweb.rio.rj.gov.br/visualizar\\_pdf.php?edi\\_id=1921&page=1](http://doweb.rio.rj.gov.br/visualizar_pdf.php?edi_id=1921&page=1). Acesso em 12 de junho de 2018.

<sup>6</sup> Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Ano XXIII, No 70. Rio de Janeiro, 1 de julho de 2009, p. 13. Disponível em [http://doweb.rio.rj.gov.br/visualizar\\_pdf.php?reload=ok&edi\\_id=00000547&page=13&search=centro%20carioca%20de%20design](http://doweb.rio.rj.gov.br/visualizar_pdf.php?reload=ok&edi_id=00000547&page=13&search=centro%20carioca%20de%20design). Acesso em 13 de junho de 2018.

<sup>7</sup> Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Ano XXIII, Nº 172. Rio de Janeiro, 30 de novembro de 2009, p.31. Disponível em [http://doweb.rio.rj.gov.br/visualizar\\_pdf.php?reload=ok&edi\\_id=00000693&page=31&search=centro%20carioca%20de%20design](http://doweb.rio.rj.gov.br/visualizar_pdf.php?reload=ok&edi_id=00000693&page=31&search=centro%20carioca%20de%20design). Acesso em 13 de junho de 2018.

<sup>8</sup> Decreto Nº 35.879 de 05 de julho de 2012, publicado no Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro de 06 de Julho de 2012, p. 11.

### 3 Atravessada

Este artigo teria sido apresentado na cidade de Barcelona, durante o ICDHS 10<sup>th</sup>+1, mas... Fui, mais uma vez, atravessada. Quando escrevi o artigo, e me inscrevi no referido congresso, não me atentei à data das eleições em segundo turno no Brasil. Era 2018. Minha apresentação seria no dia 29 de outubro, um dia após Fernando Haddad ter sido derrotado nas urnas em segundo turno. Era fato. Jair Messias Bolsonaro seria presidente do Brasil. Uma noite em claro dando *refresh* na tela de um computador e uma contagem parcial que nunca saía de zero por cento. Por fim, a notícia que eu já sabia, o choro, a raiva, a sensação de que não havia sentido algum em eu estar fora do Brasil naquele momento, onde eu estava com a cabeça afinal de ir para um congresso no segundo turno das eleições, tinha que ter deixado tudo lá e voltado para votar, tinha que, tinha que...

Não fazia sentido algum apresentar o artigo, pensei. O artigo está aí, está escrito, quem quiser, que leia. O que está acontecendo agora no Brasil é muito mais importante do que apresentar o artigo. Tomada por essa sensação, decidi não fazer a apresentação que havia preparado, que envolvia um vídeo com a passagem de nuvens, o polvo sobre as pedras, imagens do CCD e da Praça Tiradentes.

Ao invés disso, impactada pelo resultado das eleições, escrevi um manifesto, que naquele momento era o que fazia sentido para mim. Decidi que, ao invés de apresentar o artigo em si, exporia a grave situação pela qual o Brasil estava passando desde o golpe de 2016 que tirou a Presidenta Dilma Rousseff do poder para que Michel Temer assumisse “interinamente” a presidência.

O manifesto, escrito à mão em caneta vermelha, foi a primeira apresentação a ser feita, na primeira sessão das *Open Sessions: Research and Works in Progress*, no primeiro dia do congresso. Li, em voz alta, no dia 29 de outubro de 2018, o texto a seguir.



- It is a great responsibility to be the first to present here today.  
 I come here today not only as a  
 researcher, but as a Brazilian  
 citizen and, especially, as a Brazilian  
 woman.

My country has suffered, as of yesterday,  
 the most severe blow since the  
 military dictatorship - which ended  
 in the ~~late~~ 1980s, not so long ago.

Even though people have been  
 tortured, and people have died,  
 the majority of Brazil's population  
 chose, by vote, a candidate who  
 vouches for violence, for vengeance,  
 for arms, for racism, for mysticism,  
 for torture, for ~~the~~ homophobia,  
 for the imprisonment or exile of  
 those who dare speak against him.

Even though he said - and says - all  
 those things publicly, the majority  
 of our people still confided their  
 votes to him.

As a researcher in a public university,  
 I believe in education for all, in  
 equality of rights, in equality of  
 opportunities, in the development of  
 our country through education and  
 access to basic social services for

all.

I believe research can transform.  
 I believe in the public institutions.  
 I am a ~~public~~ <sup>civil</sup> servant myself, and  
 have ~~in fact~~ been working in Rio de  
 Janeiro's City Hall since 2008.

This may seem not to the point of the  
 paper I presented <sup>for this Congress</sup> but, on the  
 contrary, things are ~~profoundly~~  
 deeply related.

I want to talk about time, about  
 choosing, in the present, the  
 part we want to have in our  
 future. As an 'excuse' for  
 developing the subject of time  
 as a tentacular being (structure?),  
~~as a~~ of past, present and future  
 as ~~an~~ indivisible, I take the place  
 where I ~~work~~ since 2009, Centro  
 Carioca de Design, ~~and~~  
 analyse it through ~~some~~ some  
 categories, of which I will talk more  
 in a little while.

From that, I come to time.  
 Past. Present. Future. One thing.

The same.

Yesterday, Brazil chose a tense  
 part to have.

A part against which we, who  
 believe in democracy, in freedom  
 of speech, in freedom to love, to  
 be who you are, is jeopardized by  
 the election of a fascist by the  
 democratic vote.

This part ~~is~~ we will have in our  
 future must be fought against  
 in the present: today. Tomorrow  
 in the days <sup>and years</sup> to come.

I chose a different part for  
~~my~~ myself, for my son, and  
 for those I love. ~~But~~

I believe in democracy.

↳ ~~with~~ ~~of~~ apresentação,  
 ↳ I won't be resilience. I will be  
 resistance. For the part I want  
 to have in my future.

Paulo: Between prison and exile, I chose the right.  
 Heide: Courage - life is made of courage.

Figuras 12 e 13. Reprodução das páginas do caderno em que escrevi o Manifesto, em inglês, para apresentação no ICDHS 10<sup>th</sup>+1, Barcelona. Escrito na madrugada de 28 para 29 de outubro de 2018. Imagens: acervo pessoal.

É uma grande responsabilidade ser a primeira a me apresentar aqui hoje.

Eu venho aqui hoje não apenas como uma pesquisadora, mas como uma cidadã brasileira e, especialmente, como uma mulher brasileira.

Meu país sofreu, no dia de ontem, o mais duro ataque desde a ditadura militar – que acabou nos anos 1980, há não tanto tempo atrás.

Apesar de pessoas terem sido torturadas, mesmo com pessoas mortas, a maior parte da população brasileira escolheu, pelo voto, um candidato que professa a violência, a vingança, as armas, o racismo, a misoginia, a tortura, a homofobia, o aprisionamento ou exílio de quem ousar se posicionar contra ele.

Apesar de ele ter dito – e continuar dizendo – todas essas coisas publicamente, a maioria da nossa população, ainda assim, confiou a ele seu voto.

Como pesquisadora em uma universidade pública, eu acredito em educação para todes, em igualdade de direitos, em igualdade de oportunidades, no desenvolvimento de nosso país por meio da educação e do acesso a serviços sociais básicos para todes.

Eu acredito que a pesquisa pode transformar.

Eu acredito na instituição pública.

Eu sou uma servidora pública e trabalho na Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro desde 2008.

Tudo isso pode, aparentemente, parecer estar fora do tema do artigo que apresentei para este congresso. Mas, ao contrário, tudo está profundamente relacionado.

Quero falar sobre o tempo. Sobre escolher, neste presente, o passado que queremos ter em nosso futuro. Como um “pretexto” para desenvolver a temática do tempo como um ente (estrutura?) tentacular, de entender passado, presente e futuro como indivisíveis, eu tomo o lugar onde trabalho desde 2009, o Centro Carioca de Design, e o analiso a partir de algumas categorias, sobre as quais falarei mais em breve.

A partir daí, eu chego ao tempo.

Passado. Presente. Futuro. Uma coisa só.

A mesma coisa.

Ontem, o Brasil escolheu um passado terrível para si.

Um passado contra o qual nós, que acreditamos na democracia, na liberdade de expressão, em liberdade para amar, em liberdade para se ser quem se quiser ser, precisamos nos opor. Um passado em risco pela eleição de um fascista pelo voto democrático.

Este passado que teremos em nosso futuro deve ser combatido no presente. Hoje. Amanhã. Nos dias e anos por vir.

Eu escolhi um passado diferente para mim, para meu filho, para aqueles que amo.

Eu acredito na democracia.

Eu não serei resiliência. Serei resistência.

Pelo passado que quero ter no meu futuro.

[Tradução minha]

**Fim do Primeiro Atravessamento**







## 1

**A casa que habita em mim saúda a casa que habita em você<sup>23</sup>**

Neste **Tempo dois** tentarei falar do tema que, talvez, seja para mim o mais difícil de todos. Possivelmente, por isso, é o último Tempo que estou escrevendo deste corpo-tese. Deixei pronto o Um (que antes era Zero), fui para o Cinco (deixando, assim, semi-prontos o começo e o final, faltando só todo o resto – como me disse certa vez o Drauzio Varella),<sup>24</sup> voltei para o Três, arredondando e complementando o material entregue na qualificação, emendei no fechamento do Quatro, ao som do poético e do político<sup>25</sup> de Gilberto Gil. No meio disso, fechei o Primeiro e o Segundo Atravessamentos todinhos. Voltei depois praquela Tempo, que era o Zero, e mudei para que ele virasse o Um; e resolvi juntar o que teria sido o Tempo Um (constituído por dois ensaios, sendo um com a voz subjetiva da “estátua equestre” de Dom Pedro I, aquela que fica bem no meio da Praça Tiradentes, e outro com a voz subjetiva da Casa de Bidu Sayão) com o Tempo Dois, que teria tratado (já que não é mais bem assim) do que ocupar o cargo de gerente do Centro Carioca de Design, desde mesmo antes de sua inauguração, possibilitou, e de como tem sido essa experiência. Resumindo, este Tempo teria, em algum ideal distante, constituído o que esta tese teria sido, mas que de fato não foi, e nem será. Como já expliquei isso à exaustão, quero crer que, a essa altura, vocês já entenderam.

Bom, cares leitoræs, não há que ser nenhumæ Sherlock para perceber, por este primeiro parágrafo, que nada – ou muito pouco – daquele “ideal” aconteceu. A poucos dias da entrega desta tese ainda olho para os vários começos meio-escritos, diversos textos abertos e arquivos espalhados neste simulacro de arquivo pessoal que é o computador, e ainda não vislumbro o final deste “Tempo dois”. Mas, como agora já sei que o texto se escreve enquanto o escrevo, vou encarar este último estirão de escrita em sua companhia.

---

<sup>23</sup> Brinco com o termo Namastê, frequentemente citado como “o Deus que habita em mim saúda o Deus que habita em você” com esse “Casastê”: a casa que habita em mim saúda a casa que habita em você.

<sup>24</sup> “Já tenho a primeira e a última frase do capítulo, agora só falta todo o resto!” Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/CfHo8ytjKDq/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>>>. Acesso em 4 de julho de 2022.

<sup>25</sup> Menção ao livro “O poético e o político e outros escritos”, de Gilberto Gil e Antonio Risério [Ed. Paz e Terra, 1988].

### **Pensamento atravessado um**

Ora, penso eu, na análise é assim também... Os temas que são mais espinhosos, aqueles que constituem minha existência de maneira fundamental, são os mais difíceis de serem abordados, ocasiões em que (acho que só umas três ou quatro vezes na vida) deitei-me no divã para não ter que ver nem minhas próprias pernas. Não podia haver parte humana como testemunha, só o teto, recebendo aquelas informações. Bom, obviamente a estratégia não deu certo, porque a analista continuava lá e, como era de se esperar (ou não, porque já frequentei um analista do tipo esfinge, que passava a sessão quase toda sem falar nada e, quando falava alguma coisa, era algum tipo de enigma ao melhor estilo Mestre dos Magos, motivo pelo qual fiz como Cazusa e paguei as contas, para nunca mais ter que saber quem sou – ou, pelo menos, não com ele), ela estava escutando tudo o que eu dizia, e respondia, de modo que mesmo as questões mais incômodas eram devolvidas ao meu recalcitrante confronto. O que me leva a uma “lição aprendida” essencial para este momento do texto: o fato de você não estar vendo uma coisa não significa que ela não exista (como eu não via a minha analista – e nem as minhas pernas – ao me deitar no divã, constatando que, entretanto, tanto analista quanto pernas pareciam continuar a funcionar perfeitamente muito embora eu não as visse). Então, amigæ leitoræ, vamos em frente, ambæes de posse dessa valiosa informação.

Sigamos. Cá estou eu, novamente. E também você que, por obrigação ou insistência, segue lendo esta “tão falada” tese. Como é do seu conhecimento, caso tenha chegado até aqui tendo lido o **Tempo um . Por um saber atravessado** e o **Primeiro Atravessamento**, no ano de 2009 foi publicada, no Diário Oficial da Cidade do Rio de Janeiro, a criação do Centro Carioca de Design. Em 30 de março de 2010, assim, inaugurou-se o espaço dedicado a esta atividade, na Praça Tiradentes, número 48, no Centro da cidade do Rio de Janeiro, no imóvel também conhecido como Casa de Bidu Sayão (nome este muito debatido, pois há quem prefira, embora eu ache melhor aqui não mencionar nomes de pessoas humanas, que também este nome – o da Casa – não seja mencionado, para não correr o risco de despertar as vozes dissonantes que outrora quiseram que a referida casa fosse um centro dedicado à ópera). Mesmo com tantos nomes a não serem mencionados, continuarei então chamando a Casa, salvo quando eu

assim preferir (verbo muito útil que aprendi com Bartleby),<sup>26</sup> de “Centro Carioca de Design” (e de vez em quando, também, de “Casa de Bidu Sayão”, afinal de contas, a tese é minha, e quem quiser dar-lhe outro nome, que o faça em sua própria tese).

A Casa, assim então denominada, e não sem muito debate prévio, passou a ser conhecida como o “Centro Carioca de Design”, ou simplesmente “CCD”. Mostrarei aqui para vocês algumas aproximações (“mas não todas”, pois, como Ts’ui Pên, afirmo que tanto escrevo uma tese quanto construo um labirinto e, portanto, se há veredas que se bifurcam, este Tempo abre mais bifurcações do que encerra destinos)<sup>27</sup> possíveis em relação a este “objeto” fugidio que persigo.

A Casa, ela mesma, é cheia de meios-pavimentos. Como mostro nas plantas e no corte a seguir, que eu desenhei a partir de desenhos técnicos existentes – mas, como grande parte deste texto trata justamente do fazer e como, neste Tempo, sobrevêm minhas próprias impressões sobre “a Casa”, sobre “estar n’a Casa”, e mesmo sobre o próprio fazer –, quis desenhar à mão. Passei uma tarde inteira vivendo, assim, espaços e eventos d’a Casa através dos desenhos que fiz para representá-la no papel.

### **Pensamento atravessado dois**

Através. Certa vez, uma amiga me disse que não seria correto usar a palavra “através” com o significado de “por meio de”. Aquilo me pegou de surpresa, pois até então considerava o “através”, mais até do que uma “palavra-amiga”, uma palavra “inofensiva”, daquelas que estão por ali para serem usadas, e meio que não dão problema pra ninguém. Que aquele corriqueiro “através” tivesse que me ocupar, e se tornasse um problema em potencial, me deixou com muita raiva de quem me disse isso. Ao melhor estilo *shoot the messenger* (ou, em bom brasileiro, “mate o portador da má-notícia”), dirigi toda minha raiva a quem me trouxe a informação. Agora, só uso “por meio de” onde antes usava “através”. Qual não foi a minha surpresa ao encontrar, nisso, a

---

<sup>26</sup> “Bartleby, o escrivão: um conto de Wall Street”, conto de Herman Melville de 1853, apresenta o curioso caso do copista Bartleby que, confrontado com situações corriqueiras de seu dia-a-dia de trabalho, reiteradamente afirma: “Prefiro não fazer.”, para grande desconcerto e espanto do pequeno universo de pessoas à sua volta no escritório onde trabalha. Mais adiante, percebe-se que Bartleby passa a morar no escritório, não havendo indícios de residência, familiares ou amigos próximos que possam responder pelo comportamento do personagem, que passa a “preferir não fazer” cada vez mais coisas. Mais à frente ainda, é possível notar que tanto seu chefe como seus peculiares colegas de trabalho passam, quase sem perceber, a adotar frequentemente o verbo “preferir” para se referirem àquilo que “preferem” ou “preferem não” fazer, mudando assim, também eles, relações estabelecidas seja com o mundo do trabalho, seja com convenções sociais estabelecidas. [MELVILLE (1853): 2021, *passim*]

<sup>27</sup> Ts’ui Pên, personagem do conto “O jardim das veredas que se bifurcam”, no livro “Ficções” de Jorge Luis Borges (1944), “teria dito certa vez: ‘Retiro-me para escrever um livro’. E outra: “Retiro-me para construir um labirinto’. Todos imaginaram duas obras, ninguém pensou que livro e labirinto eram um único objeto”. [BORGES (1944): 2005, *epub*]



felicidade de usar o “através” com esse sentido tão único que lhe cabe: o de atravessar, de fato, o mundo. Quando digo, então, que “passei uma tarde inteira vivendo, assim, espaços e eventos d’a Casa **através** dos desenhos que fiz para representá-la no papel”, é uma alegria poder escrever “através” sabendo que, de fato, desenhar a Casa me atravessou, que vivi sensações às vezes esquecidas e, também, que o desenho se materializou **através** de mim no papel. O “através” é condução, é veículo, é desvio, é intenção e surpresa. Atravessei os desenhos, entrei pelas canetas, fluí pelo papel manteiga, e vivi a Casa, de novo, nas minhas memórias e nos meus esquecimentos, através do “através”. Se, hoje, sou mais econômica no uso do “através”, agradeço à mensageira que me fez pensar através dessa palavra. Ainda bem que não a matei.

Às vezes, me esqueço de como são e-xa-ta-men-te determinadas transições entre os pisos d’a Casa, ou alguns ambientes que, mesmo eu estando muito presente lá durante vários anos, quase nunca acessava... Eu já disse que o importante na vida é ter amigães? Acho que vou dizer isso mais tarde, daqui a pouco, aqui neste Tempo, mesmo, mas digo de novo um pouquinho aqui. Porque ela, que era minha inseparável amiga naquela fase da infância em que você quase que só sai do lugar se for junto com aquela pessoa – ou, pelo menos, assim minha memória e meu esquecimento me contam – , ela se chama Raïssa e eu sempre que leio a tese dela, “com” (e não “sobre”) o esquecimento, me emociono. Acho o fim não ser livro. Tenho um pouquinho de inveja, também (imagina, fazer uma tese linda como essa) mas sobretudo me emociono. A gente quase não tem contato atualmente, mas ela também esteve no CCD uma vez (pelo menos uma, que eu saiba), em 2018, quando participou da Roda do Entremeios comigo e com o Fred. Já contei a vocês sobre isso, né? No Primeiro Atravessamento, que veio antes deste Tempo. Tinha me esquecido. Então vocês já puderam saber um tico (não muito) mais da Raïssa. Uma das coisas que ela escreveu, *com* o esquecimento, foi essa aqui:

Me pergunto, pois, como escrever *com* o esquecimento? Pois bem, escrevo com sua presença silenciosa, com seu silêncio fingidor. Ele crava as garras em minha nuca e sussura. Sussurra por trás de minha cabeça e me faz ouvir sentindo seu sopro-bafo em meus cabelos. (Da mesma forma que o bafo/Precede o ronco da fera). Suas garras pesam e sinto uma dor horrível nas costas, sinto já há muitos meses. Me viro e parece não haver ninguém, mas está lá: o esquecimento. Me viro e sua presença está diante de mim. Os corpos se colam na cintura, escorrego por cima dele. Corpo sobre outro corpo.

[RAPOZO: 2017, p. 12. Grifos da autora.]

Desenho e penso, então, através desta casa e de seus meio-níveis. Nas plantas não se percebe tão bem esses “entres”, então desenhei também um corte. Corte. Na arquitetura, a gente fala muito em “corte”. Longitudinal, transversal. Como se a Casa fosse carne. Eu, em mim, tenho cortes. Alguns, inclusive, feitos n’a Casa, pel’a Casa. São cortes físicos, na pele, por arranhões no cabo de aço do guarda-corpo da escada, ou por ter inventado de me esticar toda para tentar ajeitar um painel de exposição que estava num lugar alto demais para mim. Mas tem também os cortes de memória, aqueles momentos vívidos e outros de que não me lembro tão bem. Esqueci.

Na primeira sessão de orientação presencial em mais de dois anos, assim que a Zoy chegou ao Rio, eu apresentei a tese “inteira” para ela. Levei aquela pasta com tudo impresso, pesada, e fui mostrando a ela tudo que tinha, como estava ficando aquela disposição do material conforme eu havia proposto, em Tempos e Atravessamentos, e sobre a qual já havíamos conversado algumas vezes remotamente. Enquanto eu mostrava e falava, com um monte de papéis já espalhados sobre a mesa, ela disse: “Sua tese está ficando parecida com a Casa, né? Assim, entrecortada, cheia de pavimentos no meio, nem sempre dá para se saber muito onde se está, ter uma compreensão do todo, mas é um todo, uma casa cheia de meios-níveis.”

Sim, pensei. É exatamente assim. Ela me sugeriu colocar os desenhos, e por isso também, ainda que rapidinho (já avisei antes que estou a poucos dias de entregar para a banca, né?), desenhei com as mãos, papel manteiga e canetas coloridas e me permiti, mais uma vez, entrar na casa, através das canetas, pelas minhas mãos. Talvez por ser justo assim, com meios-níveis, meias-lembranças, meios-esquecimentos, que seja tão estranho escrever, narrar, listar, inventariar, aquelas “coisas substantivas” que um dia pareceram tão importantes. Também por esse motivo faço o que estou aqui chamando de “aproximações”.

Vou chegando à Casa. Me aproximo pela Praça Tiradentes. Chego pela Rua Luís de Camões. Com vista para indígenas, antas, rios e jacarés vindos da França, atravesso e vou ao Centro Municipal de Arte Helio Oiticica, ando pela Saara. Fico dentro, olho pela sacada. Tlim, tlim, tlim, o VLT anuncia sua passagem, os trilhos que hoje ocupam o mesmo, exato, lugar por onde passavam os trilhos do bonde recebem o comboio que tem uma parada, veja só, bem em frente a esta Casa. O som permeia palestras, aulas, encontros diversos, em intervalos regulares (ou nem tanto) anunciando a passagem do novo bonde.



Planta baixa esquemática CCD - Térreo | sem escala



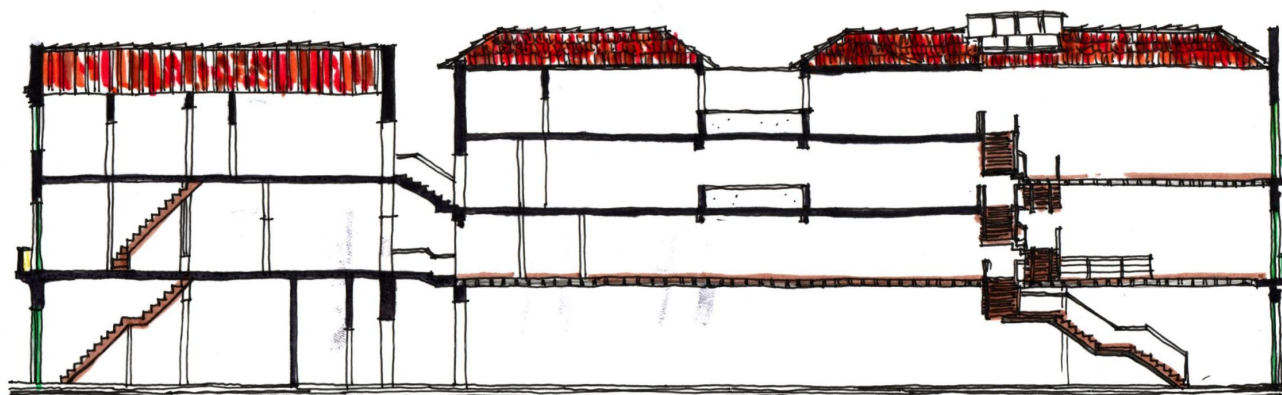
Planta baixa esquemática CCD - Primeiro pavimento | sem escala



Planta baixa esquemática CCD - Segundo pavimento e Mezzanino | sem escala



Planta baixa esquemática CCD - Terceiro pavimento e "Auditório" | sem escala



Corte longitudinal esquemático CCD | sem escala

Estou dentro. Vejo o grande vão onde um dia teria sido instalado um elevador. Agora só passa luz. Só. Desde quando passar luz pode ser “só”? Hoje passa luz. Vejo também a árvore que cresce, bonita e verdejante, no muro contíguo do vizinho. Ela enche a calha com suas folhas, basta bater um ventinho. A chuva, quando é forte, chove dentro, corre, cascatinha pelo vão da escada. A chuva já viu lançamentos de exposições, filme, já molhou de teimosia maquetes valiosíssimas que até hoje tremo ao pensar. A Casa, então, nem se fala. Livro, exposição, dança, oficina, seminário, conversa, reunião, residência, editora, ritual, de um tudo já se viu lá. É tudo dentro. É tudo em. É tudo com.

### **Pensamento atravessado três**

Inventei uma tese atravessada. A tese é atravessada, assim como a Casa é atravessada. E sou atravessada por ela. Se a tese atravessa tudo que me cerca, por que ela não seria, também atravessada? Nessa Casa atravessada, era fácil, bom e possível agir na fresta. No travesso. Na travessia. Eu sei que está fora de moda ficar falando de franceses, mas tenho que confessar. Tenho um *crush* no Derrida. Quem me indicou a leitura foi o Marcos Martins, li o “Mal de Arquivo”,<sup>28</sup> e só. É um *crush*, mesmo, só li isso. Ele me lembra o Walmor Chagas, um pouco (só que mais bonito), com aquela cabeleira branca e a gola da camisa sobre o queixo, fazendo biquinho pra foto. Mas o Preciado disse que a biografia que fizeram dele é um horror. Que enumera fatos, fatos, fatos, chataaaaa. Que a do Foucault é bem mais legal. Essa, sim, poderia ser chamada de biografia. O biógrafo conta das festas, das plantas (que deixou morrer), da militância política, das tardes lisérgicas que viveu habitando, também ele, o apartamento de Foucault. Preciado diz que ele faz “uma geografia de afetos”.<sup>29</sup> Gostei disso: afetos geografizados. Também me sinto geografizando afetos. Prefiriria ser como o biógrafo de Foucault do que como o de Derrida. Mas não quero, a esta altura, ser francesa. Deixa elæs. Não li nenhuma das duas biografias. Uma delas, sei que nem vou tentar.

A Casa que habita em mim saúda a casa que habita em você. Como no filme *Inception* (em brasileiro, “A Origem”, de Christopher Nolan, 2010), em que sonhos são compartilhados, compartilho aqui com vocês esta ideia d’a Casa. Se você já tem alguma memória dela (embora Dom Cobb (interpretado por Leonardo DiCaprio) jure que não é seguro usar memórias (embora ele mesmo as use), só sonhos, que ele mesmo compartilha em diversas camadas, sonhos (dentro de sonhos) dentro de sonhos, e já não

<sup>28</sup> “Mal de arquivo: uma impressão freudiana”. DERRIDA (1995): 2001.

<sup>29</sup> “Derrida, Foucault e as biografias impossíveis” in “Um apartamento em Urano: crônicas da travessia”. PRECIADO: 2020, pp. 57-60.

consegue mais não misturar os sonhos e as memórias), leia este texto com suas lembranças e esquecimentos. Se ainda não tem memórias, pode vir, crie memórias novas e, quem sabe, um dia, se chegar a conhecer a Casa, possa adentrá-la com a sensação de reencontrar uma velha conhecida com quem trocava cartas e fotos, mas que nunca havia tocado. Como na obra de Ts'ui Pên, “todos os desenlaces acontecem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações”. Parafrazeando Yu Tsun, direi a vocês: “O futuro já existe, mas sou seu amigo. Poderia examinar de novo a Casa?”.<sup>30</sup> [BORGES (1944): 2005, p. 90]

A estas alturas, considero seguro afirmar, como já está evidente para você que me lê, que as análises quantitativas que poderiam vir a ser feitas não foram e nem serão concluídas – ou mesmo iniciadas – neste trajeto. Não é que essas análises não façam sentido. Acho um trabalho importante a ser feito, e torço, quase clamo, para que um dia alguém o faça. Terá todo meu apoio, poderá contar com a “abertura dos arquivos”, processos, tudo. Venha! Estarei aqui, prometo ajudar. Quanto a mim, *prefiro não fazer*.<sup>31</sup>

Como na malha de Ingold [2015], haverá nós, fios, processos. Se a minha linha do tempo não é uma linha, mas uma teia, não seria este relato que se deteria em oficialidades. Conceição Evaristo, em seus “Becos da Memória”, já ensinou:

Minha memória ficcionalizou lembranças e esquecimentos de experiências que minha família e eu tínhamos vivido, um dia. Tenho dito que *Becos da Memória* é uma criação que pode ser lida como ficções da memória. E, como a memória esquece, surge a necessidade da invenção. [...] Invento sim e sem o menor pudor. **As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas.** Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção.

[EVARISTO, 2017, pp. 10-11. Grifos (itálico) da autora. Grifos (negrito) meus.]

Façamos então, aqui entre nós, um pacto: conto narrativas inventadas, sem o menor pudor. Nem por isso, elas são menos reais. Assim escrevo, assim vocês leem. Entre as memórias lembradas e as esquecidas, vamos lado a lado neste labirinto d'a Casa, que se bifurca. “De vez em quando, as veredas desse labirinto convergem; por exemplo, a senhora chega a esta casa, mas num dos passados possíveis a senhora é minha inimiga, noutra é minha amiga”.<sup>32</sup> Hoje, sou sua amiga.

<sup>30</sup> No original, Yu Tsun se refere à carta de Ts'ui Pên: “O futuro já existe, mas sou seu amigo. Poderia examinar de novo a carta?”.

<sup>31</sup> Ver Nota 26.

<sup>32</sup> No original, “De vez em quando, as veredas desse labirinto convergem; por exemplo, o senhor chega a esta casa, mas num dos passados possíveis o senhor é meu inimigo, noutra é meu amigo”. [BORGES (1944): 2005, p. 90]

## 2

### Uma proposta de design

Uma das propostas mais importantes do CCD (que, em 2009, além de uma ideia a ser posta em prática, havia acabado de ganhar uma sede física na Praça Tiradentes) era a de que o design não poderia ser abordado na casa como “produto”, “gráfico”, “serviços”, ou qualquer designação que se impusesse como subcategoria do campo. A casa não deveria ser um *showroom* de design, ao melhor estilo “a casa dos [designers] famosos”, apresentando peças caras ou emblemáticas, ou pelo menos não só isso. Em entrevista com a designer Fernanda Martins (“Anexo 2g” desta tese), que ocupou a cadeira de Conselheira de Design no Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC) de 2013 a 2015, falamos sobre esse aspecto de designers reconhecidos no mercado, mas que não estabelecem relação com o setor público, ou com as cidades.

Enquanto se estava trabalhando na APEX [Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos], com exportação de design, com design como *commodity* – venda de identidade, venda de qualidade, venda de identidade-país – todos os designers ‘nata’ estavam muito bem acomodados naquele campo. **Mas, quando a gente começa a falar de design como cultura, conta quantos ‘designers top’ estão envolvidos nesse processo. Nenhum! [...] Porque é uma visão diferente. Não é de cima para baixo, é de baixo para cima.** É um design como construção de identidade. Não como elaboração de projeto de identidade, mas como reconhecimento de uma identidade, como consolidação de modos de ver, e modos de fazer”.

[MARTINS, 2022. Entrevista. Grifos meus.]

Na contramão dessa visão, essa “casa do design”, por sua localização geográfica “suja”, fora dos locais consagradamente reconhecidos como “ambientes apropriados” para o design, deveria ser, ela mesma, uma demonstração. Assim, a Casa seria uma espécie de irradiadora, um lugar de formulação de uma proposta que percebia o design como um potencial veículo para se pensar sobre a cidade, sobre os problemas da cidade, sobre a formação da cidade, sobre relações complexas, entre outros aspectos que pudessem ser abordados a partir de uma perspectiva “de projeto” – o que, nesse caso, significava “de design”.

A proposta era a de que o design deveria ser entendido como um campo amplo, que abarcasse diversas dimensões da “ação de projeto”. Especialmente, aquelas que se relacionassem com a habitabilidade, o reconhecimento, a cognição e, em última análise, algo que poderia ser considerado uma “fruição distraída” do ambiente urbano. Eu

costumava dizer, naquela época, que a questão do design no ambiente urbano se comparava a uma parte do corpo, vamos dizer, o joelho. Se a pessoa estivesse pensando muito no seu joelho, ou no seu dente, em geral isso sinalizaria que alguma coisa estava errada. Se você estiver sentindo uma dor no joelho, pensará nele o dia todo. Logo, pensar demais no joelho não costuma ser bom sinal...

A mesma coisa poderia ser dita, analogamente, sobre o ambiente urbano. Calçadas, bueiros, mobiliário, caminhos... Quanto menos esses elementos ocupassem a cabeça de quem habita a cidade, melhor! Isso significaria que as pessoas tinham tranquilidade para pensar em outras coisas, e não em problemas apresentados pela cidade. Essa pequena digressão me ajuda a pensar no que queria dizer quando falava desse “design como ação de projeto”, não necessariamente querendo se referir a sinalização, projeto urbano ou projeto de mobiliário, mas a como se pensar em interações possíveis entre design e cidade.

Sob essa ótica, os eventos que ocorreram tanto na abertura quanto nos anos seguintes a ela, de algum modo, buscavam seguir essa proposta norteadora inicial. A de que estávamos em uma casa, situada em um local, e que essa casa deveria cumprir um papel não apenas de difusora de um “campo do saber”, de uma “linguagem”, mas, também, entender-se como organismo vivo, ativo e contextualizado naquela localidade específica, trazendo e provocando externalidades que fossem para além de si, e que ativassem essa dimensão do pensamento de design com e para a cidade.

Era latente, ainda, na formulação do que viria a ser o CCD, uma suposição de que arquitetos e urbanistas – categoria em que também<sup>33</sup> me incluo, e entendo que esse é um modo relativamente corriqueiro de auto-percepção da classe – tinham, em sua formação, uma vinculação com o espaço da cidade. Isso acontece, inclusive, pela própria forma como o currículo dessa formação profissional é constituído: a saber, Arquitetura “e” Urbanismo, o que implica o estudo das cidades e das relações urbanas.

Além disso, o elemento arquitetônico edificado constitui, integra e compõe a forma urbana, atendendo às legislações locais, mas a cidade é composta por “arquiteturas” diversas, “formais” ou não. Esse discurso, muito repetido,<sup>34</sup> pressupõe,

---

<sup>33</sup> O uso da palavra “também” nesse contexto se refere mais ao fato de que atualmente acredito me inserir em diversas categorias, não só a de arquiteta e urbanista (como indiquei no **Tempo zero** desta tese), do que por me incluir como integrante da categoria de arquitetos e urbanistas junto a outros colegas de profissão.

<sup>34</sup> Ver **Tempo três . Design como discurso** e entrevista com Washington Fajardo no “Anexo 2b”.

assim, que arquitetos e urbanistas teriam uma “relação com a cidade”, ao passo que designers “não tinham relação com a cidade”. Que designers teriam, tradicionalmente, uma formação “centrada na indústria” e voltada para o “mercado” – este ente desmaterializado, desterritorializado e volátil, associado às dinâmicas do capitalismo financeiro e de investimentos. Conseqüentemente, seguindo essa lógica de que designers seriam profissionais “do mercado”, supunha-se que eles não estariam “devidamente” engajados naquilo que seria uma postura quase que “filantrópica” que muitos arquitetos e urbanistas julgavam ter em relação à cidade (que tem, por definição, um corpo físico, material, geograficamente implantado e delimitado, um território a ser construído, trabalhado “sobre” e, conseqüentemente, “melhorado”).

Prevalencia, assim, uma ideia de que ter mais designers trabalhando “na cidade” poderia vir a “resolver o problema”, qualquer que fosse “o problema”. Curiosamente (ou nem tanto) o campo do design ficou tão aberto na linha de ação adotada pelo Centro Carioca de Design, que era frequente que a arquitetura ganhasse muito espaço em sua programação, embora eu não vá me deter, aqui, neste ponto específico.

Entendi, então, que seria possível encontrar um modo de atuação que existisse entre uma coisa e outra, e que isso seria uma potencialidade daquele espaço. Sabendo que a institucionalidade conferida ao CCD era, ao mesmo tempo, (1) o que o colocava numa situação privilegiada no sentido de poder propor programas, ideias e, sobretudo, oferecer um espaço na cidade onde o design pudesse ser pensado sob uma lógica não mercadológica-comercial (e muitas vezes enfrentando duras críticas em função dessa visão); e (2) o que fazia com que houvesse amarras e restrições para que se apresentasse “qualquer coisa” no espaço, muitas vezes freando ações que seriam da minha vontade e inclinação político-partidária pessoal (como foi o caso do lançamento de um livro cuja autora era então candidata a deputada pelo PSOL, que acabou não acontecendo lá), eu busquei – ainda que, em muitas ocasiões, intuitivamente – acolher ao máximo iniciativas que tratassem dessa proposta de design que não fosse encontrar reverberação em lojas, *showrooms* e feiras de exportação. De uma certa maneira, busquei encontrar, como dizem Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas, frestas nas possibilidades que estar naquele espaço me proporcionava como gestora e curadora.



O que é aqui proposto é um exercício diacrítico, a partir das potências próprias das macumbas. Assim, lançando mão dos conhecimentos circundantes a esse pluriverso, atando o ponto do que chamamos de uma epistemologia das macumbas, buscamos transgredir com as estruturas coloniais do saber, enunciando e credibilizando a existência e as práticas de conhecimento desse outro historicamente subalternizado. Nessa perspectiva, o termo macumba se expressa de forma ambivalente, é lançado como a expressão que resguarda a intenção de regulação de um poder sobre outro – neste caso, do colonialismo para com as práticas colonizadas –, mas também aponta um vazio deixado. **É neste vazio – fresta – que eclodem as táticas de resiliência que jogam com as ambiguidades do poder, dando golpes nos interstícios da própria estrutura ideológica dominante.** Assim, as culturas identificadas como macumbas emergem tanto de seus repertórios vernaculares quanto dos vazios deixados pela ordem ideológica vigente. [...] Ou seja, aquilo que se designa como macumba pode ser tanto uma coisa como outra, ou até mesmo duas ou mais em justaposição”.

[SIMAS; RUFINO, 2018. pp. 14-15. Grifos meus.]

Algumas das questões discursivas enunciadas nos parágrafos anteriores, especialmente aquelas que se referem a uma visão sobre o que seria, ou o que deveria ser, considerado como “design”, serão apresentadas no **Tempo três**. De modo que, neste **Tempo dois**, vou ficando por aqui, comprometida tão-somente, como já disse antes, com a memória e o esquecimento, com a construção atravessada desta narrativa sobre um Centro Carioca de Design possível (no sentido de aberto aos devires), de designs que são possíveis nas frestas. Trago o problema, e fico com este problema [HARAWAY: 2016], deixando algumas linhas soltas nesta cama-de-gato, para que sejam tecidas e tramadas em futuros possíveis. Ocupo-me da construção, e da disputa, de passados.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Para Donna Haraway, no *Manifesto Ciborgue*, “a escrita tem um significado especial para todos os grupos colonizados. Tem sido crucial para o mito ocidental da distinção entre culturas orais e escritas, entre mentalidades primitivas e civilizadas. [...] Disputas em torno dos significados da escrita são uma forma importante da luta política contemporânea. Liberar o jogo da escrita é uma coisa extremamente séria. A poesia e as histórias das mulheres de cor estadunidenses dizem respeito, repetidamente, à escrita, ao acesso ao poder de significar; mas desta vez o poder não deve ser nem fálico nem inocente. A escrita-ciborgue não tem a ver com a Queda, com a fantasia de uma totalidade que, ‘era-uma-vez’, existia antes da linguagem, antes da escrita, antes do Homem. A escrita-ciborgue tem a ver com o poder de sobreviver não com base em uma inocência original, mas **na tomada de posse dos mesmos instrumentos para marcar o mundo que as marcou como outras.** [...] Temos, todas, sido colonizadas por esses mitos de origem, com sua ânsia por uma plenitude que seria realizada no apocalipse”. [HARAWAY (1985) in HOLLANDA: 2019, pp. 193-194]

## 3

### **Dom Pedro I “sobre”: cavalo, rios, animais, indígenas, e uma Praça. Rio de Janeiro, dias atuais.**

Dom Pedro, o “Primeiro”, está ali há muito, muito tempo. Pelo menos, para quem vive atualmente no Rio, parece ser muito tempo. Imagino que, para bastante gente, pareça tempo até demais. Passou da conta.

Ele empunha a constituição montado sobre seu cavalo. O cavalo está sobre um pedestal. Dom Pedro e o cavalo se apoiam em pessoas, bichos, rios, plantas. Mas não são pessoas quaisquer. Não são bichos quaisquer. Nem plantas. Nem rios. São indígenas sem nome, desterritorializadas, antas, jacarés, rios que cruzam um Brasil que o Dom Pedro, em seu cavalo, proclama: “independente”. Uma constituição dessas, bicho. Fajuta. O cavalo. Dom Pedro. A Primeira “Constituição”. Uma Constituição entre aspas para uma independência entre aspas. Não. O Haiti, definitivamente, não é aqui.

Como assim, Dom Pedro? O que você pretende aí, todo empinado, andando a cavalo em cima dessa gente? Era para ser uma homenagem aos povos indígenas?

*Mas a estátua é tão bonita! É tão importante! É tão imponente! Veio da França, sabia? Nossos índios são franceses. São, sim! E quem fez a história, afinal, foi Dom Pedro. Não foi? Foi ele quem fez o Brasil. Ele e a família dele. Tradição, família e propriedade. Um homem de bem. E, ainda por cima, independente.*

Independente? Jura? Independente de quê? De quem? Depois ele não voltou pra Portugal?

*Ah, mas lá ele é o Dom Pedro IV, né? A estátua dele, lá, nem índio tem. Nem cavalo! Anta e tamanduá, muito menos. Quem tem índio lá é o Padre Antônio Vieira. Acredita que já vandalizaram a estátua desse homem de Deus? Imagina o absurdo, o gasto público pra limpar a estátua! Não sei que problema tem, um monte de indiozinho agradecendo o Padre, ganhando acesso livre ao Reino dos Céus, deixando de ser um bando de pagão. É pra glorificar de pé, isso sim. E os indiozinhos que estavam com o Padre? Muito bem feitos, metal que um dia já foi até mundo. Uma beleza, trabalho muito bem feito, precisa ver.*

Qual trabalho foi bem feito? O da colonização?

*Ai, mas tudo você quer polemizar! O da estátua!!! Da que tem aqui, do Dom Pedro, e da que tem lá, do Padre Antônio Vieira. E também a do Dom Pedro IV de lá, que é o Pedro I daqui.*

Ó, tem mais: vou te dizer que esse lance do Antônio Vieira lá em Portugal deu a maior treta. Por aqui tem um pessoal manso demais, mesmo. Mas isso tá acabando...  
Isso aqui que você tá pisando, ó: tudo terra indígena!

*Oi? Agora até a estátua também deve ser dos índios, né? Eu, hein. Eles estão fazendo figuração ali, é só pra enfeitar. Tem cada uma...*

Mas... Dom Pedro I fez "independência" aqui e foi ser Imperador lá! Dom Pedro IV!!! Ele saiu daqui deixando o Brasil "independente" pra ser imperador de novo na casa da mamãe!!! Bem independente, ã-hã. E matou os povos indígenas, ou melhor, mandou matar! Ele era parça do Borba Gato? Será???

*Ah, ou era do Borba (que também já inventaram de tacar fogo por aqui, ainda bem que ele continua de pé, uma figura histórica importante como ele) ou era de outro herói-bandeirante, né, que um país grande assim não se fez com índio, anta, tamanduá, jacaré. Esse pessoal era muito preguiçoso! Não fazia nada, não queria nada... Não trabalhava! Por isso, eles estão embaixo do Dom Pedro, e do cavalo dele, na estátua. Esse, sim, um empreendedor!*

Dom Pedro? Ou o cavalo? 🤔

\*\*\*

A estátua tem uma grade em volta. Teve um tempo em que tinha grade até em volta da praça, pra dar mais segurança pra estátua. Pras pessoas já não precisa de tanta segurança, né? Não precisam nem mesmo ver a estátua. Afinal, fica até mais fácil passar por fora e ver a estátua ao longe, no meio da praça, mas não chegar perto.  
É muito perigoso!

\*\*\*

*Ei, você! Eu sou patrimônio, tá? Sabe o que é isso, minha filha? Sou tombado, e não é qualquer tombamentozinho mequetrefe, municipal, não. É fe-de-ral. Foi o IPHAN quem me tombou. É, esse mesmo que esse*

*seu presidente aí tá desmontando. Pra que você acha que precisa dele?  
 Nem adianta vir com esse papinho de que “não é seu presidente”. Tá eleito, não tá? Eu? Sou tombado, nem vem. Presidente??? Deixa isso pra lá, menina, que o foco aqui não é esse. Tudo você acha que tem que falar do presidente! Me deixa aqui, que sou impávido colosso. Tá bem, nem tão colosso assim. Tá bom, tá bom, também nem tão impávido. Mas eu tô aqui. Tô em cima do cavalo, preciso prestar atenção pra não cair. Acredita que, dia desses, veio uma “artista” aqui? Tacou fogo em volta de mim! Fez um calorão danado. Mas, depois, ela foi embora. Era “performance”. Ainda chamam isso de “arte”.<sup>36</sup>  
 Arte sou eu! Olha que lindo!*



**Figura 7 .** Praça Tiradentes, Rio de Janeiro.

Em primeiro plano, a estátua equestre de Dom Pedro I, a primeira escultura pública do país. A estátua é patrimônio histórico nacional, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Data do tombamento: 04 de março de 1999. É, também, patrimônio cultural estadual, tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC). Data do tombamento: 26 de setembro de 1978. Ao fundo, o veículo leve sobre trilhos (VLT) e, à sua esquerda, o Centro Carioca de Design | Casa de Bidu Sayão (sobrado estreito amarelo, com portas e janelas verdes).

<sup>36</sup> Referência à obra Devolta (2020), de Diambe da Silva. <<http://cargocollective.com/diambe/Devolta>>





**Figura 8 .** Detalhe da estátua equestre. Centro Carioca de Design ao fundo.



**Figura 9 .** "Rio São Francisco", tamanduá, indígena, cavalo.



**Figura 10 .** O monumento, conhecido como “equestre” pela representação, relativamente comum, da figura humana sobre o cavalo, foi erguido por iniciativa de Pedro II do Brasil, em homenagem à proclamação da “independência” do país. O projeto foi realizado pelo artista brasileiro João Maximiano Mafra. As esculturas, em bronze, foram executadas e fundidas em Paris por Louis Rochet. A escultura foi inaugurada em 30 de março de 1862.

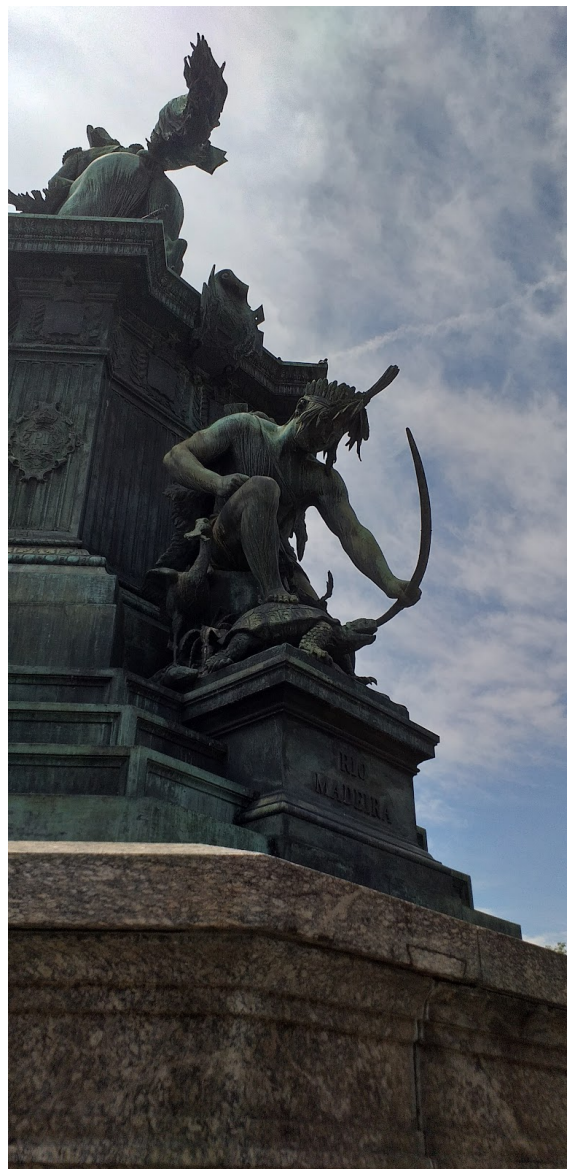


**Figura 11 .** Mudando o ângulo, aproximando, tentando ver mais de perto jacarés e indígenas, distanciando Dom Pedro e seu cavalo.





**Figura 12** . Vista do monumento a partir do Centro Carioca de Design.



**Figura 13** . "Rio Madeira", indígena com tartaruga, arco sem corda, sem flecha, o cu do cavalo.





**Figura 14.** “Rio Paraná”, anta de frente, o cavalo de costas.



**Figura 15 .** O prédio-estupro da Praça Tiradentes.



**Figura 16 .** 9 de janeiro de 1822. “Cu de homem é uma delícia”.





Figura 17. “O inimigo veio para roubar, matar e destruir”. Detalhe. Denilson Baniwa, 2019.

#### 4

### Centro Carioca de Design: vários futuros (não todos)

Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam”. Compreendi quase imediatamente; “o jardim de veredas que se bifurcam” era o romance caótico; a frase “vários futuros (não a todos)” me sugeriu a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço. [...] Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as demais; na do quase inextrincável Ts’ui Pên, opta, simultaneamente, por todas. *Cria*, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também se proliferam e se bifurcam.

[BORGES, 2005, pp.10-11. Grifos do autor (itálico).]

### Pensamento atravessado quatro

Você vai ver de novo esta passagem. Pode ter um estranhamento e pensar: “acho que já li isso”. Será que eu deveria ter te dado esse *spoiler*? Se estiver lendo o documento impresso, pode querer procurar a página certa. Será que está repetido? Já li isso, mesmo? Se estiver lendo a versão digital, talvez acione a ferramenta de busca do leitor de texto. Já aviso: não se dê a esse trabalho. Realmente, você já vai ter lido, e foi aqui. Talvez, ainda, comece a rolar a tela para ver se

encontra onde leu isso e, nesse processo, poderá se deparar com outras coisas. Deixo a vários futuros (não a todos) essas decisões, quem lê é protagonista de sua própria leitura. Cada texto é único para quem o lê, e mesmo para a mesmã leitorã, cada vez que se lê, é-se outrã, lê-se outra coisa. Quando você se deparar, de novo, com essa passagem, será mesmo a mesma? Ou será outra?

Numa manhã de setembro, estávamos mais uma vez na Praça Tiradentes. Eu estava, como sempre, abrindo um evento que ocorreria durante o dia todo. Se bem que não, não como sempre. Aquele evento era diferente. Nele, o que estava em jogo era a própria pertinência de existir do CCD. Em 2017, havia um prefeito diferente, e toda uma nova equipe à frente do IRPH para quem eu intuía que era preciso de alguma maneira “provar” que fazia sentido aquela casa existir como um centro de design. Parecia ao mesmo tempo um pouco absurdo, um tanto sem cabimento, algo acintoso, e ao mesmo tempo muito necessário fazer, naquele momento, aquele movimento.

Eu, que desde 2009 já vinha pensando, formulando, criando, às vezes sonhando e muitas vezes trabalhando em diversas frentes para que a casa permanecesse em atividade, sabia que estava passando por uma crise da própria existência do CCD. Afinal, após oito anos consecutivos de uma mesma gestão, de uma mesma pessoa ocupando a presidência da SUBPC e depois do IRPH, era preciso praticamente reapresentar toda a proposta que havia sido traçada ao longo daquele período. A apresentação mostrava, resumidamente, aspectos da existência do CCD até aquele momento, e propunha questionamentos sobre como proceder dali em diante.

Mais do que um *workshop*, aquele momento se caracterizou praticamente como um apelo. Todas as pessoas convidadas a estarem presentes tinham, de algum modo, conexões com aquele lugar, com aquela proposta. Além delas, a programação previa a presença de servidoras e servidores do IRPH, de modo a “realinhar” (ou, ainda, reafirmar – ou talvez, simplesmente, afirmar, uma vez que ficou claro que não havia um entendimento unívoco sobre a questão) a integração do CCD ao órgão. Aquela configuração tinha suas limitações. Era possível pensar, naquele momento, que o CCD estivesse “em perigo”, mas acho que mesmo sabendo eu não estava preparada para o que aconteceu naquele dia que acabou se transformando em dois.

Como de costume, a **grande** questão que se colocava, e que eu tentava pela milionésima vez abordar, era: “afinal de contas por que ter um centro de design

vinculado ao órgão de patrimônio cultural da cidade?”. Até um ou dois dias antes do encontro marcado, que aconteceu no dia 27 de setembro de 2017, eu não havia recebido a confirmação das minhas colegas e dos meus colegas de pasta. Isso estava me deixando bastante inquieta, pois era meu entendimento que não haveria legitimidade possível nos desdobramentos do *workshop* caso só estivéssemos presentes eu e as pessoas que já viam valor no CCD, ou seja, a comunidade que fazia atividades, eventos e parcerias com a gente. Ora, se certamente era importante que essas pessoas estivessem presentes, e se inserissem em um processo de participação, colaborativo, para vislumbrar os tais “futuros possíveis” do título do *workshop*, era extremamente importante contar com a presença, e a contribuição, daquelas que, possivelmente, nunca haviam partilhado da percepção de que o CCD deveria estar no IRPH.

Felizmente, nesse dia, apesar de ser aniversário dela, uma amiga resolveu ir. Ficamos amigas no LaDA, ela no mestrado, eu no doutorado. A Barbara<sup>37</sup> era orientadora dela. Essa amiga, assim como eu, ama fazer aniversário. Mais do que ninguém, eu sei o quanto significa ir, no dia do próprio aniversário, a um evento dessa natureza. Ela estudava, no mestrado no PPDESDI, processos de design participativo e colaborativo. Ia estudar o caso da Biblioteca Parque da Rocinha. Tendo presenciado os eventos daquele dia, ela mudou seu caso de estudo.

### **Pensamento atravessado cinco**

Nas palestras de Oscar Niemeyer – quando estudante, e mesmo depois de formada, tive a sorte de assistir a algumas – ele sempre, em algum momento, dizia: **“arquitetura não é importante, o importante é ter amigos”**. De tudo que vi “o” arquiteto falar, isso sempre foi uma coisa que me marcou. Durante algum tempo eu falava sobre isso de forma um pouco irônica, entre risos, mas de alguma forma aquelas palavras sempre calaram fundo em mim. Talvez tenha sido a maior lição de arquitetura que já recebi na vida. Entender que arquitetura, afinal, não é tão importante como arquitetas e arquitetos querem crer. “A vida é importante; a Arquitetura não é. Até é bom saber das coisas da cultura, da pintura, da arte. Mas não é essencial. Essencial é o bom comportamento do homem diante da vida”. Niemeyer dizia que sempre fora e sempre seria comunista, afinal, não

---

<sup>37</sup> Barbara Szaniecki, uma das coordenadoras do LaDA e professora da ESDI e do PPDESDI/UERJ.

era cretino.<sup>38</sup> Realmente, Niemeyer tem razão: o que importa mesmo nessa vida são as amizades, os laços construídos com essa família escolhida não pelo sangue, mas pelas afinidades, pelo pensamento, pela empatia. Como Niemeyer, sempre que possível, tento me cercar de pessoas de quem gosto para trabalhar.

A Flávia<sup>39</sup> e a Barbara escutaram aquele meu clamor para que alguém se propusesse a analisar os dados e os eventos, aquele apelo que só fui capaz de formular agora, na Seção 1 deste Tempo dois, quando implorei que alguém se propusesse a analisar dados e documentos.

A Flávia, que foi ao evento, decidiu trocar o estudo de caso para sua dissertação pelo Centro Carioca de Design. O *workshop* “Centro Carioca de Design: futuros possíveis” fez parte do estudo que ela conduziu, incluindo várias idas ao IRPH para analisar o material que havia sido produzido. Esse material, compilado e estudado em profundidade por ela, me ajuda a conseguir, ainda hoje, digerir o que foi aquele primeiro (e que, inicialmente, teria sido o único) dia do *workshop*. Convido quem quiser saber mais sobre o caso a visitar a dissertação de mestrado dela, “Espaços culturais e design: tecendo relações com o território por meio de processos participativos”.

O Workshop “Centro Carioca de Design: futuros possíveis” promovido pelo CCD partiu de uma iniciativa da gestora Paula Camargo para pensar colaborativamente o futuro do CCD. O workshop aconteceu no segundo semestre de 2017, num contexto de profundas mudanças.

No início de 2017, tomou posse o novo Prefeito Marcelo Crivella, que causou diversas reestruturações institucionais na gestão da Prefeitura do Rio de Janeiro. Mais impactante ainda foi o encerramento do convênio com o Studio-X Rio em setembro, que vigorou durante a maior parte da existência do CCD. Não apenas o espaço físico ocupado pelo Studio-X Rio seria esvaziado, assim como todas as ações promovidas pelo laboratório. As ações de curadoria, organização e recursos financeiros recebidos e geridos pelo Studio-X Rio<sup>40</sup> para a realização de exposições, palestras e eventos na Casa de Bidu Sayão foram, assim, também

---

<sup>38</sup> “Lógico que ainda acredito no Comunismo. Não sou cretino. É uma ideia que está no coração de todo mundo”. Aspas disponíveis em:

<<https://www.archdaily.com.br/br/01-79661/oscar-niemeyer-em-suas-proprias-palavras>>

Acesso em 05 de junho de 2022.

<sup>39</sup> Flávia Secioso Araújo escreveu a dissertação “Espaços culturais e design: tecendo relações com o território por meio de processos participativos”, que defendeu no PPDESDI em 2019, com orientação da Barbara Szaniecki.

<sup>40</sup> O Studio-X Rio ocupou parcialmente o imóvel da Praça Tiradentes, nº 48, dividindo a casa com o Centro Carioca de Design de 2011 a 2017, tendo mantido um convênio com repasses da Prefeitura do Rio para a instituição durante esse período. O laboratório, vinculado à Faculdade de Arquitetura, Planejamento e Preservação (Graduate School of Architecture, Planning and Preservation | GSAPP) da Universidade de Columbia (NY, EUA) era dedicada a pensar arquitetura e urbanismo na cidade do Rio de Janeiro.

encerrados. Ao mesmo tempo, isto daria lugar a novos caminhos e possibilidades. Abria-se espaço para novas parcerias e outras formas de ocupação. O fim da parceria com uma universidade privada americana firmada por associação aos interesses em megaeventos urbanos da antiga gestão da prefeitura, dá lugar à oportunidade de firmar parcerias com universidades da cidade, sobretudo com as escolas de design. O enfoque no design e no contexto urbano da cidade produzido a partir dos modos de vida do território são forças essenciais ao posicionamento do CCD.

Neste momento de instabilidades políticas e escassez de recursos, era necessário repensar a atuação do CCD e partir para a recriação das suas estratégias. A fim de tornar este processo participativo, a gestora Paula Camargo teve a ideia de abrir para a participação de todos os envolvidos na história do CCD.

[SECIOSO ARAÚJO, 2019, pp. 60-61]

Foi assim que começou o workshop. Com uma nova gestão, com o Studio-X indo embora, sem orçamento, com chefia nova, com tudo isso. Ou, ainda, sem nada disso. O então presidente do IRPH, Augusto Ivan, disse-me em entrevista que, mesmo após ter passado pela presidência do órgão, ainda estaria tentando descobrir que relações poderia haver entre patrimônio cultural e design. Ora, isso não é pouca coisa.

Mas o que eu quero relatar aqui, especialmente sobre aquele primeiro dia, é o impacto que teve sobre mim, como gestora, perceber que havia praticamente uma arena montada com “pessoas a favor” e “pessoas contra” o CCD. Foi quando percebi que, de fato, o pensamento que eu vinha conduzindo em relação ao CCD dentro do IRPH era bastante único, e não necessariamente no bom sentido. Ficou claro, naquele momento, que o que havia era majoritariamente uma “tolerância” à existência do CCD naquela estrutura, e não uma compreensão de que fazia parte daquele conjunto. A Flávia chamou de “dissenso”. Achei suave, a palavra.

Esse workshop acabou sendo um divisor de águas no que era a minha percepção sobre a institucionalidade do CCD no IRPH após o início da gestão Crivella. Percebi que não se entendia o CCD como um órgão pertinente, mas como um ente que era tolerado no corpo do IRPH, que era visto como “um quisto”, como disse um dos integrantes da equipe, suportado tão-somente porque já existia, mas que sua integração ao IRPH era percebida como pouca ou nenhuma.

Em dado momento, tentei explicar a ideia de temporalidade, de patrimônio que vinha buscando n’ a Casa, e trouxe a imagem do filme “A Chegada” de que falei no Primeiro Atravessamento. Ao ter a fala interrompida por um dos participantes, em posição hierarquicamente superior à minha, vi que estava redondamente enganada de supor, naquele momento, que o entendimento pudesse ir além do que aquele de que o

Centro Carioca de Design deveria prestar serviços de assessoria à “educação patrimonial”, demandas de projetos gráficos, ou propostas de exposições com, no máximo, itens de design considerados como bens culturais. Cansei. Ora, mas e a ideia de que a Casa é o patrimônio, de que a ação de patrimônio é o que se faz aqui, onde a Casa está, como se atua e se constrói uma ideia de design e de patrimônio por meio da ação, por meio do próprio fazer? Como mostrar que o tempo é tentacular e que, sendo assim, estão-se construindo passados e futuros e, sim, falando de patrimônio e de design enquanto isso, através disso?

Chorei. Morri de ódio porque chorei. Não queria chorar. Sou mulher, não posso chorar. Não queria ser vista pel’o Homem como “a mulher que chora”. Não queria falhar a voz, porque queria ser ouvida, não consolada, nem reduzida a hormônios. O Homem falou. Acabou a discussão. Aquela foi a hora exata em que desisti.

Lembro Sara Ahmed, que fala sobre “o Homem”.

As feministas no mundo acadêmico têm pressionado, ao longo de décadas, por mudanças nos currículos. Mostramos como a universidade equivale, muitas vezes, a estudos de e sobre homens. Universal = homens. [...] Um universal pode ser uma combinação de forças diferentes. Podemos especificar uma combinação na seguinte fórmula: UNIVERSAL = HOMENS BRANCOS. Ao fazer essa equação, mostramos como um universal não só universaliza a partir de corpos específicos mas também é um convite para esses mesmos corpos, proporcionando um espaço no qual eles podem ser acomodados. Universal: como alguns têm passagem. [...] [O] “homem branco” é, assim, uma instituição: um corpo que veio a existir ao longo do tempo. Também podemos pensar na poderosa arqueologia de Sylvia Wynter sobre o surgimento do Homem. Ela mostra como o homem europeu é “super-representado”, como se ele fosse “o humano em si”. Katherine McKittrick, em um texto sobre o trabalho de Wynter, descreve como essa “figura do homem” se torna a “régua com a qual todos os outros seres são medidos”. Quando damos a essa figura sua história, ela já não desempenha a mesma função disciplinar.

[AHMED: 2022, *epub*. Grifos da autora.]

Antes que tenham a ideia errada, não desisti de fazer aquilo em que acreditava. Ao contrário. Desisti, isso sim, de tentar convencer “o Homem” daquilo que eu estava fazendo. Da importância daquilo, dos métodos e meios que eu conhecia e fazia. Resolvi, como Ahmed incita, fazer meu papel de “estraga-prazeres”. [AHMED: 2022, *epub*] Não desisti de estar lá. Não desisti de fazer. Não desisti de ocupar, de fazer, de resistir, de fazer, de mostrar, de fazer, de criar, de fazer, de pensar, de fazer, de falar. E de fazer. Chovemos, a Casa e eu, por dentro, mas não paramos. E, nessa hora, naquele mesmo ano, eu estava entrando no doutorado, e achei que ia escrever sobre tudo, tudinho que tinha acontecido n’ a Casa. Não. Aprendi, também, o “não”. Passei a trabalhar escondida, nas

frestas, e ir fazendo cada pequena-grande coisa. Como dava, sem orçamento, ia fazendo design, pensamento e patrimônio. Disputando passados e criando futuros. Era isso que estávamos fazendo, Casa e eu. Com quem vinha, com quem colava, com quem queria. Com alguns passados, não com todos. E sempre tem, sim, muita gente com a gente. Mas parei de tentar explicar para quem não queria saber. Parei de tentar explicar para o Homem. Ele que tente entender.

Teve, sim, muita coisa legal, muita coisa maneira, incrível, mesmo, que fizemos n'a Casa. Mas acho que vou contar essa história outra hora. Ou nem vou. Não sei. Tem uma história para ser contada. Ou muitas. Histórias de parcerias, de muita gente, de Tiradentes Cultural, de residências com mais de cem alunos de cantos diferentes do mundo, de seminários nacionais, internacionais, de macumba, de encantamento, de livros, de estar na Praça, de fazer Entremeios, de criar fresta a partir de, por meio da institucionalidade, de criar e mobilizar resistências diversas. Teve muita concessão também, pois mesmo pra resistir é preciso abrir a guarda de vez em quando, deixar entrar, e trazer para junto. O que mais eu fiz, nesses anos todos, acho que foi isso. Trazer para junto. Juntar, juntar, juntar, colar em quem cola comigo. Penso organizar um livro, quem sabe, e pedir que amigues contem essas histórias. Seus casos n'a Casa. Quem sabe.

## **5** **A Casa**

Já tive muitos nomes.

Há quem me chame Casa de Bidu Sayão.

Há quem ainda me chame Studio, Studio-X.

Há quem me chame flipper, o que seria um codinome para puteiro, ou ainda só de puteiro, mesmo.

Há quem me chame Centro Carioca de Design, ou de CCD.

Há quem me chame casa, sobrado, prédio.

Há quem prefira que não se mencione o nome da Bidu. Tem medo da concorrência. Da "ópera". De mais a mais, alegam que ela só morou aqui até ter cinco anos de idade. E todo mundo sabe que criança não conta como "gente", né?

Há quem prefira que não me chamem de Studio-X. Eu entendo. Essa passagem foi conturbada, mesmo.

Me chamam de muitas coisas, eu já tive muitos nomes. De alguns não me lembro. Talvez sejam de quando eu não tinha nome direito, era só mais uma casa em meio a outras parecidas comigo.

Aqui, sou eu. A Casa. Assim ela me chama neste Tempo. Casa. Acho que prefiro assim. Sou casca, sou semente, sou chão, sou rua. Meu chão é de pedra no térreo, imita a rua. Quem entra, entra n'a Casa. Assim vou me chamar.

Eu me empresto a todas essas caras e nomes, e de fato para mim nada disso importa muito. Gosto de ver o tempo que passa em mim, o que acontece através, dentro, fora, no meio.

Entre. Habite. Venha para a fresta. Sou uma casca, só. O que acontece dentro é que muda tudo. É o que vai para fora. É o que me faz Casa. Cheia, sou vida. Viro "a Casa".

É como dizia o poeta: *Eles passarão, eu passarinho.*

Se bem que, atualmente, estou mais é cheia de erva de passarinho.

Tem uma árvore na minha divisa, bem no muro do vizinho. A raiz da árvore escorre em mim. Já ouvi dizer que árvore no telhado... boa coisa não é. Acho a árvore bonita, está cada dia mais cheia, e é vida que cresce, que nasce e se alimenta nas minhas entranhas.

O Homem diz que árvore só pode entrar em mim se for como madeira para o piso, tampo de mesa, banco, cadeira.

Já essa árvore, que nasce no telhado, me invade e me faz companhia. Somos companheiras. Ela vai em direção ao céu, busca a luz, é vida que cresce. É bem verdade que, por conta dela e de outros motivos, de vez em quando – quando a chuva é forte, quando a calha se enche de folhas, quando o ralo entope – chove dentro de mim. A chuva não se contenta com o lado de fora, com aquele Dom Pedro que se acha muito importante, na Praça. Não se importa com o piso, com minhas artérias-elétricas, nem com a estrutura que me constitui. Ela entra, me inunda. Não posso dizer que acho ruim essa invasão. Mas me sinto mais frágil depois que passa. Umidade nas paredes não me faz bem. Fico estufada, cheia de fungo.

Certa vez, morou aqui uma menina, até hoje me chamam por seu nome. Dizem que ganhou o mundo, era cantora lírica. Balduína, seu nome. Bidu Sayão.



Tem uma época da minha vida que quem me conta não se lembra bem, era confusa, muita gente indo e vindo. Fliperama no andar de baixo, e no de cima muita coisa acontecia.<sup>41</sup> Principalmente sexo. Aqui na Praça Tiradentes tem outras casas que são puteiro também, inclusive uma que é colada comigo. Atualmente fica ela, lá, eu cá. Sou uma casa de respeito. Não é que não tenha sacanagem. Mas agora, costuma ser de outro tipo. Libidinagem, tem pouco.

Agora, agora mesmo, neste exato instante, estou esperando uma obra que dizem que vão fazer. Nessas coisas, eu só acredito quando acontecem. Parece que minha clarabóia vai mesmo dar lugar ao elevador. A luz vai embora. É uma luz degradê que tem aqui por conta de uma obra que a artista Lucia Koch fez, certa vez, numa exposição do Studio-X. Rosa, azul, alaranjada. Parece que em breve vou abrigar um monte de coisas. Entre elas, acredita que até o Centro Carioca de Design, também? Eu, particularmente, só acredito vendo. Ou melhor, vivendo. A vida me fez assim. Eu, que nem era nada antes, hoje sou Casa. Com certeza, há mais de cento e vinte anos. Não sei a data certa, os tijolos foram colocados um de cada vez, mas sei (porque assim me disse um livro)<sup>42</sup> que Bidu nasceu aqui, em mil, novecentos e dois. Em mim, n'a Casa.

---

<sup>41</sup> Ver entrevista de Augusto Ivan de Freitas Pinheiro, "Anexo 2c".

<sup>42</sup> "Projeto de revitalização da Praça Tiradentes e arredores: o passado presente no futuro". [LODI et al.: 2005, pp. 70-77]



**Figura 18 .** Fachada d'a Casa vista a partir da Praça Tiradentes.



**Figura 19** . Fachada Praça Tiradentes, Nº 48.



**Figura 20** . Sobre passarela metálica, entre-casas.





**Figura 21 .** Árvore companheira.



Figura 22 . Vista para a Saara.

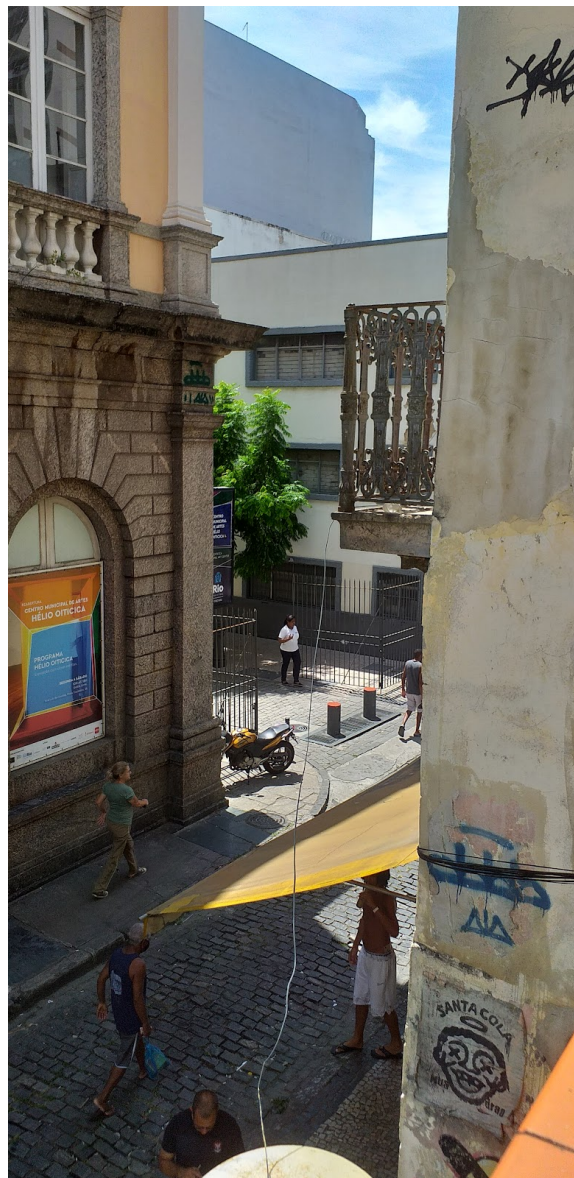


Figura 23 . Rua Luís de Camões.





**Figura 24 .** Sacada.



**Figura 25 .** Madeira. Assim, pode.





**Figura 26 .** Portas.



**Figura 27 .** Vizinha. Centro de Arte Helio Oiticica.



**Figura 28 .** Vista a partir do auditório. Mais uma performance na praça. Olha a fumaça!





**Figura 29 .** Galeria do térreo.



**Figura 30 .** Discos na esquina.





**Figura 31 .** Desde a Praça.

**Fim do Tempo dois . Design como Casa**

**Segundo Atravessamento**

## 1 Coração aberto

Se esta é uma tese atravessada, no começo de 2018 posso dizer que estava com o coração aberto aos atravessamentos. Buscava olhar o mundo com os olhos atentos do amor, com a “clareza da paixão”,<sup>43</sup> com os olhos no tempo das nuvens, das suas passagens rápidas e lentas. Buscava olhar um pouco para uma necessária desaceleração. Para os seres ctônicos, para as espécies companheiras [HARAWAY, 2016], para entender o que significa alguma coisa “ser patrimônio”. Apresentar este Segundo Atravessamento é falar de amor. Naquele ano, eu procurava no mundo os sinais do amor. O Brasil tinha como presidente um golpista, e como principal candidato às eleições uma das piores pessoas que eu já tinha, infelizmente, tido a oportunidade de ouvir falar. Um homem que tece elogios e homenagens a torturadores, que despreza as mulheres, que detesta as pessoas negras e indígenas, que humilha pobres, que incentiva a morte, que mente. Mente muito.

Não quero gastar meu texto falando dele. Mas ele existe, ele é também o Brasil. O pior do Brasil. Um Brasil conservador, violento, e que muitas vezes usa o nome de Deus e de Jesus para praticar o exato oposto àquilo que Jesus pregava. Com meu parco, quase nulo, conhecimento sobre religião, até onde sei Jesus espalhava amor. Pelo menos, foi dessa forma que eu sempre entendi a figura de Jesus. Jesus é amor.

Naquele ano atravessado, naquele país já esquisito, eu buscava entender como escrever de um jeito que me trouxesse mais felicidade, uma escrita também com amor. Eu brincava, dizia que já a vida já tem muito corre, que no doutorado queria me divertir. Cada pessoa se diverte como melhor lhe apetece! Fazer doutorado para se divertir, que escolha doida!, as amigas diziam entre risos. Distraída em minhas andanças, me permitia observar essas pequenas manifestações pelas ruas, ciclovias e calçadas do Rio de Janeiro. Distraída, e sempre atenta. Lembro de Paulo Leminski: distraídes, venceremos.<sup>44</sup>

Pensava no real significado da palavra “patrimônio”, e no que significa que um grupo de “especialistas” dissesse o que deveria ser “patrimônio” para mim. Pensando

---

<sup>43</sup> Referência a trecho do livro “Reparação” de Ian McEwan. “Ele poderia voltar a ser o homem que uma vez atravessara um parque em Surrey na hora do pôr-do-sol com seu melhor terno, orgulhoso com as promessas da vida, que havia entrado na casa e com a clareza da paixão fizera amor com Cecilia — não, resolveu resgatar a palavra dos cabos: eles foderam enquanto os outros tomavam drinques no terraço.” [McEWAN, 2002, p. 551 *epub*].

<sup>44</sup> Paulo Leminski publicou o livro “Distraídos venceremos” em 1987 pela Editora Brasiliense.

assim, e estando, eu mesma, lotada no órgão municipal de Patrimônio Histórico e Cultural do Rio de Janeiro, eu pensava que meu inventário poderia ser outro. Poderia ser um inventário pessoal, que incluísse aquela casa no Cachambi onde minha tia mora até hoje, mas também a goiabeira dela – e olha que nem gosto de goiaba. Pensei que meu inventário incluiria o bolinho de bacalhau da esquina no Méier. Fechou este ano o restaurante do bolinho de bacalhau.

Meu inventário incluiria calçadas desfeitas, um remendo no piso em que alguém escreveu a palavra “AMOR”, uma pegada marcada com tinta no piso de granito. Incluiria o vatapá que a minha avó Glória fazia, a textura do bolo de chocolate da casa da minha avó Leilah, o corte no dedo das páginas ainda um pouco grudadas do meu livro novo, o cheiro dos abricós de macaco na Ilha do Fundão, o vento que tudo leva nos pilotis da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (que até hoje não gosto de chamar de “Prédio da Reitoria”), a luz do céu azul no mês de maio.

Outros patrimônios, os “grandes”, estariam em outro inventário. Ah, já estão. É mesmo... Mas seriam acompanhados de miudezas e pequenas relíquias, cheiros, gostos e matizes.

“Ah, mas isso não é patrimônio!”

É. Eu sei. Que pena.

\*\*\*

## 1.1

### **Sobre amor, afeto e cidades**

Paula de Oliveira Camargo

#### **1. Introdução**

Este texto foi produzido, inicialmente, com o objetivo de exercitar uma escrita mais livre, ainda que seguindo parâmetros e padrões acadêmicos. Durante os estudos, feitos a partir da leitura de textos de design, de antropologia, e de design e antropologia, me dediquei a buscar uma aproximação entre esses campos por meio da escrita. Como exercício, foi importante também o movimento de ensaiar escrever objetivando a fluidez em uma peça não-ficcional.

Artigo publicado na Revista Arcos Design, Volume 11, nº 2, Novembro de 2018, pp. 104-122.

Esta proposta de buscar escrever de maneira “fluida” uma peça “não-ficcional” configurou meu primeiro esforço consciente no sentido de responder à inquietação que me causava a chamada “escrita acadêmica”. Assim, a partir (mais uma vez, como no caso da estrutura da tese / teia de aranha) de um exercício proposto

Propus, assim, um texto que aproximasse diversas das minhas experiências de vida a um olhar para a cidade que é bastante pessoal. É, dentre tantas outras “eus”, o olhar da arquiteta e urbanista, da mestra em bens culturais e projetos sociais, da doutoranda em design, da trabalhadora e servidora municipal, da mãe, da mulher, da corredora, da cidadã, da carioca moradora do Méier-Cachambi-Barra-Leblon-Santa Theresa-Botafogo-Jardim Botânico (não necessariamente nessa ordem) e da humana – categoria esta que será problematizada ao longo do ensaio.

Apresentarei também, junto ao texto, algumas imagens. Elas foram captadas em caminhadas em que aconteceram as seguintes etapas: percebi algo no piso que me chamou a atenção, fotografei esse algo (em geral, com meu telefone celular) e publiquei a imagem no meu perfil pessoal do *Instagram* com uma legenda e *hashtags* que considerei adequadas. Essas imagens, quando publicadas, não integravam nenhuma proposta acadêmica, artística ou documental. Eram tão somente registros de elementos que haviam capturado o meu olhar ao caminhar entre casa, trabalho, corrida e demais atividades cotidianas.

A partir desse ponto inicial, busquei dissecar, no texto, essas imagens e seus significados de outras maneiras, entendendo que há algo que as aproxima — e que esse algo pode ser um certo olhar com *atencionalidade* (no sentido de *attentionality*, como proposto por Ingold),<sup>1</sup> conseguido no ato do caminhar, em relação à cidade. Busquei, também, ensaiar uma perspectiva de produção acadêmica que pudesse aproximar todos esses modos do meu estar-no-mundo.

A primeira versão deste texto foi apresentada como trabalho de conclusão da disciplina de Acompanhamento de Estudos

em sala de aula, comecei a vislumbrar possibilidades em relação à escrita, ainda que ainda não acreditasse, naquele momento, que isso poderia se transformar num texto a ser publicado ou, muito menos, na tese em si.

Categorizar-me como “humana” e em oposição a todos os seres “não-humanos” acaba, involuntariamente, reafirmando o excepcionalismo humano, de modo que a problematização é, ainda hoje, necessária.

Essa grande preocupação com a aceitação deste como um modo possível de estar na academia parece ter frequentado meus pensamentos durante muito tempo. Com muito custo percebi que este modo de fazer pode ser até mais difícil, porque não tem “fórmula mágica”. Percebo que esta tese que você lê agora é sobre o fazer, o processo, a artesanaria da escrita, mais do que uma tese “sobre” um “objeto”.

O uso da palavra “outras”, neste caso, indica a vontade de aprofundar o olhar sobre as imagens como elementos na cidade, não apenas “cliques” para o *Instagram*.

Devo dizer que, atualmente, implico com o uso da palavra outros(as/es), pois quase nunca fica muito claro quais seriam os “uns” aos quais os “outros” se opõem. Ademais, o uso do “outros(as/es)” como auto-definição é um ato



do Laboratório de Design e Antropologia, no Programa de Pós-Graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. A ideia era, justamente, que mestrandas e mestrandos, doutorandas e doutorandos praticassem o exercício da escrita de maneiras diversas e plurais.

Uma segunda versão foi apresentada, oralmente, na roda de conversa “Tempo e Produção de Mundo”, que ocorreu durante o Seminário “Entremeios”, realizado anualmente pelo Laboratório de Design e Antropologia no Centro Carioca de Design. Essa roda de conversa teve como puxadores Paula de Oliveira Camargo (PPDESDI-ESDI/UERJ), Frederico Coelho (PUC-Rio) e Raïssa de Góes (PUC-Rio/Curva). O tema da roda – que transcrevo aqui, na íntegra, por acreditar ter relação direta com o texto ora apresentado – foi descrito por mim da seguinte maneira:

O tempo é essencial para compreendermos a vida. Vivemos o tempo de maneiras diversas, experimentando-o de acordo com os acontecimentos que marcam nossas passagens pelo planeta. Nessas passagens, todas únicas, partilhamos o fato de estarmos materialmente presentes no mundo a um só tempo. Somos influenciados e modificados por eventos que acontecem através de nós, ou que nos perpassam ainda que originados por outros atores. Estar no mundo é viver o tempo. Comprimido, dilatado, expandido, permeado de acontecimentos que tornam nossas existências únicas e semelhantes. A maneira como experimentamos os fatos está diretamente ligada ao nosso estar-no-mundo, a como entendemos e vivemos individual e coletivamente os fatos à nossa volta.

A vida nas cidades está diretamente ligada e é influenciada pelos tempos que nelas se sobrepõem.

Buscamos, nesta roda, falar da sobreposição de passados, presentes e futuros nas cidades. Sobre como decisões de permanências e de destruições moldam o presente que vivemos e o futuro que teremos como sociedade. Sobre como as tentativas de apagamento podem gerar novas e vívidas memórias daquilo que se tenta esquecer. Sobre como o tempo é único, e passado, presente e futuro são indivisíveis e não-lineares. Sobre como nosso estar-no-mundo

de se inserir à margem do que seria considerada uma “epistemologia oficial”. Ora, já existe um grande número de pessoas que considerará uma epistemologia como “outra”, e não necessariamente no bom sentido. Ao reivindicar esta epistemologia como legítima, reivindicando também o lugar das “umas”, dos “uns”, e não das “outras” e dos “outros”.

**As notas do artigo original estão inseridas ao final do mesmo.**

A apresentação foi feita na edição de 2018 do Seminário Entremeios. A professora Raquel Noronha, parceira do LaDA e coordenadora do Núcleo de Pesquisas em Inovação, Design e Antropologia (NIDA) na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), estava assistindo a sessão. Fiz uma breve introdução seguida da leitura do texto. Ao final da apresentação, indiquei que este texto estava sendo lido no Entremeios, mas que não se prestava a ser publicado, por ser “pouco acadêmico”. A Raquel então pediu a palavra e insistiu (muito obrigada!) que o texto deveria ser, sim, trabalhado como um artigo a ser publicado, e me recomendou que fizesse uma breve introdução – esta que você está lendo agora – para contextualizar sua realização.

De lá para cá, venho contestando os limites do que pode “ser” ou “não

inclui essas diversas percepções dos eventos, em que o tempo parece ser mais curto ou mais longo de acordo com como o experimentamos.

Propomos um debate onde linguagem, procedimentos de escrita, pesquisa e projeto buscam trazer à tona dimensões do tempo, da cidade, dos afetos.

Após algumas edições, chego a essa versão para publicação, visando mesmo a imperfeição das palavras em movimento. Este texto é o passo adiante, um passo que temo e, ao mesmo tempo, que preciso dar: o de lançar ao mundo uma escrita minha que mescle aspectos teóricos e de pesquisa sobre design e antropologia e sobre a cidade a reflexões e afetos pessoais.

## 2. Sobre amor, afeto e cidades

O orgulho urbano é feito da imbricação entre a cidade real e a cidade imaginada, sonhada por seus habitantes e por aqueles que a trazem à luz, detentores de poder e artistas.

[Le GOFF, 1997, p.119]

Cidades, para além do espaço do habitar, do viver em comunidade, são espaços de afeto.

Do afetar e do deixar-se afetar.<sup>2</sup>

Estar na cidade é estar com pessoas. Milhares. Milhões delas. São habitantes, visitantes, passantes.

É dividir com desconhecidos o conhecimento do território, com-partilhar experiências diversas enquanto semelhantes e dessemelhantes. É viver um senso de comunidade que pode ser – simultaneamente – gregário e segregador.

O que dizer de con-viver, co-habitar, com-partilhar, co-existir nesses lugares chamados cidades?

Há muitas versões de cidades em uma cidade. Pode ser o local das violências e da busca por segurança. Local de des-cuidos. De cuidado. De des-encontros. De encontros. De des-afeto. De afeto. De morte. De vida.

ser” uma produção acadêmica. As restrições, muitas vezes, vem da mesma fala de quem busca epistemologias diversas. Porém, o próprio pensamento colonizado pela “Academia” acaba acreditando que não há outras formas possíveis e, com isso, coloca sua própria produção como “menor” – não no sentido proposto por Deleuze e Guattari em “Kafka: por uma literatura menor” [2017], mas no sentido de “menos importante”, mesmo. É preciso lembrar *la paperson* [2017]. Há sim outras universidades possíveis.

*ref. Entremeios (p. \_\_\_)*

A edição de 2018 do seminário Entremeios teve o tema “Na Roda”, em que buscávamos, como integrantes do LaDA, variar um pouco o formato e, ao invés de receber submissões de artigos, selecionar e fazer apresentações, criamos “Rodas de Conversa”. As rodas eram “puxadas” por alguém do LaDA e por convidadas externas. A roda “Tempo e produção de mundo” foi “puxada” por mim, pelo Fred Coelho e pela Raïssa de Góes.

Sobretudo, de vida.

Falo, aqui, da vida humana em co-existência com a vida presente em tudo que existe. De como sendo humanos — ainda que com todas as diferenças políticas, econômicas, culturais, identitárias, sociais, e mais tantas, presentes nessa mesma condição de humanidade — entendemos que devemos (podemos?) (temos direito a?) habitar o mundo, estar no mundo. E de como ousamos configurar assentamentos urbanos para suprir necessidades e anseios imediatos dessa espécie.

Comer, estudar, trabalhar, morar, pensar, dormir, brincar, desejar, sofrer, deslocar, viajar, trepar, viver, morrer. Amar. Ações do existir que podem estar delimitadas e quiçá encarceradas nos perímetros de um local geográfico determinado.

Em algum momento (alguns) humanos entenderam ter o direito, a prerrogativa — a audácia! — de alterar conscientemente o mundo no tempo, e de adaptá-lo a essas necessidades reais ou imaginadas. Quis-se crer que há um certo tipo de configuração espacial que atende a esses propósitos. Ruas. Quadras. Bairros. Distritos. Regiões. Zonas. Espaços determinados para atender a propósitos específicos. Leis que regem a ocupação desses espaços e que determinam quem pode estar aonde, e **por quanto**.

Comércio aqui. Habitação ali. Diversão acolá.

Aqui pode isso, mas não pode aquilo. Aquilo que pode aqui, não pode lá.

Dividimos e mapeamos pessoas, determinamos como essas pessoas se deslocam, monetizamos a existência na cidade, criamos barreiras mesmo nas ligações. Pode andar de ônibus, sim. Pode ir e vir. Claro. Pode morar. Lógico. Se tiver dinheiro. Uma das consequências desse sistema é que criamos espaços de [inclusão] e de [exclusão] na cidade dependendo de quanto se pode gastar com qualquer ação.

Especialmente, por quanto.



Estamos, esses humanos-urbanos, nos incluindo e excluindo de sistemas nas cidades a todo momento.

Poderia discorrer sobre como a renda pessoal, familiar e o capitalismo agem nesses sistemas, influenciando tanto as formas de produção de cidade como o direito às mesmas, mas acredito que esse seja tema para outro ensaio.

O que quero discutir aqui é que já se naturalizou de tal maneira o viver no espaço da cidade que, muitas vezes, esse é simplesmente um não-pensamento. Não ocorre mais. Não quero dizer que não ocorra a determinadas pessoas o questionamento sobre permanecer ou não nas cidades.

Obviamente, anseios pessoais podem levar indivíduos a almejar e a conquistar uma condição não-urbana de estar no mundo. Quero, sim, colocar que — mesmo a esses que se questionam sobre viver ou não em cidades — via de regra não ocorre o pensamento sobre a existência, em si, de cidades. Não parece ser viável o mundo sem que existam as cidades.

Criamos o sistema. Nos adaptamos ao sistema.

Administramos o sistema. Vivemos no sistema.

Questionamos o sistema?

A cidade pode ser um espaço de aridez de significados. Pode ser um ambiente duro, desafiador, inóspito.

Quem tem direito à cidade?

Estando na cidade e querendo a cidade, é possível querer estar e ser na cidade?

Somos uma sociedade anestesiada?

—

Embora eu, pessoalmente, acredite em “permanecer com os problemas”<sup>3</sup> e em lidar com eles na condição de humanos no mundo, e *sendo* mundo – e, por *ser mundo*, quero dizer também estar/*ser junto a* e *com* tudo que existe na Terra:

elementos e seres vivos co-respondendo<sup>4</sup> nos ambientes em que vivem em todas as suas categorias e complexidades, e não apenas “humanos”<sup>5</sup> – acredito também em encontrar a beleza, a delicadeza, a poesia da nossa transitoriedade enquanto seres viventes e morrentes neste também frágil, delicado e potente planeta.

Acredito que as ações, enquanto humanos *estando* no mundo e *sendo* mundo, reverberam. Que afetamos e somos afetados<sup>6</sup> em relações multidimensionais que não podem ser entendidas de maneira hierárquica em nenhuma direção. Que vivemos uma era em que os problemas criados pelas soluções que criamos estão exponencialmente magnificados pelas lentes do acúmulo e da sobreposição de soluções, e de problemas decorrentes dessas “soluções”. O que gera novas supostas soluções, que geram novos problemas, e assim sucessivamente.

Essa sobreposição de acúmulos gera uma sensação de impotência.

Vivemos um tempo de excesso de positividade, cuja violência máxima se desenvolve “precisamente numa sociedade permissiva e pacificada”,<sup>7</sup> sendo essa violência saturante e exaustiva – além de um grande risco. Tanto o excesso de positividade como a violência dele advinda se configuram numa exacerbação de estímulos e cobranças de toda ordem, que vêm a negar a própria negatividade que poderia combater o que é estranho ao sistema.

Imunologicamente falando, o que pode combater um mal que aflige o corpo é um mecanismo que nega esse mal (um antibiótico, no caso de uma infecção por bactérias), gerando uma negatividade necessária ao sistema.

Ou uma vacina, no caso de um vírus...

Superprodução, superdesempenho, supercomunicação são características de uma positividade excessiva em que o sujeito de desempenho é, a um tempo, seu próprio servo e senhor, prisioneiro e vigia, vítima e agressor, formulando um *eu-ideal* inalcançável. Não é mais “o outro” – ou a negatividade – o que

aflige o sujeito de desempenho, mas esse eu-ideal cujos parâmetros inatingíveis configuram o eu real como um fracasso.<sup>8</sup>

---

É possível perceber a ação e os efeitos do excesso de positividade no ambiente da cidade. Nos seres que habitam a cidade. Sobram estímulos, sobra conteúdo, sobram impulsos.

Seja. Compre. Tenha. Venha.

Estar não-estando. Ser não-sendo. Ruptura estrutural, fragmentação, destruição da atenção.<sup>9</sup> Bombardeio contínuo e consistente de informações, propaganda. Andamos com o rosto fixado em telas, esbarrando-nos uns contra os outros, usando fones de ouvido. Tropeçamos no andar errático. Buscando o quê, além do que o *estar na rua* oferece?

O olhar para cima é – quase sempre – promessa de alento, de esvaziamento desses excessos. Céu. Azul, cinza, chumbo, rosa, não importa. Folhagens de árvores. Verdes, amarelas, vermelhas, marrons, não importa. Lua. Crescente, cheia, minguante, nova... não importa. O sol que ofusca o olho.

O olhar para cima promete o vazio que a alma busca para escapar à positividade doentia.

---

Entretanto, com tamanha frequência é para o chão que olhamos...

Para o piso.

Para o calçamento.

Para o buraco.

Para não tropeçar.

Para não molhar os pés.

Para não ver o outro.

Para não olhar no olho.

Para não cair.

Para esconder.

Para ninguém ver.

(O olhar para baixo é segurança. E defesa.)

Para não sofrer.

Para.

Para tudo.

—

No caminhar des-atento, com os olhos no chão, encontro mensagens — por vezes intencionais, por vezes acidentais — de amor. De delicadeza. De afeto. Mensagens que podem afetar. Mensagens pelas quais pode-se deixar afetar.

Mensagens com as quais pode-se afetar. E criar outros afetos.

Ativos.

São mensagens para. Com. Junto. Entre.

São convites.

A estarmos atentos. A apreciar. A responder.<sup>10</sup> A viver.

A cidade, os humanos que somos em soberbas relações de dependências com estruturas que criamos. Ou, ainda, que co-criamos.

—



**Feliz aqui.**

**FUI FELIZ NESSE LUGAR**

Intervenção artística @oraculoproject. Ciclovia da Praia do Leme. 2018.

Não estamos sozinhos no território. Temos teias de relações, agências e potências que cercam tudo aquilo com que co-existimos. Não precisamos “escolher entre o Apocalipse e o futuro radiante”.<sup>11</sup> Con-vivemos no espaço da cidade. Essa con-vivência ativa, agente e inclusiva de todos os seres, faz da existência comum uma experiência definidora de como ver o mundo, de como ser no mundo e de como nele se colocar.

Estamos. Junto.

Vivemos. Junto.

Somos. Junto.

O que nos faz juntos?

Estar no mesmo território? Uma delimitação geográfica?

Linhas no mapa?

---

Há algo que nos identifica e nos dá a sensação de pertencimento a um lugar, um bairro, uma cidade. Pode ser uma certa sensação do estranhamento e do acolhimento afetivo que co-existem no tempo denso de uma mesma vida.

Cresci conhecendo aquelas ruas. Aquelas casas. Aquelas árvores. Aquele cachorro da vizinha. Aquele vizinho que conserta a moto todo dia. Aquela senhora que rega as plantas cantando antes de ir para o trabalho. Aquele alto-falante que anuncia sempre no mesmo horário que levará qualquer tranqueira que se tenha em casa. Aquele trajeto que sempre tem um despacho na encruzilhada. Aquele outro que é mais longo, mas que passa pela padaria que tem o melhor pão-de-queijo. Aquele cinema que virou igreja. A casa que era daquela amiga da Vovó e que segue firme, sendo a única em meio aos edifícios que tomaram o lugar da casinha idêntica onde meus avós moravam. A confeitaria que virou banco. O banco que continua sendo banco. O armarinho que persiste. O cinema que continuou cinema, mas que foi reformado, e cujos nomes de filmes-pornô que não faziam sentido na infância se transformaram em títulos europeus premiados.

Existências humanas e das coisas urbanas que seguem mu[n]dando, se transformando e trazendo afetos à tona.

Pequenas felicidades associadas a territórios de afeto.

Podemos nos mudar, e não apenas de cidade.

Teremos novas e sobrepostas referências e memórias daquilo que pode ser considerado o nosso pequeno inventário particular de patrimônio histórico e cultural de uma vida humana na Terra.

Mas andamos, no agora, olhando para o chão.

Trafegamos olhando para telas.

Submersos, afogados, na positividade excruciante.

Mas eis que, olhando para o chão, vejo a mensagem de amor.





### **Amor.**

#### **AMOR**

Autor desconhecido. Calçada na Rua Voluntários da Pátria, em frente ao número 138. Botafogo. 2018.

Apresentei essa imagem no *Instagram* com a legenda “Delicadezas urbanas: o que é realmente importante”.

Uma calçada. Um dia de chuva. O bairro é Botafogo, no Rio de Janeiro, onde moro. Nesse bairro, as calçadas se alargam e se estreitam de maneira irregular, dificultando a passagem de pedestres e privilegiando a circulação de ônibus e de carros.

Um remendo, feito em cimento sobre o piso-padrão, apresenta a inscrição “AMOR”. Em tantos lugares falhado e esburacado, o piso foi, nesse local específico, nivelado. Esse gesto já é, em si, um ato de amor. À cidade, às pessoas, às calçadas, à existência no micro, no pequeno, no cotidiano.

Mas há mais amor nessa imagem.

Essa pequena e singela intervenção tem tantos, tantos significados. Sobreposições de camadas urbanas nas quais alguém decidiu intervir, ainda com o cimento fresco, para deixar uma mensagem para quem passasse olhando para baixo.

Alguém viu no piso recém-feito a oportunidade de expressar AMOR. Por uma pessoa. Por uma rua. Por um bairro. Por uma cidade.

O amor está.

Ao ver AMOR grafado no piso remendado, quem passa pode registrar, reverberar e propagar esse amor. Emanar amor pela cidade e pela vida na cidade através do registro do gesto que não se pretende efêmero. Usando do excesso. Da positividade. Da tecnologia. Da informação. Da imagem. Da supercomunicação. Cria-se mais uma imagem, que foi publicada para que quem anda sem olhar à volta de si possa ver que sim, há amor. A imagem na tela mostra a imagem do piso.

Uma imagem de amor.

---

### **Coração.**

A fotografia a seguir traz, também, uma imagem de amor. Porém, diferentemente da anterior, esta imagem mostra um buraco. Uma falha no calçamento em pedras portuguesas da rua Gago Coutinho, no bairro de Laranjeiras, um dos meus locais de trabalho.

Falha. Defeito. Irregularidade. Imperfeição. No que não é perfeito surge a forma. O símbolo maior do amor. O coração. O órgão que nos permite a vida em seus constantes batimentos de expansão e retração.

A pedra-portuguesa, também um símbolo — um dos mais icônicos da cidade do Rio de Janeiro — tem essa característica: as pedras se soltam com frequência. E, ao se

soltarem, criam novos padrões que vão além do pretendido nos desenhos formais previamente projetados. Criam novas formas, à revelia de tudo.

Nesse caso, a forma de um coração.



Calçada na Rua Gago Coutinho. Laranjeiras. 2016.

Essa imagem é, para mim, muito emblemática. É complexa em sua beleza inesperada / não-planejada causada pela degradação. Só é possível como registro, pois o piso já foi restaurado após o aparecimento dessa forma. Nesse caso, na pedra portuguesa de uma cor só, o conserto não deixa marcas evidentes como as apresentadas na grafia AMOR na foto anterior. É um carinho inesperado, e é preciso estar atenta para ver esse delicado acidente como beleza e poesia urbana. Há que se estar disponível para deixar-se afetar pelo que nos cerca.

Novamente, a imagem na tela mostra a imagem do piso. Uma imagem de amor. Só que, desta vez, um registro intencional de uma possível não-intencionalidade.

Cidade, calçada, caminho. Pedra e amor.

---

Somos unidos e únicos nas nossas diferenças e semelhanças, constituímos-nos como grupos em assentamentos urbanos e culturais. Uma cultura de deixar o nomadismo para nos estabelecermos em locais aos quais nos apegamos, criamos amarras auto-impostas e com sentimentos tão conflitantes.

A cidade pode sim ser inóspita, suja. Pode ser o lugar de violências e de exclusão.

Mas é sim, também, lugar de afeto, de amor, de resistência e de existência na humanidade complexa e múltipla que busca ver o detalhe, a delicadeza, o cuidado — mesmo que na imperfeição.

Com amor às cidades, e especialmente ao Rio de Janeiro,

*Paula*

### **3.Considerações Finais**

Essas imagens foram apresentadas para ilustrar as ondas de amor que podem existir nas cidades. E como sou afetada e posso deixar-me afetar por essas imagens.

Esse foi um primeiro esforço para construir este ensaio de amor e afeto nas cidades. O tema se cruza com, e complementa, outro sobre o qual venho me debruçando: o do tempo urbano do patrimônio histórico e cultural, que traz o debate sobre as escolhas de passados que queremos no futuro e sobre a densidade, esfericidade e tentacularidade<sup>12</sup> do tempo.

Quero continuar a estudar e pesquisar esses aspectos urbanos que se relacionam com efemeridade, com complexidades, com escalas pequenas que podem ter grandes

impactos nas vidas das pessoas, no que é afeto à pessoa em sua alma, em como a cidade é vivida conjunta, coletiva e individualmente por cada um de nós.

Como explicitado na introdução, este foi um exercício de escrita a partir de reflexões sobre textos de design e antropologia, sobre o tempo, sobre a cidade, e também sobre o próprio ato de escrever academicamente.<sup>13</sup>

### Notas do artigo “Sobre amor, afeto e cidades”

<sup>1</sup> [Ingold: 2016] No artigo *On human correspondence*, Tim Ingold apresenta o conceito de *attentionality*, que contrapõe com o conceito de *intentionality* (p.9). Se *intentionality* pode ser facilmente traduzida por “intencionalidade”, *attentionality* funde as palavras “atenção” e “intenção” como um “acoplamento ressonante de movimentos concorrentes”.

<sup>2</sup> Favret-Saada: 2005.

<sup>3</sup> Haraway, 2016.

<sup>4</sup> Ingold, *op. cit.*, p.9. Em *On Human Correspondence*, Ingold apresenta uma proposição sobre a vida social, partindo da premissa de que todo ser vivo deveria ser entendido como um feixe de linhas as quais, juntando-se umas às outras, criam uma malha. E, comunicando-se umas com as outras, linhas de vida co-respondem. Ele propõe, assim, o termo *correspondência* para conotar essas associações, que são descritas em detalhe ao longo do artigo.

<sup>5</sup> Em um primeiro momento, pensei em usar a expressão “humanos e não-humanos”, dialogando diretamente com o livro *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, de Donna Haraway. Porém, compreendendo que o próprio “ser humano” pode ser entendido como um sistema com os seres que o habitam (o *dentro* de seu corpo) e com o mundo que habita (o *fora* de seu corpo), a dicotomia entre humanos e não-humanos se torna problemática. Todo humano é também — e inevitavelmente — composto de não-humanos, e só pode ser humano no mundo que habita fora do limite de seu próprio corpo. A condição de humanidade, assim, se faz mundo com os mundos que habitam dentro e fora desses corpos, que só se fazem íntegros e integrantes junto aos seres que os habitam interna e externamente.

<sup>6</sup> Ingold, *op.cit.*, pp.15-17. Trago aqui, ao pensar este “afetar e ser afetado”, o conceito de *doing undergoing* (em uma tradução livre, fazer sendo afetado por) presente na obra de Ingold. Ele ressalta, no conceito de *doing undergoing*, o “agir” (ativo) e o “ser afetado por” (passivo). Uma pessoa, ao fazer algo, pode ter a volição do ato de fazer, mas afeta também a si mesma e a outras pela experiência daquilo que está sendo feito para que um resultado seja alcançado. Após essa experiência, pode-se tentar fazer a mesma ação com o mesmo resultado, mas nem os envolvidos serão mais os mesmos que eram antes de terem passado pela primeira experiência, nem o resultado será sempre o mesmo. Dessa forma, performar uma experiência seria “fazer sendo afetado por”, o que traz não a mudança imposta, vinda de fora para dentro, mas a transformação, que ocorre de dentro para fora.

<sup>7</sup> Em *Sociedade do Cansaço*, Byung-Chul Han elabora o conceito de positividade sob a perspectiva das patologias. “Cada época possui suas enfermidades fundamentais. (...) Visto a partir da perspectiva patológica, o começo do século XXI não é definido como bacteriológico ou viral, mas neuronal. Doenças neuronais como a depressão, transtorno de déficit de atenção com síndrome de hiperatividade (TDAH), Transtorno de personalidade limítrofe (TPL) ou a Síndrome de Burnout (SB) determinam a paisagem patológica do começo do século XXI. Não são infecções, mas enfartos (*sic*), provocados não pela *negatividade* de algo imunologicamente diverso, mas pelo excesso de *positividade*. Assim, eles escapam

a qualquer técnica imunológica, que tem a função de afastar a negatividade daquilo que é estranho”.  
[Han, 2015, pp.7-8]

<sup>8</sup> Han, *op.cit.*, *passim*.

<sup>9</sup> Idem, p.31

<sup>10</sup> Haraway, *op. cit.*

<sup>11</sup> Latour, 2016.

<sup>12</sup> O *tempo tentacular* como um tempo que se retrai e se expande, sendo denso e sobrepondo-se a si mesmo. Este tema está sendo desenvolvido no artigo *Linear and spheric time: past, present and future at Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro*, a ser apresentado no *ICDHS 10<sup>th</sup>+1 Conference — Barcelona 2018*.

<sup>13</sup> Agradeço a Zoy Anastassakis, Raquel Noronha, Otavio Leonidio e companheiros do LaDA pelas leituras atentas. Agradeço, também, a Fred Coelho, Raïssa de Góes e a todos os presentes à roda de conversa “Tempo e Produção de Mundo” da quinta edição do Seminário “Entremeios”, pela escuta atenciosa, comentários precisos e incentivo para a publicação deste texto.

## 2 Coração atravessado

Depois de sua publicação na Arcos Design, traduzi o texto e enviei para a *Plot(s) Journal of Design Studies*, revista publicada e editada por estudantes da *Parsons School of Design, The New School in New York*. O artigo foi – sempre para meu espanto – aceito e publicado no Volume VII da revista sob o título “On love, affection, and cities”.

Acho que posso dizer que este artigo é o resultado da minha primeira tentativa de buscar escrever de modo referenciado e, ao mesmo tempo, um pouco mais livre. Lendo-o agora, pensando em tudo que se passou desde que foi escrito, muita coisa me atravessa a cabeça.

Não por acaso (ainda mais considerando o mundo dos algoritmos que nos lêem e escutam, como alerta Paul B. Preciado em seu ensaio “Aprendendo do vírus”, de 2020),<sup>45</sup> hoje apareceu para mim no Instagram esta foto. A imagem foi publicada pelo artista português Miguel Januário, que num dia pré-pandêmico qualquer foi apresentar seu trabalho num dos encontros do LaDA, em sua conta do *Instagram*.

---

<sup>45</sup> “Aprendendo do vírus” de Paul. B. Preciado foi publicado em português pela editora n-1. Disponível em <<https://www.n-1edicoes.org/textos/26>>. Acesso em 13 de junho de 2022.





### Eu era uma montanha

Miguel Januário. 13 de junho de 2022.

Não estou procurando mensagens no chão sozinha. Sigo *mundando*, permanecendo com problemas, erros, acertos e, sobretudo, processos e tentativas.

Aquele agora aparentemente tão distante ano de 2018, antes da pandemia de Covid-19, antes de tantas mortes, antes do horror.. Às vésperas de novas eleições para a presidência do Brasil, me espanto todos os dias vendo a materialização do horror anunciado quando das eleições de 2018, naquele passado que constitui este presente e os futuros que virão. Ainda bem que “Sobre amor, afeto e cidades” foi escrito no seu tempo, pois é, sobretudo, um registro afetivo. De pequenos e grandes afetos, amores e olhares. Acho que, hoje, não poderia escrevê-lo.

O amor não encolheu. Mas o coração, sim. Anda apertado.

**Fim do Segundo Atravessamento**

**Tempo três . Design como discurso**

## 1

### **Design e discurso**

Neste **Tempo três**, busco os significados da palavra “design” no discurso em que ela se inseria na Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, especificamente no órgão de Patrimônio Cultural da cidade, entre 2009 e 2016. Nesse período, o Centro Carioca de Design (CCD) foi criado, inaugurado, e permaneceu na sua sede física, assim como na estrutura administrativa (ou seja: no organograma) da Prefeitura. Primeiramente, quando da sua criação, o CCD integrava a estrutura da Subsecretaria do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design (SUBPC), que era vinculada à Secretaria Municipal de Cultura (SMC). Mais tarde, em 2012, a SUBPC deixou de existir, dando lugar ao Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH), órgão que até hoje responde pelo patrimônio histórico e cultural da cidade do Rio de Janeiro – e, também, pelo CCD.

#### **1.1.**

##### **Dois mil e nove**

Rio de Janeiro. O ano é 2009. Após as eleições municipais de 2008, Eduardo Paes assume a prefeitura da cidade, abrindo uma “pseudo-dissidência” após dezesseis anos de uma gestão de continuidade. Cesar Maia. Luiz Paulo Conde. Cesar Maia. Cesar Maia. Paes se elege após ter disputado com Fernando Gabeira o segundo turno das eleições para a administração municipal naquele ano. No governo do Estado, estava Sergio Cabral Filho (PMDB). Na presidência do país, estava Luiz Inácio Lula da Silva (PT). Paes, naquela época filiado ao PMDB – assim como Cabral Filho – recebe o apoio, para a disputa do segundo turno, dos partidos que apoiavam Lula, pois esse era o acordo entre a presidência e sua base aliada. O PCdoB – Partido Comunista do Brasil, pelo qual Jandira Feghali havia concorrido ao posto de prefeita da cidade no primeiro turno do pleito, era um desses partidos.

Dois mil e nove. É aqui, nesse tempo, que segue a história que estou narrando. Digo “segue” porque começos e fins são parte, como afirma Quentin Skinner, de continuidades e descontinuidades históricas [SKINNER apud PALLARES-BURKE, 2000, p. 333]. Assim colocado, o ano de 2009 marca o início de um projeto de cidade que só pôde existir naquele momento em função de todos os projetos de cidade que antes dele vieram, de tudo que aconteceu e que criou as condições para que esse projeto específico

pudesse estar no mundo. Um “tempo espesso”, como afirma Donna Haraway, em que passado, presente e futuro são indivisíveis e complexos. Em suas palavras, “boas estórias<sup>46</sup> adentram passados ricos para sustentar presentes espessos, para manter a estória em andamento para aqueles que vem depois”. [HARAWAY, 2016, p. 125. Tradução minha] Um tempo tentacular. [CAMARGO; ANASTASSAKIS, 2018]. Dois mil e nove foi, entre outras coisas, o ano da criação do Centro Carioca de Design.

## 1.2. Gênese do Centro Carioca de Design

O Centro Carioca de Design (CCD) foi criado, em 2009, na estrutura da Subsecretaria do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design (SUBPC), que integrava a Secretaria Municipal de Cultura (SMC) da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (PCRJ). O CCD é, assim, um ente público, uma unidade no organograma da administração municipal da cidade do Rio de Janeiro. Mas o CCD não é só isso. O CCD é um lugar. Tem uma sede física, um sobrado no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro. Mais precisamente, na Praça Tiradentes, nº 48. O imóvel também é conhecido como Casa de Bidu Sayão, por ter sido a residência da famosa cantora lírica Balduína de Oliveira Sayão em sua primeira infância.

Naquele momento, o prefeito da cidade do Rio de Janeiro era Eduardo Paes. Em função da aliança partidária para a disputa do segundo turno das eleições, Jandira Feghali, filiada ao Partido Comunista do Brasil (PC do B), assumiu a Secretaria Municipal de Cultura. Paes, ao assumir o cargo de prefeito, alterou a estrutura administrativa da prefeitura, extinguindo imediatamente todas as secretarias extraordinárias. Entre elas, estava a “Secretaria Extraordinária de Promoção, Defesa, Desenvolvimento e Revitalização do Patrimônio e da Memória Histórico-Cultural da Cidade do Rio de Janeiro” (SEDREPAHC). O órgão gestor do patrimônio histórico e cultural municipal passou, no novo desenho institucional, a ser uma das subsecretarias da SMC. Jandira Feghali, por sua vez, convidou o arquiteto e urbanista Washington Fajardo para ocupar o cargo de subsecretário. Assim, foi criada a Subsecretaria do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design (SUBPC).

A SUBPC, como proposta por Fajardo a Feghali, conteria uma gerência para

---

<sup>46</sup> Como já disse no **Segundo Atravessamento**, Donna Haraway diferencia, em inglês, *stories* e *histories*, de modo que quando ela escreve, em inglês, *stories*, prefiro traduzir por “estórias”, mesmo sabendo que o Novo Acordo Ortográfico eliminou essa forma da palavra.

tratar especificamente de Design – quer dizer, de uma “política de design” cuja formatação estava, ainda, por ser iniciada. Nesse momento, começa minha participação nessa trajetória. Fui convidada por Fajardo – a quem eu já conhecia desde os tempos de graduação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU/UFRJ) – para assumir a Gerência de Design que viria a ser criada. Sabendo que eu já integrava os quadros do Município e que estava, à época, lotada na SMC, Fajardo solicitou que o setor em que eu trabalhava me cedesse à SUBPC para que, junto à recém-criada subsecretaria, assumisse a tarefa de desenhar e implementar o projeto que, mais tarde, se consolidaria como o Centro Carioca de Design.

Portanto, enquanto pesquisadora, assumo papéis múltiplos que devem ser levados em consideração, e que se refletem no teor e na estrutura desta tese. Na condição de servidora pública, arquiteta e urbanista concursada da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, venho atuando até o momento da escrita desta tese como gerente do CCD. O que significa dizer que, desde antes de sua existência oficial – consolidada através da publicação das competências estrutura da SMC/SUBPC no Diário Oficial do Município em 10 de julho de 2009 – eu já vinha trabalhando no sentido de formatar aquilo que até aquele momento existia apenas como ideia: a existência de um centro de referência que tratasse de Design, vinculado ao órgão do patrimônio cultural na Secretaria Municipal de Cultura.

Há, sem dúvida, desafios constituídos pelo fato de conduzir uma pesquisa em que um dos eixos trabalhados é o lugar – tanto institucional quanto físico – em que atuo como gestora. Propor uma análise crítica e buscar parâmetros de estudo, participando simultaneamente da rotina e das tomadas de decisão diárias do CCD, é um caminho traçado enquanto caminhado. O esforço é o de estar, mais do que presente, inserida no objeto de estudo e, ao mesmo tempo, fazer uma leitura que permita uma compreensão sobre o CCD na Praça Tiradentes, na cidade do Rio de Janeiro e, não menos importante, no órgão municipal dedicado ao patrimônio cultural. Para C. Wright Mills, “ser capaz de confiar na própria experiência, sendo ao mesmo tempo cético em relação a ela é [...] uma marca do trabalhador maduro. Essa confiança ambígua é indispensável para a originalidade em qualquer busca intelectual [...]”. [WRIGHT MILLS, 2009, p. 23] O esforço que empreendo para escrever este **Tempo três** é, assim, o de confiar e, simultaneamente, desconfiar, buscando entender por meio dessa confiança-desconfiada algumas das coisas que aconteceram ao longo desses anos.

### 1.3. Sobre a análise do discurso

Um dos objetivos iniciais da tese – que, como ficou claro nos Tempos e Atravessamentos anteriores, veio mudando de perfil no decorrer do processo de escrita – era compreender as relações entre os campos do patrimônio cultural e do design no contexto específico da criação do CCD. Neste **Tempo três . design como discurso**, faço isso por meio da análise do discurso. Mais do que o contexto social e político dos anos cobertos pelo trabalho, a questão se define em relação a um contexto discursivo específico: os discursos do patrimônio cultural e do design no Brasil. A respeito do “discurso”, em si, de acordo com Dominique Maingueneau, ele é inscrito contextualmente, o que é importante atentar para proceder à sua análise.

Tomado em sua acepção mais ampla, aquela que ele assume precisamente na análise do discurso, esse termo [discurso] designa **menos um campo de investigação delimitado** do que **um certo modo de apreensão da linguagem**: este último não é considerado aqui como uma estrutura arbitrária, mas como a **atividade de sujeitos inscritos em contextos determinados**.

[MAINGUENEAU, 2000, p. 43. Grifos meus.]

É o que pretendo fazer. A partir de um contexto determinado, quero extrair o significado das ações de alguns agentes destacados. Assim, apresento o modo como os(as) agentes em questão (com destaque para Jandira Feghali e Washington Fajardo, respectivamente) agem por meio de atos (administrativos ou não) – e, sobretudo, por meio de palavras – no contexto discursivo do patrimônio e do design: que conceitos e categorias mobilizam, que conjuntos de valores reafirmam ou contestam.

No contexto específico do discurso do patrimônio histórico e cultural, a política patrimonial do município do Rio de Janeiro no período 2009-2016 (em especial a sua fase inicial, com Feghali à frente da SMC e Fajardo à frente da SUBPC) ganha contorno, especificidade e relevância. Particularmente, nesse ambiente, o Centro Carioca de Design, bem como o processo político que envolve sua criação e, posteriormente, sua permanência como ente público através das mudanças administrativas ao longo do período citado. A ele se justapõe, ainda, de modo original e estratégico, um discurso que – do ponto de vista do discurso do patrimônio histórico e cultural brasileiro mais tradicional – parece à primeira vista estranho ao discurso do patrimônio. Qual seja, **o discurso do design**. Mais especificamente ainda, o discurso do design “como estratégia”.



Se, historicamente, o discurso do patrimônio vem – desde pelo menos a fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN,<sup>47</sup> em 1937<sup>48</sup> – justaposto ao discurso da “cultura” (e mais especificamente, em linha com sua origem modernista, da “cultura nacional”), a interseção entre os discursos do patrimônio cultural e do design é relativamente nova. Não se trata, contudo, de destacar apenas o aspecto temporal da ação, mas sobretudo de “como” e “com que intenções” o discurso do design adentra o campo discursivo do patrimônio – ou, ainda, é nele “estrategicamente” introduzido. Seu emprego não pode ser considerado fortuito. Que objetivos de curto e longo alcance lhes são, então, subjacentes? Algumas aproximações à guisa de resposta para esta pergunta serão observadas ao longo deste **Tempo três**.

Buscarei, assim, compor a teia de relações que se conjugam em “território”, em “cidade”. Uma casa. Que existe. Uma política. Que existe. Ambas têm múltiplas dimensões, se transformam nesse tempo espesso e tentacular compreendido pelos anos percorridos por este estudo, mas também através de todo o tempo anterior e do porvir.

Foram entrevistadas, inicialmente, para compor este Tempo, Jandira Feghali (Secretária Municipal de Cultura – 2009-2010), Washington Fajardo (Subsecretário do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design – 2009-2012 e Presidente do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade – 2012-2016), Augusto Ivan de Freitas Pinheiro (Presidente do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade – 2017-2018), e Claudia de Freitas Escarlata (Presidente do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade – 2018-2020).<sup>49</sup>

Busquei, a partir das informações contidas nesse material, traçar uma trajetória do campo do patrimônio municipal associado ao do design e, assim, “montar” uma

---

<sup>47</sup> O órgão hoje conhecido como IPHAN teve, ao longo dos anos, diversos nomes, a saber: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1937 a 1946; Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), de 1946 a 1970; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), de 1970 a 1979; Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1979 a 1990; Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), de 1990 a 1994; e novamente Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), de 1994 até hoje. [PESSÔA. 2004, p. 11]

<sup>48</sup> O SPHAN foi instituído por meio da Lei Nº 378 de 13 de janeiro de 1937 e, depois, pela promulgação do Decreto-lei Nº 25, de 30 de novembro daquele ano. [SPHAN/ Pró-Memória: 1980, pp. 107-108, 111-119]

<sup>49</sup> Posteriormente, já em 2022, realizei uma entrevista com Luiz Antonio da Silva e com Elisângela Chafim, responsáveis pela manutenção, limpeza e apoio a eventos no CCD nos períodos de 2010 a 2019 (Luiz) e 2016 a 2019 (Elisângela). Entretanto, como fiz a entrevista pouco tempo antes do fechamento da tese, não consegui utilizá-la (ainda). A transcrição da entrevista, realizada no dia 12 de março de 2022, encontra-se no “Anexo 2f” desta tese.

narrativa (ou um campo discursivo) constituída pelo cruzamento político de ambos os campos. Como disse Foucault, “procuro fazer aparecer essa espécie de camada, ia dizer essa interface [...], a interface do saber e do poder, da verdade e do poder. É isso. Eis aí o meu problema”. [FOUCAULT (1979), 1992, p. 229] “Permanecendo com esse problema” [HARAWAY, 2016], seguirei buscando interfaces entre design e patrimônio cultural no contexto específico da cidade do Rio de Janeiro no início dos anos 2000.

#### **1.4. Sobre a estrutura deste “Tempo três . Design como discurso”**

Este Tempo trata de buscar, nos processos políticos que permitiram a criação e implementação do projeto do Centro Carioca de Design sob a SUBPC, compreender algumas interfaces do discurso do patrimônio e do design no âmbito da Municipalidade. Que atores políticos eram os principais agentes? Que palavras estavam sendo mobilizadas e aceitas naquele contexto discursivo? Que condições históricas possibilitaram a formulação, e a consolidação, do projeto de um centro de referência de design vinculado ao patrimônio cultural, na secretaria de cultura da cidade do Rio de Janeiro?

A construção desta narrativa se baseou, sobretudo, em entrevistas, ou seja, a partir de fontes primárias. A análise das mesmas permitiu esboçar o campo, constituindo parte fundamental da tese, relacionada às primeiras ambições de pesquisa. Além disso, foram analisados documentos (ata de reunião, publicações em Diário Oficial, planos estratégicos municipais, entre outros), visando constituir a análise do discurso de agentes destacadas, bem como interpretações das correlações possíveis entre “patrimônio cultural”, “cultura”, “design” e “território” no campo específico da cidade (e da Municipalidade) do Rio de Janeiro, apontando para uma passagem de uma “estratégia para o design” a um “design como estratégia”; de uma “política de design” a um “design da política”.

O que indico como caminho de ação sempre é traçado no próprio caminhar da pesquisa e, dessa forma, sempre teve seu curso alterado pelos descortinamentos advindos do ato de pesquisar. Michel Foucault, ao falar em entrevista sobre seu livro “A arqueologia do saber”, revela: “Não tenho um método que aplicaria, do mesmo modo, a domínios diferentes. Ao contrário, diria que é um mesmo campo de objetos, um domínio de objetos que procuro isolar, utilizando instrumentos encontrados ou

forjados por mim, no exato momento em que faço minha pesquisa [...]”. [FOUCAULT, (1979), 1992, p. 229]

Cumprir dizer, ainda, que parte substantiva deste texto foi escrita entre os anos de 2018 e 2019, como parte do material a ser avaliado na minha banca de qualificação. Assim, este **Tempo três** assume o papel não só de um documento que busca a compreensão de um campo discursivo que estava sendo criado, mobilizado, mas é também um registro do tempo, da malha [INGOLD, 2015] da própria pesquisa. Como visto nos Tempos e Atravessamentos anteriores, esta é uma pesquisa multiforme, uma tese multiforme. O que quer dizer que cada um dos Tempos e Atravessamentos tem seu próprio “tempo de acontecimento”, seu “tempo do Tempo” ou seu “tempo do Atravessamento”. Cada um deles constitui assim, também, um registro do si próprio, de sua própria escrita e de seu próprio tempo.

## 2

### **Aspectos da formação dos campos do Patrimônio Cultural e da Cultura no Brasil e na cidade do Rio de Janeiro**

No Brasil moderno, a formação de um pensamento de patrimônio cultural surge vinculada ao reconhecimento de uma identidade nacional, daquilo que seria uma “genuína cultura nacional brasileira”, associada a Rodrigo Melo Franco de Andrade (RMFA). De acordo com José Reginaldo Gonçalves, RMFA “situa as origens da cultura brasileira na ‘tradição’ singular produzida pelas contribuições das populações indígenas, africanas e europeias no Brasil.” [GONÇALVES, 1996, p. 50] RMFA busca instituir no Brasil, assim, o campo da preservação patrimonial, com ênfase no patrimônio edificado. À frente do SPHAN e abdicando em muito da sua vida particular, logra, do período de 1937 (quando foi chamado por Gustavo Capanema para assumir a direção do SPHAN) até 1969 (quando do seu falecimento) mudar a visão geral sobre uma política nacional de preservação do “Patrimônio” – com “P” maiúsculo, como escrito por ele. Ainda de acordo com Gonçalves, “De uma situação em que as pessoas tinham de ser persuadidas até mesmo da existência de um patrimônio histórico e artístico brasileiro, chega-se a uma outra, em que se discute a necessidade de se preservar diferentes espécies de patrimônio cultural”. [GONÇALVES, 1996, p. 50]

Após o período de RMFA, Gonçalves identifica na historiografia oficial do SPHAN que, após um segundo período em que Renato Soeiro assume a direção do órgão (sem, entretanto, “quaisquer mudanças significativas em termos da política oficial de

patrimônio” [GONÇALVES, 1996, p.51.]), Aloísio Magalhães (AM) o sucede em 1979, inaugurando um terceiro período em que “dá início a uma nova política para o patrimônio cultural brasileiro”. [idem] Ainda de acordo com Gonçalves:

Quando contrastada com a narrativa histórica de Rodrigo [Melo Franco de Andrade], em que o Brasil aparece como “civilização” e “tradição”, social ou cultural, a de Aloísio [Magalhães] parece mais próxima à de um moderno antropólogo social ou cultural, cuja autoridade está baseada numa teoria sistemática da cultura e da sociedade (Clifford 1988:21-54). Ainda que não seja ele próprio um antropólogo, sua política cultural está orientada por alguns valores presentes, de forma distinta, em teorias que informam a moderna antropologia. Assim, Aloísio substitui o “patrimônio histórico e artístico” de Rodrigo pela noção de “bens culturais (Magalhães [1979] 1984:40-44). Quando usa a noção de “cultura brasileira”, ele enfatiza mais o presente do que o passado. Ele destaca que a noção de “bens culturais”, tal como a usa, existe no contexto da vida cotidiana da população. Além disso, assinala a importância de um contato direto entre os profissionais do patrimônio cultural e as populações locais. Enfatiza, ainda, a diversidade cultural existente no contexto da sociedade brasileira. No entanto acredita que, além dessa diversidade, existe uma cultura brasileira que é integrada, contínua e regular.

Segundo a visão de Aloísio, os “bens culturais” são concebidos como “indicadores” a serem usados no processo de identificação de um “**caráter**” nacional brasileiro, definido não apenas pelo passado ou pela tradição, mas por uma trajetória histórica norteadas pelo futuro. [...] Em oposição ao enredo da narrativa de Rodrigo, articulado pelas ideias de “civilização” e “tradição”, a história narrada por Aloísio é articulada pelas noções de “desenvolvimento” e “**diversidade cultural**”. Diferentemente de Rodrigo, seu propósito não é “civilizar” o Brasil preservando uma “tradição”, mas revelar a **diversidade da cultura brasileira** e assegurar que ela seja levada em conta no processo de desenvolvimento.

[GONÇALVES, 1996, pp. 52-53. Grifos meus.]

Apesar do falecimento prematuro de Aloísio Magalhães, sua contribuição para a formação do campo do patrimônio cultural no Brasil, como o conhecemos hoje, é essencial. Essas duas abordagens – a de RMFA e a de AM – constituem, assim, as bases para a formação de um campo do patrimônio cultural e da própria cultura no Brasil, abrindo o caminho para que a diversidade cultural passe a integrar, também, o discurso dos bens culturais.

Quando Gilberto Gil assume o Ministério da Cultura (MinC), em 2003, durante o primeiro mandato de Luiz Inácio Lula da Silva como presidente do Brasil, ele tem o caminho aberto para se aproveitar da conceituação de bens culturais de Magalhães e, entendendo a diversidade cultural brasileira como um valor (inclusive, de mercado, como fala em diversos de seus discursos) [GIL et al., 2013, *passim*], amplia o espectro de ações a serem endereçadas na política cultural brasileira. Em pronunciamento na Comissão de Educação, Cultura e Desporto na Câmara dos Deputados, em 14 de maio

de 2003, Gil fala sobre a cultura do país:

O modo como as nossas **idades** foram desenhadas e construídas, o artesanato nordestino como base de um novo **desenho industrial brasileiro**, o conhecimento íntimo que os caboclos detêm acerca das riquezas amazônicas, a **ousadia** de Santos-Dumont com seu 14-Bis, a explosão do rap em meio aos jovens das favelas e dos subúrbios brasileiros, as nossas diversas técnicas culinárias, a criação do Parque Nacional do Xingu, os nossos modos de participar da teia nervosa da internet, os desdobramentos do forró e da música caipira, os padrões abstratos da tecelagem rural, os terreiros de candomblé, as condições que geraram o sindicalismo no ABC, o horizonte de novos estilos vestuais, a luta pela reforma agrária, os fragmentos culturais dos meninos de rua, os sobrados e os conventos barrocos, as formas e as práticas trazidas pelas migrações euro-asiáticas do século passado, as fortalezas coloniais, os novos passos de dança, os espaços de tolerância e de convívio, a nossa disposição para criar e recriar – tudo isso nos interessa, tudo isso nos diz respeito, tudo isso exige de nós o nosso olhar sensível. Um olhar que saiba dar conta da nossa riqueza anímica. Que saiba reconhecer, em cada pequeno ou grande gesto que fazemos, uma expressão de nossos jeitos de estar, de sentir, de pensar e de fazer. Porque, recusando a herança alienada de nossas elites, que parecem ter vergonha do que fomos, do que somos e do que fazemos, acreditamos na roda de samba, no futebol de várzea, na mestiçagem, no sincretismo, [...] e na grandeza do povo brasileiro, por ter sido capaz, ao longo dos seus 500 anos de existência [...] [de] construir uma civilização exuberante, vigorosa e criativa [...].

Por tudo isso, podemos dizer, em suma, que vemos o Brasil como um **fato de cultura**.

[GIL; FERREIRA, 2013, pp. 246-247. Grifos meus.]

As bases constitutivas para uma política de patrimônio cultural municipal no Rio de Janeiro remontam à década de 1970, quando se formou um grupo na Prefeitura para a elaboração de uma proposta de salvaguarda para o patrimônio cultural da região central da cidade, o que resultou na Lei nº 506 de 17 de janeiro de 1984.<sup>50</sup> A chamada “Lei do Corredor Cultural” estabeleceu, assim, uma extensa área na região central da cidade para que operasse segundo uma legislação específica, visando a preservação do patrimônio cultural edificado existente na área delimitada. Augusto Ivan de Freitas Pinheiro, arquiteto e urbanista, e um dos entrevistados desta tese, estava à frente desse movimento.

Algum tempo depois, Augusto Ivan foi nomeado subprefeito do Centro, sob a gestão Cesar Maia. Em 2017, ele retoma a sua atuação no patrimônio cultural municipal ao assumir a presidência do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (naquele momento, vinculado à recém-criada Secretaria Municipal de Urbanismo, Infraestrutura e Habitação na gestão do prefeito Marcelo Crivella).

A implementação de uma legislação municipal específica para o patrimônio

<sup>50</sup> Ver entrevista de Augusto Ivan de Freitas Pinheiro, “Anexo 2c”.

cultural e, especialmente, para um conjunto de edificações – em oposição ao modelo de RMFA – foi uma iniciativa pioneira no Brasil. A partir dela, foi introduzido o conceito de “ambiente cultural” que, posteriormente, seria aplicado às Áreas de Proteção do Ambiente Cultural (APACs). Após a saída de Augusto Ivan de Freitas Pinheiro da presidência do IRPH, no início de 2018, a também arquiteta e urbanista Claudia Escarlante assumiu a presidência do IRPH. Ela, que também foi entrevistada, seguiu mantendo o CCD em sua estrutura, e em funcionamento.

Esses acontecimentos apontam para uma base constitutiva, para além de um projeto de país, de uma ideia de “evolução” dos programas de patrimônio cultural municipais. A criação do Corredor Cultural – em conjunto com o cenário da política patrimonial nacional – abriu os caminhos para a criação de um órgão municipal de patrimônio cultural. Primeiramente, foi criado o Departamento Geral de Patrimônio Cultural (DGPC), então vinculado à SMC. Depois, na última gestão de Cesar Maia como prefeito, o órgão foi alçado ao status de Secretaria Extraordinária (a extinta SEDREPAHC). Em 2009, foi criada a SUBPC, “demovida” de Secretaria Extraordinária a uma Subsecretaria da SMC. Naquele mesmo ano, criou-se o CCD.

Busco assim, como propõe Foucault, “fazer aparecer” as condições de criação do CCD, bem como o contexto intertextual em que se insere o discurso de sua formulação enquanto ente municipal dedicado ao design.

Eu tateio, fabrico, como posso, instrumentos que são destinados a **fazer aparecer objetos**. Os objetos são um pouquinho determinados pelos instrumentos, bons ou maus, fabricados por mim. Eles são falsos, se meus instrumentos são falsos... Procuo corrigir meus instrumentos através dos objetos que penso descobrir e, neste momento, o instrumento corrigido faz aparecer que o objeto definido por mim não era exatamente aquele. É assim que eu hesito ou titubeio, de livro em livro.

[FOUCAULT (1979), 1992, p. 229. Grifos meus.]

No intuito de tentar “fazer aparecer” esses objetos, buscarei identificar, na próxima seção, como ocorreu a aproximação dos discursos do patrimônio cultural e do design na cidade do Rio de Janeiro.

### 3

#### **Uma política pública de Cultura, Patrimônio Cultural e Design**

Nesta seção, abordo a constituição do Centro Carioca de Design e dos signos discursivos que permearam sua criação na estrutura municipal. A ideia aqui é reconstituir algumas

das bases do que seria o CCD, antes mesmo de “ser” CCD. No início, a proposta era a de se ter um departamento que tratasse do “design como estratégia”, e não necessariamente a existência de uma casa, de um espaço físico, de um lugar, para tal.

Entendendo que existem alguns momentos de reconhecida importância já mapeados na história da constituição do campo e das políticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil, sendo um deles a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade e outro a gestão de Aloisio Magalhães, proponho pensar a criação do CCD como parte integrante de um novo momento, no qual o design (ou ainda o discurso do design) é estrategicamente adicionado ao discurso do patrimônio cultural na cidade do Rio de Janeiro.

Observo, também, uma articulação entre design e planejamento estratégico, contrapondo a visão de um Estado provedor (neste caso específico, o Município do Rio) que não teria a capacidade de absorver todas as demandas, à visão neoliberal de Estado que pressupõe que parcerias junto à iniciativa privada devam ser articuladas para a realização de algumas (ou de muitas) de suas atribuições – discurso esse, inclusive, ao qual sistematicamente se confere um certo tom de “inevitabilidade” no que se refere à constituição dessas articulações entre governos e “mercado”, como se fosse “a única” opção viável. Em especial, ficam subordinadas às associações entre Estado e mercado aquelas “parcerias” que se referem ao planejamento e manejo da cidade e da malha urbana.

Assim, a palavra “design” surge como componente do nome da SUBPC de maneira absolutamente intencional. Entendo que a mobilização da palavra “design” evidencia, então, uma estratégia que visa (1) reposicionar a imagem do órgão municipal de patrimônio cultural e, (2) por consequência, reposicionar a imagem da cidade. Para tanto, busca divulgar a imagem de um patrimônio histórico cultural mais “dinâmico” e “renovado”, em oposição a palavras como “modorrento” e “embolorado”,<sup>51</sup> que Fajardo mobiliza ao falar de sua percepção sobre os órgãos de patrimônio de maneira geral.

A articulação entre as noções de patrimônio, cultura e design é relativamente nova no Brasil. As estruturas existentes até então não buscavam tratar “patrimônio” e “design” em associação direta. Mesmo a inserção do design como setor a ser trabalhado politicamente pelo Ministério da Cultura através do Plano Nacional de Cultura (PNC) – apesar de as discussões sobre os papéis a serem desempenhados pelo setor de design

---

<sup>51</sup> Ver entrevista com Washington Fajardo, “Anexo 2b”.



estarem acontecendo desde as etapas iniciais de debates para a construção do PNC, como mostram documentos preliminares à publicação oficial do mesmo<sup>52</sup> – só aconteceu em 2010,<sup>53</sup> como apresentarei no **Tempo quatro . design como cultura**.

Tratarei, então, do modo como essa articulação se dá no contexto específico do Município – e, particularmente, da Prefeitura – do Rio de Janeiro, com ênfase no período de 2009 a 2016. Ou seja: o período compreendido pelas duas primeiras gestões de Eduardo Paes como prefeito.

\*\*\*

### 3.1.

#### **Condições históricas e políticas no período 2009-2016 na cidade do Rio de Janeiro**

Em função das alianças políticas da coalizão para a candidatura de Paes pelo PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), diversos partidos se uniram em torno da sigla para o segundo turno das eleições municipais de 2008 no Rio de Janeiro. O PCdoB (Partido Comunista do Brasil) passou, dessa maneira, a ser um dos apoiadores dessa candidatura em função de sua aliança com o PT visando à reeleição do presidente Lula. Com a vitória de Paes, Jandira Feghali – que havia sido candidata a prefeita pelo PCdoB no primeiro turno – foi anunciada como Secretária Municipal de Cultura, passando a exercer esse cargo no Executivo de janeiro de 2009 a março de 2010.

Assim que Eduardo Paes assumiu o poder, algumas das secretarias existentes na gestão anterior – o terceiro mandato de Cesar Maia como prefeito, de 2005 a 2008, durante a “Era Cesar Maia” [CAMARGO, 2012, pp. 20-21] – foram extintas, incluindo todas as chamadas “secretarias extraordinárias”. Dentre elas, a SEDREPAHC, que se dedicava à gestão do patrimônio cultural da cidade. Por meio do Decreto nº 30.339, de 01/01/2009, a “Secretaria Municipal das Culturas” muda sua nomenclatura para “Secretaria Municipal de Cultura”, incorporando as funções de “promoção, defesa,

<sup>52</sup> No Caderno “Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura – 2ª Edição”, de agosto de 2008, a seção intitulada “Diagnósticos e desafios para as políticas culturais” (p.41) traz uma subseção chamada “Estimular a produção de design, moda e vestuário como meios de expressão da diversidade e dinamização estratégica da economia” que defende que “o design brasileiro é reconhecido em todo o mundo, especialmente, no campo do vestuário, mobiliário, produtos e design gráfico. Constitui um dos elementos mais importantes de identidade e agregação de valor de nossa produção industrial”.

<sup>53</sup> A Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, que implementa o Plano Nacional de Cultura, traz quatorze passagens com a palavra “design”. A alínea 2.4.1 da Lei aponta a necessidade de se “Incentivar e promover a qualificação da produção do design, da arquitetura e do urbanismo contemporâneos, melhorando o ambiente material, os aspectos estéticos e as condições de habitabilidade das cidades, respeitando o patrimônio preexistente e proporcionando a criação do patrimônio material do futuro”, numa clara associação entre design e patrimônio cultural.

desenvolvimento e revitalização do patrimônio e da memória histórico-cultural da cidade do Rio de Janeiro”. [AGCR], 2014] Durante o terceiro mandato de Maia, essas funções eram desempenhadas pela “Secretaria Extraordinária de Promoção, Defesa, Desenvolvimento e Revitalização do Patrimônio e da Memória Histórico-Cultural da Cidade do Rio de Janeiro” (SEDREPAHC). Ter o “status” de secretaria significava, na prática, uma maior autonomia do órgão em relação às gestões anteriores, em que era subordinado a outras secretarias. Sendo uma Secretaria Extraordinária, o secretário do órgão de patrimônio, na época André Meuser Zambelli, respondia diretamente ao prefeito da cidade, e assumia uma posição de negociação mais horizontalizada em relação a outros membros do secretariado. Como subsecretaria, o órgão voltaria a estar subordinado ao(à) titular da pasta em que estivesse inserido.

Dessa forma, as funções atinentes ao órgão de patrimônio cultural foram realocadas na Secretaria Municipal de Cultura, a cargo de Feghali. Para conduzir a gestão do patrimônio, Feghali convidou o arquiteto e urbanista Washington Menezes Fajardo para o cargo de subsecretário e, por conseguinte, propor um programa para o órgão municipal. Aceitando o convite, Fajardo elaborou uma proposta que integrava o patrimônio cultural a diversos outros campos do saber, e que pretendia se reafirmar por meio do nome proposto para a SUBPC. Foi criada, assim, em 2009, a Subsecretaria do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design, cuja sigla passou a ser SUBPC. Até então, nunca uma outra estrutura municipal havia incorporado a palavra “design” ao seu nome.<sup>54</sup> Muito menos, associada ao órgão dedicado ao patrimônio histórico e cultural. A seguir, apresento as competências da SMC, da SUBPC e do CCD conforme publicadas no Diário Oficial do Município em julho de 2009.

**ANEXO**

**Competências**

**003000 SMC Secretaria Municipal de Cultura**

- Formular e implementar a Política de Cultura do Município do Rio de Janeiro, com o foco na ampla participação do cidadão carioca.

**042124 C/CMPC Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do RJ**

- Propor ao Prefeito medidas executivas que visem à proteção individual de bens arquitetônicos e bens imateriais das áreas ou conjuntos urbanos que devem ser objeto da preservação parcial ou total, bem como ao seu tombamento;
- pronunciar-se em qualquer ato que de alguma forma altere a aparência, a integridade, a segurança ou a visibilidade do bem tombado pelo Muni-

<sup>54</sup> Informação verificada no livro “Administração Pública Municipal: a estrutura e os titulares. Da Comissão de Intendência à Prefeitura do Rio (1889-2012)”, publicado pelo Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

cópia, conforme determinado pela legislação municipal;  
 • promover a valorização do Patrimônio Cultural.

**Tabela 1.** Publicação das competências da Secretaria Municipal de Cultura e do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural.

Fonte: Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro. Ano XXIII. Nº 70. Rio de Janeiro. Quarta-feira, 1 de julho de 2009. p.10. Disponível em: <doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/547#/p:13/e:547?find=centro carioca de design>. Acesso em 16 de novembro de 2019.

**003009 C/SUBPC Subsecretaria do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design**

- Proteger e promover o patrimônio cultural do Rio de Janeiro;
- fiscalizar e autorizar o licenciamento de obras relativas ao patrimônio cultural do Município do Rio de Janeiro e sua ambiência;
- planejar, coordenar, desenvolver e supervisionar programas, projetos e demais ações técnicas necessárias para a proteção, a conservação e a preservação dos bens tangíveis e intangíveis que integram o patrimônio cultural do Município do Rio de Janeiro, respeitada a legislação em vigor;
- promover iniciativas com outros níveis de governo para realização dos objetivos da política do patrimônio e para a integração das ações de proteção e de conservação entre órgãos e entidades municipais, estaduais e federais;
- tratar, gerar e manter atualizado o banco de dados sobre o patrimônio cultural do Município do Rio de Janeiro e proporcionar os meios de acesso às informações;
- promover ações que vissem a impedir a evasão, a destruição e descaracterização de bens e documentos de valor cultural do Município do Rio de Janeiro;
- manter intercâmbio com os órgãos públicos, privados ou pessoas físicas e jurídicas, visando a preservação da memória e a proteção do patrimônio cultural do Município do Rio de Janeiro;

**Tabela 2.** Publicação das competências da Subsecretaria do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design.

Fonte: Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro. Ano XXIII. Nº 70. Rio de Janeiro. Quarta-feira, 1 de julho de 2009. pp.10-11. Disponível em: <doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/547#/p:13/e:547?find=centro carioca de design>. Acesso em 16 de novembro de 2019.

**042337 C/SUBPC/CCDS Centro Carioca de Design**

- Promover Políticas Públicas para o setor econômico e cultural do Design, entendendo-se os setores de Comunicação Visual, Desenho Industrial, Arquitetura e Moda;
- estabelecer processo de integração e relacionamento com as Universidades, Escolas, Cursos profissionalizantes, e afins;
- promover a elaboração de Projetos específicos para a área;
- manter entrosamento com os demais órgãos da Secretaria com interesses afins;
- oferecer atividades culturais de reconhecida excelência com o fim de ampliar o universo de conhecimento da comunidade que atende, assim como atrair turistas e visitantes de outras comunidades para a cidade e **particularmente para a área onde está inserido.**

**Tabela 3.** Publicação das competências do Centro Carioca de Design.

Fonte: Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro. Ano XXIII. Nº 70. Rio de Janeiro. Quarta-feira, 1 de julho de 2009. Disponível em: <doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/547#/p:13/e:547?find=centro carioca de design>. Acesso em 16 de novembro de 2019. Grifos meus.

Em outubro de 2011, a SUBPC deixou de integrar a estrutura da SMC, passando à estrutura do Gabinete do Prefeito. Em 2012, após processo de candidatura da cidade, o Rio de Janeiro foi reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Mundial na categoria

Paisagem Cultural.<sup>55</sup> A subsecretaria passou a se chamar, então, “Instituto Rio Patrimônio da Humanidade” (IRPH), por meio do Decreto nº 35.879 de 5 de julho de 2012.<sup>56</sup> Apesar da suposta condição de autonomia que a designação como “instituto”<sup>57</sup> poderia sugerir, sua condição de órgão da administração direta municipal permanece inalterada, mantendo-se subordinado à Casa Civil. A nova denominação como IRPH não impediu, contudo, que o Instituto continuasse conduzindo a pauta do design (apesar de a palavra “design”, em si, não constar mais em sua nomenclatura). O Centro Carioca de Design permaneceu, assim, na estrutura.

De acordo com o referido Decreto, “patrimônio cultural”, “arquitetura”, “paisagem cultural urbana” e “design” seriam trabalhados como “vetores potenciais” de “desenvolvimento da economia criativa” na Cidade do Rio de Janeiro, e o Instituto seria responsável pelo “papel estratégico da municipalidade para a proteção, conservação, valorização e difusão do patrimônio cultural da Cidade do Rio de Janeiro”.

Desde janeiro de 2017, quando da posse do prefeito Marcelo Crivella, o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade e, conseqüentemente, o Centro Carioca de Design, passaram a integrar a estrutura da “Secretaria Municipal de Urbanismo, Infraestrutura e Habitação” e, posteriormente – com o desmembramento da pasta – da “Secretaria Municipal de Urbanismo”. Nesse período, foram presidentes do IRPH o arquiteto e urbanista Augusto Ivan de Freitas Pinheiro (2017-18) e Claudia de Freitas Escarlante

---

<sup>55</sup> Do portal do IPHAN: “a partir de 1992, o conceito de Paisagem Cultural foi adotado pela Unesco e incorporado como uma nova tipologia de reconhecimento dos bens culturais. Anteriormente, os sítios reconhecidos nessa categoria eram relacionados a áreas rurais, sistemas agrícolas tradicionais, jardins históricos e outros locais de cunho simbólico’.

‘A cidade do Rio de Janeiro passou, em 17 de julho de 2012, a ser a primeira área urbana no mundo a ter reconhecido o valor universal da sua paisagem urbana. A paisagem cultural do Rio [...] representa um exemplo excepcional dos desafios, das contradições e da criatividade do povo brasileiro. A harmonia entre a paisagem natural e a intervenção do homem, incluindo o uso e as práticas em seu espaço e suas manifestações culturais, tornou o Rio de Janeiro internacionalmente conhecido. Sua inscrição na categoria de Paisagem Cultural, pelo valor universal excepcional, foi um passo importante para consolidar as ações de proteção e preservação de uma interação única entre a cultura e a natureza, em uma metrópole densamente ocupada’.

Fonte: Portal do IPHAN.

Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/45/>>. Acesso em 29 de novembro de 2019.

<sup>56</sup> “Anexo 4d”. Decreto nº 35.879 de 5 de julho de 2012.

<sup>57</sup> Instituto costuma ser uma nomenclatura dada a diversas pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, que se formam pela reunião de pessoas em prol de um objetivo comum, sem interesse de dividir resultado financeiro entre elas, devendo toda a renda proveniente de suas atividades ser revertida para os seus objetivos estatutários.

Entretanto, neste caso, o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade não ganhou autonomia jurídica ou um CNPJ próprio, mantendo-se na estrutura administrativa municipal com exatamente a mesma condição que tinha anteriormente: subordinado a uma outra secretaria da Municipalidade e, portanto, sem a autonomia de ação que o nome *instituto* poderia supor.

(2018–2020).

Em 2022, na gestão do Prefeito Eduardo Paes que está em curso, desde 2021, a presidenta da pasta é Laura Di Blasi, arquiteta e urbanista, técnica e servidora municipal estatutária. O IRPH segue vinculado à pasta de urbanismo, sob a Secretaria Municipal de Planejamento Urbano (SMPU), que tem como secretário... Washington Fajardo. A SMPU concentra, também, em sua estrutura, o Instituto Pereira Passos (IPP), configurando uma “supersecretaria” dedicada ao planejamento da cidade, integrando os órgãos de legislação urbana (Urbanismo), planejamento e dados (IPP) e patrimônio cultural (IRPH).

### 3.2.

#### As entrevistas

Como mencionei no início desta seção, entrevistei personagens-chave da trajetória do Centro Carioca de Design e do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade. A proposta de analisar essas estruturas municipais, e de buscar correlações entre “patrimônio cultural” e “design”, trouxe consigo questionamentos para os quais as respostas não estavam dadas somente em livros e artigos pré-existentes. Assim, foi necessário buscar fontes primárias de informação. As pessoas cujas entrevistas foram realizadas para compor este Tempo são:

#### 1. Washington Menezes Fajardo

Subsecretário de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design

Período: de 01 de janeiro de 2009 a 03 de outubro de 2011 na Secretaria Municipal de Cultura (SMC/SUBPC); de 03 de outubro de 2011 a 04 de julho de 2012 no Gabinete do Prefeito (GP/SUBPC).

Presidente do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (GP/IRPH, vinculado ao Gabinete do Prefeito)

Período: de 05 de julho de 2012 a 31 de dezembro de 2016.

Entrevista realizada em 14 de agosto de 2019.<sup>58</sup>

#### 2. Augusto Ivan de Freitas Pinheiro

Presidente do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (SMUIH/IRPH)

Período: de 01 de janeiro de 2017 a 02 de janeiro de 2018.

Entrevista realizada em 28 de agosto de 2019.

Complemento à entrevista realizado em 14 de novembro de 2019.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> “Anexo 2b”. Entrevista com Washington Fajardo.

<sup>59</sup> “Anexo 2c”. Entrevista com Augusto Ivan de Freitas Pinheiro.

### 3. Jandira Feghali

Secretária Municipal de Cultura (SMC)

Período: de 01 de janeiro de 2009 a 31 de março de 2010.

Entrevista realizada em 06 de setembro de 2019.<sup>60</sup>

### 4. Claudia de Freitas Escarlata

Presidenta do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade

Período: de 02 de janeiro de 2018 a 23 de julho de 2018 na Secretaria Municipal de Urbanismo, Infraestrutura e Habitação (SMUIH/IRPH); de 23 de julho de 2018 até o presente momento na Secretaria Municipal de Urbanismo (SMU/IRPH)

Entrevista realizada em 15 de setembro de 2019.

Complemento à entrevista realizado, por e-mail, em 13 de novembro de 2019.<sup>61</sup>

### 5. Luiz Antonio da Silva

Funcionário de empresa terceirizada, co-responsável pela manutenção, limpeza e apoio a atividades no Centro Carioca de Design

Período: de 2010 a 2019.<sup>62</sup>

### 6. Elisângela Chafim

Funcionária de empresa terceirizada, co-responsável pela manutenção, limpeza e apoio a atividades no Centro Carioca de Design

Período: de 2016 a 2019.<sup>63</sup>

Eu mesma também fui entrevistada por volta da mesma época, na condição de gerente do Centro Carioca de Design, por Flávia Secioso.<sup>64</sup> À época, ela estava trabalhando em sua dissertação de mestrado, intitulada “Espaços culturais e design: tecendo relações com o território por meio de processos participativos”. Para tanto, a pesquisadora utilizou, como estudo de caso, o workshop “Centro Carioca de Design: Futuros Possíveis”, ocorrido em 2017.

O critério para seleção das pessoas entrevistadas foi o fato de considerá-las, por diversos motivos, importantes nesse processo. Num primeiro momento, até 2019, entrevistei Washington Fajardo, Augusto Ivan de Freitas Pinheiro e Claudia de Freitas Escarlata (responsáveis pelo órgão de patrimônio cultural da cidade de 2009 a 2019) e Jandira Feghali, que assumiu a Secretaria de Cultura no início da gestão de Paes, entre 2009 e 2010. Entendo que a ideia de vincular design à gestão municipal do patrimônio

<sup>60</sup> “Anexo 2d”. Entrevista com Jandira Feghali.

<sup>61</sup> “Anexo 2e”. Entrevista com Claudia de Freitas Escarlata.

<sup>62</sup> “Anexo 2f”. Entrevista com Luiz Antonio da Silva e Elisângela Chafim.

<sup>63</sup> Idem.

<sup>64</sup> “Anexo 2a”. Entrevista de Paula de Oliveira Camargo a Flavia Secioso.

cultural coincide com a eleição de Eduardo Paes como prefeito da cidade, e para configurar isso mobilizei essas pessoas.

Em 2022, entrevistei mais quatro pessoas: Elisângela Chafim e Luiz Antonio da Silva, que respondiam pela manutenção, limpeza e apoio a eventos do CCD desde 2010 (Luiz) e 2016 (Elisângela), até 2019. Essas duas pessoas eram, de fato, as que mais ficavam na casa, e tinham contato com todo mundo que realizava ou frequentava atividades lá, de modo que achei que ouví-les seria, no mínimo, interessante. Infelizmente, pela época em que essas entrevistas foram realizadas (março de 2022), não consegui analisá-las para que seu conteúdo constasse no corpo deste texto.

As outras duas pessoas que entrevistei em 2022 foram Fernanda Martins, designer que foi Conselheira no Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC) entre 2013 e 2015; e João Roberto Peixe, também designer, um dos articuladores da inserção do Design no Sistema Nacional de Cultura (SNC) e no CNPC, tendo sido, ainda, um dos idealizadores da política cultural de Lula desde antes de sua eleição. A proposta dessas duas entrevistas era fornecer dados para compor o **Tempo quatro**, de modo que elas não aparecerão neste **Tempo três**.

As entrevistas aparecem no texto conforme sinto a necessidade de mobilizá-las, de modo que nem todes os(as) agentes entrevistades terão voz neste Tempo. Por isso, inseri o conteúdo de todas as entrevistas realizadas, na íntegra, nos Anexos deste documento, para que possam ser consultadas.

A partir do material coletado, da documentação e bibliografia existentes, prossigo a uma análise do que foi a proposta para a criação do Centro Carioca de Design, seu contexto político e os discursos que nortearam sua implantação.

### **3.3. A Proposta**

Busco, nesta seção, ampliar o conhecimento sobre o processo que levou à concepção e posterior implementação do Centro Carioca de Design no âmbito da Municipalidade do Rio. Para tanto, analiso, principalmente, como já mencionado, as entrevistas concedidas por Jandira Feghali e Washington Fajardo, entre outras fontes. Foi a partir da parceria entre ambas que a proposta de se implantar um centro de referência para o design na cidade do Rio de Janeiro começou a se consolidar.

Jandira Feghali, que fora candidata a prefeita da cidade do Rio, relata ter



conhecido Fajardo durante a transição<sup>65</sup> entre a última gestão de Cesar Maia como prefeito para que Eduardo Paes assumisse o cargo. Feghali relatou, ainda, já ter algum conhecimento sobre o trabalho de Fajardo, em função de ele ter trabalhado com o ex-prefeito da cidade de Nova Iguaçu, Lindbergh Farias.<sup>66</sup> Ao aceitar o convite para ser o responsável pela gestão do patrimônio cultural na cidade do Rio de Janeiro, Fajardo haveria fundamentado sua decisão na possibilidade de expandir a visão, em si, do que seria considerado como patrimônio cultural. Ele afirma ter condicionado, em conversa com Jandira Feghali, sua participação na secretaria à possibilidade de implementar e, conseqüentemente, testar essa visão.

Ao entrevistar Feghali e Fajardo eu queria, primeiramente, entender o contexto político que a havia levado à Secretaria Municipal de Cultura e, a ele, à nomeação como “subsecretário de patrimônio cultural”. Outra questão era relativa ao próprio nome da subsecretaria, que incluía junto ao patrimônio cultural diversos outros campos do saber (nomeadamente, “intervenção urbana”, “arquitetura” e “design”): quais seriam as articulações percebidas entre esses campos e, em especial, entre patrimônio cultural e design? Por fim, interessava-me compreender quais seriam as visões de ambos sobre os papéis a serem desempenhados por “patrimônio cultural” e “design” no contexto das cidades e, em particular, da cidade do Rio de Janeiro.

Fajardo atuou na cidade de Nova Iguaçu como Subsecretário de Projetos Urbanos no primeiro mandato de Lindbergh Farias como prefeito, coordenando a área de urbanização. Lá, teve a oportunidade de aprofundar o trabalho com a escala urbana, objetivo que, em suas palavras, já vinha sendo perseguido por ele desde seu tempo de estudante do curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Após essa primeira experiência como subsecretário no setor público em Nova Iguaçu, Fajardo volta à sua prática profissional no escritório e, observando a disputa

---

<sup>65</sup> “Transição” é o modo como é chamado o período em que equipes políticas e técnicas de uma gestão cujo mandato está acabando se encontram para trocar informações com as equipes da nova gestão. No caso, a transição entre a gestão de Cesar Maia e a de Eduardo Paes começou no dia 28 de outubro de 2008, quando Paes e Maia se reuniram no Palácio da Cidade, no Rio de Janeiro, para discutir o tema. Fonte: <<https://eleicoes.uol.com.br/2008/ultnot/rio-de-janeiro/2008/10/28/ult6022u460.jhtm>> Acesso em 19 de novembro de 2019.

<sup>66</sup> Lindbergh Farias disputou, em 2004, as eleições à Prefeitura de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense. Filiado ao PT, a coligação que apoiou sua candidatura incluía, além do próprio PT, PFL, PSB, PSDB e PCdoB. Tornou-se prefeito após vitória no segundo turno, assumindo a gestão municipal de 2005 a 2008. Em 2008, foi reeleito em primeiro turno, tendo permanecido no cargo até 2010, quando se candidatou ao senado pelo Estado do Rio de Janeiro.

eleitoral municipal na cidade do Rio de Janeiro, elabora um documento, junto aos colegas e também arquitetos Pedro Évora e Raul Bueno, que “tinha por objetivo **pautar o debate eleitoral** do Rio em 2008” [grifos meus]. O grupo identificava aquele como um momento de transição importante para a cidade. Com o fechamento do ano de 2008, se encerraria também a “Era Cesar Maia” [CAMARGO, 2012 (b). pp.20-21] e o Rio de Janeiro teria um(a) novo(a) prefeito(a).

Naquele momento, então, Fajardo, Bueno e Évora buscaram agendar conversas com os(as) candidatos(as) à prefeitura, mas somente Jandira Feghali aceitou recebê-los. Com ela, tiveram um encontro, nas palavras de Fajardo, significativo para apresentar o documento. Feghali se interessou, na ocasião, pela proposta apresentada, que Fajardo enuncia como uma formulação com o intuito de se formar uma “governança urbana” e, também, uma “visão urbanística” que viesse a complementar certos “vazios de atuação do ‘planejamento urbano tradicional’, do ordenamento do território, plano diretor, dos instrumentos urbanos”. Fajardo se refere ao documento como “cheio de energia, pretensioso”, e relata que Feghali os ouviu com bastante atenção, mas que não teria havido mais contato com ela antes do primeiro turno das eleições municipais.

Entretanto, Feghali não avança ao segundo turno das eleições. Os partidos PT, PDT, PCdoB e PRB aderem, então, à campanha de Paes – candidato pela coligação PMDB (sua legenda, naquele momento), PP, PSL e PTB – contra Fernando Gabeira, que concorria pelo Partido Verde (PV) no segundo turno.<sup>67</sup> Após a vitória de Paes, Jandira Feghali é anunciada como a futura Secretária Municipal de Cultura de sua gestão.

Nesse momento, então, Fajardo é convidado por Feghali a colaborar junto à equipe que faria a transição, com vistas à formulação de um plano para a secretaria de cultura do município e, posteriormente, à elaboração de uma proposta específica para o patrimônio cultural.

A partir daí, Fajardo inicia o que ele chama de “diagnóstico territorial”, em que identifica a presença desigual de “espaços de cultura de qualidade” na cidade e começa a vislumbrar uma “**ação mais dedicada ao design**”. Ele identifica uma diferença que entende como “estrutural” entre o ensino dos cursos de Arquitetura e Urbanismo em São Paulo e no Rio de Janeiro. Para ele, se na escola paulista de arquitetura (a saber,

---

<sup>67</sup> Fonte: O Globo, 21 de outubro de 2008.

<<https://outline.com/eWw2Ne>>. Último acesso: 18 de novembro de 2019.

especificamente na FAU-USP) o ensino de Arquitetura e de Design era integrado, no Rio de Janeiro, na FAU-UFRJ, ele esperava encontrar um ambiente semelhante, o que não aconteceu. Na visão dele, o ensino de Arquitetura e Urbanismo na FAU/UFRJ, onde ingressou em 1991, não mantinha relação praticamente nenhuma com o design, apesar de ambos os cursos serem no mesmo prédio na Ilha do Fundão. Entretanto, ele relata ter mantido, mesmo assim, “um olhar curioso” em relação ao design. Desse modo, quando lhe surgiu a oportunidade de trabalhar na esfera pública com cultura e patrimônio cultural, ele identificou uma oportunidade para colocar em prática esse pensamento.

Fajardo se mostra, ainda, preocupado com o aspecto territorial da cidade. Ele relata que a equipe de transição do governo, que iria assumir em janeiro de 2009, tinha um olhar mais direcionado para o desenvolvimento econômico da cidade e que, nesse discurso, a questão da “economia criativa” costumava surgir com frequência. Isso o incomodava, por entender que “economia criativa” seria **“uma noção desprovida de território”**.

Eu acho que a produção dos bens culturais e dos fenômenos culturais está ligada a lugares, e está essencialmente ligada a uma cultura material. [...] É um processo ancestral. É campo simbólico, narrativa, oralidade, ancestralidade. Como é que essas coisas brotam dos lugares, brotam das raízes culturais e se manifestam num objeto.

[FAJARDO, 2019, entrevista]

A proposta de “investir em design” teria vindo, assim, de uma análise inicial definida, em suas próprias palavras, como “muito rasa”. Partia, segundo ele, do seu conhecimento prévio do fato de a primeira escola de design do país (a Esdi, Escola Superior de Desenho Industrial) estar na cidade do Rio de Janeiro, assim como muitos dos “profissionais de projeção” no país. Ele menciona especificamente, nesse momento, os designers Guto Indio da Costa e Fred Gelli .

É no momento em que surge a demanda de se construir uma proposta para o patrimônio cultural que a ideia de trabalhar com design de uma maneira mais estruturada se consolida, por meio de uma visão de Fajardo inspirada pelo trabalho de Aloisio Magalhães como presidente do IPHAN.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> “Aloisio Magalhães nasceu em 5 de novembro de 1927, em Recife, Pernambuco [...]. Desde cedo, conviveu com figuras da elite política e intelectual de Recife, tais como Gilberto Freyre. Em 1945, entrou para a faculdade de Direito”, profissão que não chegou a exercer. Após passagens pelo teatro e pela pintura, recebeu, em 1951, uma bolsa do governo francês para estudar museologia no Louvre, tendo sido essa sua primeira bolsa internacional. Entrou em contato, ao longo dos anos, com nomes importantes da

Eu tinha muito clara a ideia do Aloisio Magalhães na minha cabeça. Quem ele tinha sido, o que ele tinha feito. E uma ideia que eu acho potente sobre uma ideia de país, de unir cultura material ancestral com uma mirada para o futuro. [...] Isso está presente em alguns formuladores, e em uma ideia de Brasil da modernidade brasileira.

[FAJARDO, 2019, entrevista]

Fajardo relata, ainda, que foram grandes referências para seu pensamento sobre o que seria design, André Stolarski,<sup>69</sup> seu amigo pessoal, e o próprio Aloisio Magalhães. Stolarski teria sido uma espécie de conselheiro informal “generoso e professoral”. Já Magalhães, teria sido “a” referência de um modelo de gestão do patrimônio que Fajardo gostaria de, com sua proposta, perseguir no município.

Era pretensão de Fajardo fazer uma “atuação inovadora” à frente do patrimônio cultural municipal, sem que aquilo fosse uma “coisa estranha para o ‘corpo orgânico’ da Prefeitura do Rio”. A seu favor, a lei do Corredor Cultural<sup>70</sup> já havia aberto um caminho

---

arte. Após um período de experimentos, entra em contato nos EUA com Eugene Feldman, artista gráfico e tipógrafo experimental, e assim se inicia sua maior aproximação com o design. Em 1960, integrou a delegação brasileira na 30ª Bienal de Veneza, no mesmo ano em que abriu um escritório de design no Rio de Janeiro junto a Artur Lício Pontual e Luis Fernando Noronha. Em 1962, Magalhães participa da criação da ESDI e desfaz a sociedade inicial no escritório, renomeando-o como Aloisio Magalhães Programação Visual Desenho Industrial. Criou projetos de grande importância, muitos deles públicos, como a marca do 4º Centenário e cédulas monetárias. Aos 50 anos, participou da criação do Centro Nacional de Referência Cultural, em Brasília. Foi nomeado presidente do Instituto Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1979. A partir de 1981, assumiu também a Secretaria de Cultura do Ministério de Educação e Cultura, tendo acumulado as funções até junho de 1982, quando faleceu subitamente ao representar Rubem Ludwig em um encontro de ministros da Cultura de língua latina na Itália.

Fonte: ANASTASSAKIS, 2014. pp. 32-33.

<sup>69</sup> André Stolarski nasceu em 1970 na cidade de São Paulo. Formou-se em arquitetura pela FAU-USP, tendo obtido o grau de mestre na mesma instituição em 2012, com a dissertação “Design e arte: campo minado”, orientada por Agnaldo Farias. Foi coordenador de design do MAM RJ entre 1998 e 2000, onde realizou mais de trinta exposições. Em 2003, torna-se um dos sócios-diretores da agência Tecnopop. Autor do livro-documentário *Depoimentos sobre o design visual brasileiro: Alexandre Wöllner e a formação do design moderno no Brasil* (2006), entre outras numerosas contribuições com textos publicados em livros e periódicos. Lecionou na ESDI e na ESPM (2006-2008), ministrou cursos e palestras, traduziu diversos livros de design para a editora Cosac Naify – em que era também integrante do conselho editorial da coleção de design. Foi diretor da Associação dos Designers Gráficos do Brasil (ADG) entre 2007 e 2009 e fez parte de seu conselho consultivo. Foi coordenador de comunicação da Fundação Bienal de São Paulo, tendo liderado o projeto visual das 29ª e 30ª Bienais de São Paulo. Stolarski faleceu em 2013.

Fonte: PORTO e MENDES, 2014. pp. 83-85.

<sup>70</sup> Até aquele momento, a legislação municipal de patrimônio cultural mais consolidada e reconhecida era a Lei do Corredor Cultural. A Lei nº 506 de 17 de janeiro de 1984 reconheceu “o Corredor Cultural como Zona Especial do centro histórico do Rio de Janeiro” e definiu as “condições básicas para a preservação paisagística e ambiental de grande parte da área central”. Nesse ato, cerca de 1300 edificações no centro da cidade foram preservadas. Três anos depois, foi editada a Lei 1139, de 16 de dezembro de 1987, modificando, ampliando e revendo a anterior. De acordo com o manual *Como recuperar, reformar ou construir seu imóvel no Corredor Cultural*, a proposta do Corredor Cultural era “o resgate de referências sociais, culturais e arquitetônicas” como “ponto de partida de um processo de renovação que respeite a memória da cidade”.

O Corredor Cultural foi dividido em quatro áreas: Lapa-Cinelândia, Praça XV, Largo de São Francisco e imediações e SAARA. Essas duas últimas áreas compreendiam, também, Praça Tiradentes, Largo da Carioca e Campo de Santana.

no sentido de preservar o “conjunto urbano” (ou seja, uma alternativa à preservação de objetos emblemáticos isolados, modelo do SPHAN de Rodrigo Melo Franco de Andrade), além de um “entendimento de **paisagem cultural** da cidade que é urbana, construída, mas que é humana e que também é ‘**paisagem gráfica**’”. Para ele, o Manual do Corredor Cultural, como ficou conhecida a publicação “Como recuperar, reformar ou construir seu imóvel no Corredor Cultural”,<sup>71</sup> já apontava algumas conexões entre patrimônio, conjunto urbano e design – especificamente, composições cromáticas para as fachadas, assim como uma determinação de tipos gráficos adequados para utilização em letreiros e fachadas de imóveis do Corredor Cultural, buscando “resgatar o espírito da tipografia e letreiros antigos”.<sup>72</sup>

Essas conexões foram associadas por Fajardo à atuação de Aloisio Magalhães à frente do IPHAN, levando-o a procurar o arquiteto Paulo Vidal Leite Ribeiro, arquiteto e urbanista, servidor concursado do IPHAN (que, mais tarde, veio a se tornar um dos coordenadores da SUBPC) e André Stolarski, para realizar conversas sobre possibilidades de estruturação daquele órgão a ser criado.

Assim, ao estudar a trajetória do patrimônio cultural na cidade do Rio de Janeiro desde o Corredor Cultural até aquele momento, Fajardo diz identificar uma “constituição holística” do órgão. Mas, concomitantemente, ele pondera que, com o passar do tempo, o mesmo vai ganhando uma característica “mais tradicional”, por ser “essencialmente composto por arquitetos”. Não fica claro, entretanto, se esse caráter “mais tradicional” seria em função de o corpo técnico do órgão ser composto, essencialmente, por arquitetos e urbanistas, ou porque ele consideraria que a própria formulação sobre patrimônio cultural apresentada pelo órgão seria “tradicional”. Nesse sentido, acredito que a palavra “tradicional” poderia ser traduzida, neste contexto, por “modernista”. Entendo que os valores que Fajardo considera como “tradicional” nos órgãos de patrimônio cultural, tanto na esfera federal, como na estadual e municipal, remontam a seu período de formação do campo do patrimônio cultural no Brasil, e ao pensamento de Rodrigo Melo Franco de Andrade (e, portanto, ao modernismo brasileiro).

Então, para ele, o órgão, que poderia ser dedicado ao “planejamento do

---

Fonte: Instituto Municipal de Arte e Cultura, 1995. p.1, p.6.

<sup>71</sup> Instituto Municipal de Arte e Cultura, 1995.

<sup>72</sup> Instituto Municipal de Arte e Cultura, 1995. p.56.

patrimônio cultural”, na prática, acabaria se configurando, **primordialmente**, como “um órgão de licenciamento”<sup>73</sup> – o que se dá, em grande medida, pelas próprias demandas geradas a partir da lei do Corredor Cultural. Uma vez que a referida lei estabelece parâmetros para as edificações, uma parte significativa da força de trabalho é direcionada a analisar, e aprovar (ou não) projetos de reforma e/ou construção, atender a demandas e denúncias de irregularidades, fazer atendimento ao público para orientar a realização de projetos, entre outras atribuições.

O “potencial propositivo” do órgão ficaria, assim, em segundo plano, sendo as suas principais ações direcionadas a tombamentos e análises de projetos. Dessa maneira, a constituição de conjuntos arquitetônicos preservados (como, após o Corredor Cultural, foi também o caso das Áreas de Proteção do Ambiente Cultural, as chamadas APACs),<sup>74</sup> ao mesmo tempo em que foi uma medida de planejamento do ambiente urbano, gerou como consequência um aumento da demanda de aprovação e licenciamento de novas edificações, de reformas, e assim por diante, demanda essa a ser suprida pelo próprio órgão. Assim, a inovação trazida ao se pensar o patrimônio edificado para além da “monumentalidade”, para além do que é considerado “excepcional como objeto arquitetônico”, para pensá-lo sob a ótica daquilo que constitui o “ambiente urbano” – quer dizer, o conjunto de edificações que conformam esse ambiente – trouxe a reboque, de uma certa maneira, uma estagnação e um represamento do potencial de planejamento, de se pensar o patrimônio como um valor, para constituir-se como um órgão técnico de aprovação e licenciamento de projetos.

Fajardo estava convicto de que o órgão municipal de patrimônio deveria se

---

<sup>73</sup> Uma das funções do corpo técnico do IRPH é o licenciamento de obras e reformas em bens tombados municipais, estabelecendo regras, parâmetros e aconselhamento técnico para quem quer (como diz o Manual do Corredor Cultural) “construir, reformar ou preservar” seu imóvel patrimonializado.

<sup>74</sup> “Por muito tempo, o único instrumento legal de proteção do patrimônio cultural no Brasil era o do tombamento, instituído pelo Decreto-Lei 25/37 para aquilo considerado como patrimônio histórico e artístico nacional e adotado pelas legislações estaduais e municipais. Protegiam-se, assim, bens culturais de valor excepcional, individuais ou conjuntos, mas de grande significado histórico ou artístico”. Na cidade do Rio de Janeiro, o Projeto Corredor Cultural, iniciado em 1979 (posteriormente transformado em lei, como visto anteriormente), propôs “a proteção das características arquitetônicas de fachadas, volumetrias, formas de cobertura e prismas de claraboias de imóveis” na área central da cidade. Em 1984, outras áreas foram determinadas como APAs (Áreas de Proteção Ambiental) e, posteriormente, com a edição do primeiro Plano Diretor Decenal da cidade (1992), a APA se transforma em APAC, ficando a denominação APA destinada apenas para os ambientes naturais. Entre outras condicionantes, “através da criação de uma APAC, a legislação urbana estabelece imóveis que poderão ser preservados (fachada, coberturas – formas e materiais, volumetria, clarabóias e outros elementos arquitetônicos relevantes); outros, passíveis de renovação, que poderão ser substituídos, dentro de parâmetros que respeitem a ambiência preservada”.  
Fonte: Guia das APACs. IRPH, 2012. p.1.

emancipar, virando um instituto – figura jurídica que acreditava ser capaz de garantir uma maior autonomia e flexibilidade de atuação.<sup>75</sup>

Eu via a proposta de unir uma ideia de preservação, de conservação, e de ambiente construído, objetos arquitetônicos, patrimônio cultural, e de fomento ao patrimônio imaterial, intangível, **por uma ótica de design. Ou seja, uma ótica de projeto.** Uma metodologia projetual. Não era reinstaurar as ideias de Aloisio Magalhães, [...] mas **capturar** uma ideia de que era um órgão, **uma burocracia que lida com um conjunto de saberes práticos e que, a partir dessa atuação, formula um campo teórico.** E não o contrário.

Eu acho que isso é sempre pouco lembrado na atuação do patrimônio cultural: que ele, essencialmente, tem uma gênese prática e que constitui um campo teórico. Porque tiveram que lidar com ruínas de Pompeia, porque tiveram que lidar com achados arqueológicos, porque tiveram que lidar com as ruínas clássicas, surgiu uma teoria do patrimônio. [...] **É um processo que surge da prática.** [...] Daí, veio a ideia de constituir um instituto e que esse instituto tivesse esses departamentos: **patrimônio cultural, arquitetura, intervenção urbana e design.**

[FAJARDO, 2019, entrevista. Grifos meus.]

Fajardo parecia idealizar um órgão que pudesse, então, atuar de modo a integrar os campos de saber mencionados no nome da subsecretaria por ele dirigida – a Subsecretaria do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design (SUBPC). Para o campo da arquitetura, ele acreditava poder fazer “o debate da boa arquitetura dentro da prefeitura”, pois via no patrimônio cultural uma possibilidade de, para além de licenciar, **conduzir** esse debate. Diferentemente da pasta do urbanismo, que para ele “licencia de uma maneira quantitativa, parametrizada”, ele afirma que “o patrimônio lida de uma maneira subjetiva” e, portanto, “complexa”, pois promove “uma discussão sobre o princípio de valor arquitetônico”.

Em relação ao termo “intervenção urbana”, ele afirma perceber uma ligação, também, com a política do Corredor Cultural – entendendo que, ao trazer “melhorias” para o espaço público, os edifícios também são beneficiados. No meu entendimento, a proposta era a valorização do espaço público por meio da integração do projeto urbano dos espaços públicos aos conjuntos (ou objetos) arquitetônicos adjacentes a eles, ampliando a ideia do Corredor Cultural e das APACs de “preservação de conjunto” para “preservação do conjunto associado ao projeto urbano do seu entorno”.

No caso do design, Fajardo pretendia “dar um aprofundamento” à atuação do

<sup>75</sup> Num primeiro momento, Fajardo pensou no nome Instituto Aloisio Magalhães, tendo chegado a fazer contato com a família de AM para solicitar a permissão do uso de seu nome. Fajardo menciona uma ideia de que o Instituto Aloisio Magalhães seria conhecido pela sua sigla IAM, o que geraria uma espécie de brincadeira com o inglês *I am* (eu sou / eu estou), visando “reafirmar valores cariocas e identidade carioca”.



campo na visão do patrimônio. Ele identificava “uma noção” do que chama de “paisagem gráfica” no Corredor Cultural, mas acreditava que o campo do design deveria ser efetivamente fomentado.

Já empossado como subsecretário, Fajardo fez algumas visitas, muitas das quais acompanhei, para conhecer instituições que já tivessem um trabalho direcionado ao campo do design na cidade do Rio. A ideia era que não houvesse, em suas palavras, algum tipo de “sombreamento” entre o órgão que estava sendo montado e iniciativas preexistentes. A seu juízo, mesmo havendo iniciativas voltadas ao fomento da “economia do design”, da “indústria vertical do design” e dos profissionais de design, havia um “buraco que era **falar do design como manifestação cultural**”,<sup>76</sup> e que esse deveria ser o princípio a reger a atuação da SUBPC.

Então, [a proposta em relação ao design] não ia ser [a de ter] um papel de fomento ao setor econômico, não ia ser um papel de defender a classe – porque isso já havia – e que o papel seria de fazer o debate, de **trazer o design como campo válido da cultura**. Essa definição, obviamente, funcionou bem, também, para a Secretaria de Cultura, que tinha interesse em ser “uma coisa renovada”.<sup>77</sup>

[FAJARDO, 2019, entrevista. Grifos meus.]

Embora a SMC tivesse a intenção de apresentar uma proposta de “renovação” para a gestão municipal da cultura, a sugestão da criação imediata de um instituto foi, de acordo com o relato de ambxs, recebida com estranheza por Feghali. A ideia de uma instituição independente e autônoma foi encarada, segundo Fajardo, como uma proposta de ruptura antes mesmo do início do trabalho em conjunto.<sup>78</sup> Ele afirma, entretanto, que aceitou assumir o cargo sob a condição de que depois, juntas, buscassem a autonomia de transformar a subsecretaria em um instituto independente, e que Jandira haveria aquiescido a essa proposição.

Fajardo relata que, apesar das diferenças de “visões de mundo”,<sup>79</sup> sua relação

<sup>76</sup> No “Tempo quatro . design como cultura”, apresentarei como essa questão do “design como manifestação cultural” está inserida no Ministério da Cultura de Gilberto Gil, já estando, de certa maneira, incorporado ao contexto discursivo da época.

<sup>77</sup> Essa fala se alinha, como apresentarei no “Tempo quatro”, à proposta que Gilberto Gil vinha elaborando à frente do MinC desde que assumira o cargo de Ministro (2003) e a que Juca Ferreira dava continuidade, como seu sucessor, desde 2008.

<sup>78</sup> Fajardo relata que, ao propor que o órgão de patrimônio deveria ser um instituto autônomo e independente, JF teria retrucado, de maneira bem-humorada: “estou te chamando para namorar e você já quer divorciar?”.

<sup>79</sup> Acredito que Fajardo se refira, aqui, às diferenças de visão política entre eles. Feghali, uma das lideranças do PCdoB. Fajardo, à época, sem filiação partidária e, posteriormente, afiliado à Rede. Pelo conteúdo da sua entrevista e da de Feghali, entende-se que a nomeação de Fajardo foi, primordialmente,

com Feghali foi muito profícua, incluindo o projeto do Imperator,<sup>80</sup> das Arenas Cariocas,<sup>81</sup> e – entre outras iniciativas – a ocupação efetiva do sobrado da Praça Tiradentes, nº 48, que havia sido recuperado pelo Programa Monumenta<sup>82</sup> e se encontrava, até aquele momento, ainda sem destinação. O imóvel foi, então, dedicado ao Centro Carioca de Design. Fajardo relata que, à época, havia membros da sociedade civil que reivindicavam que a casa, por ter sido a moradia da cantora lírica Bidu Sayão, fosse um centro de ópera ou iniciativa semelhante. Ele relata, ainda, ter sido contrário a essa alternativa, alegando que a dimensão territorial deveria ser preponderante nesse caso: “a proximidade com a Esdi, a possibilidade de a Praça Tiradentes se converter num certo ‘**cluster criativo**’ [...]. Houve um debate ali, gente querendo [a casa] para a ópera. [...] E eu também me lembro de defender muito [...] a atração de ‘juventude’. Isso era algo que eu tinha bastante certeza de que o design ia trazer”. [FAJARDO, 2019, entrevista]

Essas foram, então, algumas das formulações que levaram à conceituação, por Fajardo – inicialmente, junto a seus “conselheiros” Vidal e Stolarski e, posteriormente, junto à equipe técnica da Prefeitura – tanto da SUBPC quanto do CCD. Ele reitera, ainda,

---

devido à confiança de Feghali na capacidade técnica demonstrada pelo primeiro em três momentos: nos anos em Nova Iguaçu na administração Lindbergh Farias; quando da apresentação do documento elaborado por ele, Évora e Bueno a ela durante a campanha eleitoral municipal de 2008; e, mais tarde, por sua atuação junto ao governo de transição da gestão de Cesar Maia para Eduardo Paes.

<sup>80</sup> O Imperator era um cinema no bairro do Méier, no Rio de Janeiro. Inaugurado em 1954 como o maior cinema da América Latina, fechou suas portas como cinema no ano de 1986. Após alguns anos funcionando como casa de espetáculos (1991-98), o Imperator fecha suas portas sem previsão de reabertura. Em 2012, o Imperator reabre ao público, com concepção arquitetônica de Washington Fajardo e Pedro Évora, como *Imperator - Centro Cultural João Nogueira*, incluindo salas de cinema, salas de espetáculos, galeria de arte, entre outros.

Fonte: <<http://imperator.art.br/sobre>>. Acesso em 22/11/2019

<sup>81</sup> As Arenas Cariocas são equipamentos culturais que compreendem teatro multiuso com outras possibilidades de usos educativos associados. Fajardo foi o responsável pelo projeto arquitetônico, posteriormente desenvolvido pelo escritório Rua Arquitetos (de Pedro Évora e Pedro Rivera), da Arena Jovelina Pérola Negra, na Pavuna, zona oeste do Rio. Além dessa, que foi a primeira, há três outras Arenas Cariocas: Abelardo Barbosa - Chacrinha (em Pedra de Guaratiba), Carlos Roberto de Oliveira Dicró (na Penha) e Fernando Torres (em Madureira).

Fontes: <<http://wfajardo.com/detalhe/6001>>. Acesso em 22/11/2019.

<<http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/arenas>>. Acesso em 22/11/2019.

<sup>82</sup> “O Programa Monumenta do Ministério da Cultura, fruto do contrato de empréstimo firmado entre o BID - Banco Interamericano de Desenvolvimento e o Governo brasileiro, insere o conceito da sustentabilidade no movimento de preservação nacional. [...] O Programa Monumenta contempla não só obras de conservação mas também a requalificação e o reordenamento dos espaços públicos, além de ações complementares para que se atinjam a preservação sustentada e a melhoria da qualidade de vida nesses locais (...). Na cidade do Rio de Janeiro, a área escolhida para a implantação do Programa Monumenta foi a Praça Tiradentes e seus arredores.”

Fonte: DGPC, 2005. pp.17-18.

ter antevisto uma situação em que acreditava que muitos jovens – especialmente estudantes de design – seriam atraídos por essa iniciativa, destacando o caráter (ou ainda a falta dele, como apresentarei a seguir) de profissionais de design.

Aí vinha uma percepção que eu tinha [...] dessa condição intrínseca do design, que é um **campo projetual** que está atrelado à “industriosidade”. Ou seja: está atrelado a uma dimensão de produção de bens dentro do **capitalismo**, e o design tem essa “**permissividade**”. O design funciona como um **instrumento de comunicação** convertendo esses objetos de consumo em significado – de valor emocional, mas que não deixam de ser objetos de consumo [...]. Esse **valor “sem caráter” do design**. Uma leitura que me atrai muito é o capítulo do *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, do [Italo] Calvino. No capítulo “*Quickness*”, ele fala das relações entre Vulcano e Mercúrio. Vulcano, como a divindade [...]da forja, das ferramentas. Ele está lá isolado, na gruta, martelando, forjando coisas, artefatos que vão mudar a realidade. Enquanto Mercúrio é uma divindade sem caráter. E Mercúrio, não à toa, é uma divindade da educação e do comércio. **Ele é sem caráter porque ele quer agradar ao outro**. Ele é veloz, ele é fugaz, e está sempre interessado em agradar o outro. Ele [Calvino] termina o capítulo falando sobre uma possível associação entre esses dois lados. Então, veio para mim: o Patrimônio Cultural como Vulcano, e o Design como Mercúrio. E uma **possibilidade de esse lugar modorrento, embolorado, que fala do passado, estar atrelado a um lugar mais jovial e que se comunica melhor**, e que liga as pessoas. Eu acho que os dois se beneficiariam.

[FAJARDO, 2019, entrevista. Grifos meus.]

A partir dos trechos da entrevista destacados, é possível constatar que o que Fajardo esperava, então, era que o órgão que teria por missão, essencialmente, cuidar e ter seus olhos atentos ao passado, mas que pudesse ser também um órgão para se pensar o futuro. Ele parece, portanto, partir de um pressuposto de que esse órgão, assim como seu corpo técnico, não estariam “olhando para o futuro”. Em suas próprias palavras, caracteriza-os como “modorrentos” e “embolorados”. Sua visão era a de que ele seria a pessoa capaz de transformar “esse lugar ‘modorrento’, ‘embolorado’, que fala do passado”, associando-o a uma imagem de “um ‘lugar mais jovial’ e que ‘se comunica melhor’, que ‘liga’ as pessoas”, buscando o que ele considerava como “benefícios” nessa associação entre patrimônio cultural e design.

As formulações “conceituais” e “estratégicas” de Fajardo se justapuseram, assim, na concepção do que seria aquele centro de design que ainda existia, naquele momento, apenas como uma ideia, em fase de pesquisa e de elaboração. E que, como dito por ele anteriormente, não tinha necessariamente a intenção de “criar sombra” sobre outras instituições – quer dizer, de replicar atividades que outras instituições<sup>83</sup>

<sup>83</sup> Uma dessas instituições era o “Centro Design Rio” (CDR), que encerrou suas atividades em cuja sede funcionava no Instituto Nacional de Tecnologia (INT), na Avenida Venezuela. De acordo com matéria publicada pelo Sebrae-RJ e replicada pelo site “Click Macaé”, a atuação do CDR incluía a oferta de banco de

sabidamente já faziam.

### 3.4 O Início

Em 25 de março de 2009, foi realizada uma reunião convocada pela SMC e pela recém-criada SUBPC com profissionais do campo do design<sup>84</sup> no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, na Cidade Nova. Integrando a mesa, estavam a Secretária Municipal de Cultura, Jandira Feghali, o Subsecretário Municipal do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design, Washington Fajardo, e a Gerente de Artes Visuais da SMC, Claudia Zarvos. Na plateia, 32 pessoas, em sua maioria designers, como mostra a tabela a seguir.

<b>LISTA DE PRESENÇA – Reunião com designers no dia 25 de março de 2009</b>		
<b>NOME</b>		<b>INSTITUIÇÃO / ESCRITÓRIO</b>
1	Aline Xavier	- SMC / SUBPC
2	Ana Luiza Escorel	- Ouro sobre Azul
3	Ana Soter	- Soter Design
4	André Stolarski	- Tecnopop - ADG Brasil
5	Carla Castello Branco	- Agência Guanabara
6	Claudia Moreira Salles	- Designer
7	Denise Westin	- PUC-Rio – Setor de Desenvolvimento
8	Evelyn Grumach	- EG Design
9	Flavio Lenz	- DASPU
10	Gabriel Patrocínio	- ESDI - Grupo Conselheiro de Design – Secretaria de Desenvolvimento do Estado do Rio de Janeiro (SEDEIS)
11	Gabriela Leite	- DASPU

dados do setor de design e promoveria novos negócios a partir da articulação entre oferta e demanda. De acordo com o site, a proposta do CDR, que foi inaugurado em 2003 com sede no Instituto Nacional de Tecnologia (INT), na zona portuária do Rio, era a de ser “um centro de informações e negócios voltado para promover o fomento, a reflexão e a difusão do design como estratégia para a geração de produtos de qualidade, que atendam às expectativas do consumidor e aos padrões internacionais de competitividade”. O CDR foi criado a partir de uma iniciativa do SEBRAE/RJ (Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas no Estado do Rio de Janeiro), em parceria com o Instituto Nacional de Tecnologia (INT) e a Associação dos Joalheiros e Relojoeiros do Rio de Janeiro (Ajourio), e visava atender designers e potenciais usuários deste segmento. Fonte: ClickMacaé. Disponível em: <<https://clickmacae.com.br/noticias/1636/rio-de-janeiro-ganha-centro-de-design-dia->>. Acesso em 15 de junho de 2022.

<sup>84</sup> **Anexo 3a:** Ata da reunião de 25 de março de 2009 no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

12	Gilberto Borges	- Agência Guanabara
13	Gloria Afflalo	- A+A Design
14	João de Souza Leite	- PUC-Rio - ESDI
15	João Lutz	- Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro (UniverCidade) - ANPED (Associação Nacional de Pesquisa em Design)
16	Mana Bernardes	- Mana
17	Maria Beatriz Afflalo Brandão (Bitiz Afflalo)	- A+A Design
18	Maria Teresa Leal TT	- Coopa-Roca
19	Nina V. O. Gaul	- OEstudio
20	Nobuyuki Ogata	- OEstudio
21	Oskar Metsavaht	- Osklen e O.M. Art
22	Paula de Oliveira Camargo	- SMC – Arquiteta
23	Paulo Vidal	- SMC / SUBPC
24	Pedro Évora	- Arquiteto - IPU (Instituto de Projeto Urbano)
25	Peter Gaul	- OEstudio
26	Rafael Cardoso	- PUC-Rio
27	Rafael Rodrigues	- PVDI Design
28	Renata Kato	- Kato e Jaeger Móveis Ltda.
29	Rodolfo Capeto	- ESDI - Diretor
30	Sergio Rodrigues	- Arquiteto – Designer
31	Sylvio de Oliveira	- DASPU
32	Valdir Soares	- UFRJ – Coordenador do Curso de Desenho Industrial

**Tabela 5** – Lista de Presença da reunião de 25 de março de 2009 no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Muites profissionais estabelecidas e reconhecidas no meio do design, empreendedores, integrantes da academia, do poder público e de diversas instituições representativas do campo do design na cidade, responderam ao chamado. De Gabriela Leite, fundadora da Daspu,<sup>85</sup> a Sergio Rodrigues, um dos nomes mais importantes do

<sup>85</sup> A “Daspu foi criada em 2005 pela prostituta Gabriela Leite, ativista e fundadora do movimento de prostitutas no Brasil. Criou a grife Daspu para dar visibilidade para o movimento e sustentabilidade às ações do Davida, organização fundada na década de 1990. Com a repercussão e os afetos gerados pela sua proposição, acabou se tornando um movimento cultural que dialoga com as questões relacionadas ao corpo, sexualidade, gênero, e prostituição”. [DASPU, página no Facebook. Acesso em 15 de junho de 2022.]

design de mobiliário do mundo, muita gente compareceu a essa reunião. O objetivo era que a SMC e a SUBPC apresentassem as propostas que estavam sendo formuladas para a subsecretaria e, em especial, para o que se pretendia ao se inserir o termo “design” em seu nome. A comunidade do design compareceu em peso, transformando o momento num marco da história do design na cidade. Afinal, era a primeira vez que profissionais do campo eram chamados para uma conversa institucional com a prefeitura **enquanto setor cultural**.

Gabriel Patrocínio, designer, professor, escritor, ex-diretor da Esdi e doutor em Políticas de Design pela Universidade de Cranfield, no Reino Unido, também esteve presente à reunião. Em seu blog “políticas de design | *design policies*”, ele relatou:

hoje tomei parte de uma reunião articulada pela secretaria de cultura do município do rio de janeiro, presidida pela secretária **jandira feghali**, com a subsecretária [sic] de artes visuais **cláudia zarvos** (designer formada pela esdi)<sup>86</sup> e o subsecretário **washington fajardo**, responsável pelo patrimônio, intervenções urbanas, arquitetura e design – uma subsecretaria de nome panfletário, segundo washington, ou consistente com o seu propósito, segundo jandira.

entre os mais de trinta representantes do setor de design carioca presentes, um mix perfeito: do **sérgio rodrigues** ao **oscar metsavaht**, da **esdi** e **puc** à **coopa-roca** e **daspu**, do **andré stolarski** da **tecnopop** ao **rafael rodrigues** da **pvd** e o **nobu** do **oestúdio**, do **rafael cardoso**, historiador, à **ana luisa escorel**, **bitiz afflalo**, **claudia moreira salles**, **joão de souza leite**. estavam todos lá, e muita gente mais.[...]

o entusiasmo de todos era tão grande que a reunião terminou mais de duas horas depois do previsto, sem que quase ninguém sáisse antes, e ainda se estendeu num almoço de alguns remanescentes com a secretária. todos cheios de idéias e de vontade de acreditar mais uma vez, e de colaborar também, com a proposta apresentada de um **centro de referência de design**, que lide com presente, passado e futuro, que ajude a reunir e a planejar, com o objetivo de criar uma agenda pública para o setor, de definir o papel no design na reconstrução da cidade e da autoestima do carioca. criando, segundo disse **rodolfo capeto**, diretor da esdi, uma política de design de estado, de caráter mais perene, e não de governo, que é transitório.

[PATROCINIO, 2009. Blog “políticas de design | *design policies*”. Grifos e tipos em caixa baixa do autor.]

Na apresentação, Jandira Feghali abordou questões de caráter mais estruturante da proposta, sobre como **patrimônio cultural** e **design** estavam sendo trabalhados na Secretaria Municipal de Cultura. Destacou o papel da **política cultural** para a redefinição dos modos de se fazer cultura na cidade, e o papel do **planejamento**

<sup>86</sup> Claudia Zarvos tinha o cargo de Gerente de Artes Visuais, e não de subsecretária. Zarvos integrava a Gerência de Artes Visuais, da Diretoria de Projetos Artísticos e Culturais, da Subsecretaria de Arte e Cultura, da Secretaria Municipal de Cultura. Fonte: Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro de 09/01/2009, p.15. Disponível em: <<http://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/752#/p:15/e:752?find=claudia%20zarvos>>. Acesso em 24/11/2019.

**estratégico** nas dimensões criativa, social e econômica da cultura. Além disso, ela mencionou as conexões que estavam sendo feitas pela SMC com o Ministério da Cultura (cujo ministro era Juca Ferreira), que também tinha incorporado o Design como um dos “setores estratégicos” a serem trabalhados em seus programas e políticas culturais. Feghali mencionou, ainda, um plano para a realização de um convênio entre o MinC e a SMC para o planejamento e execução de projeto de mobiliário urbano para diversas cidades no Brasil – o projeto chegou, mais tarde, a ser formatado e submetido, em uma parceria entre a SMC/SUBPC/CCD, o MinC, o “Instituto e” e outras instituições. O convênio chegou a ser redigido, publicado e o orçamento para sua execução foi aprovado e empenhado no final do ano de 2009. Entretanto, o empenho foi cancelado no início do ano de 2010, assim que a Presidenta Dilma Rousseff assumiu a presidência, junto a diversos outros empenhos que ainda não haviam sido liquidados por parte da União.<sup>87</sup>

Voltando ao pronunciamento de Jandira Feghali, ela falou sobre a necessidade de se constituir uma **agenda pública no Rio de Janeiro voltada para o design**; sobre iniciativas internacionais que estavam sendo realizadas na Argentina e no MoMA (*Museum of Modern Art*) de Nova Iorque (EUA),<sup>88</sup> bem como sobre o estabelecimento de parcerias. Por fim, Feghali indicou sua intenção de fazer um centro de referência para o design na cidade do Rio, enumerando três pontos necessários para que o centro viesse a existir: (1) haver um espaço físico adequado para sua implantação, mencionando já cogitar duas possibilidades, sendo uma delas a Casa de Bidu Sayão, na Praça Tiradentes nº 48, no Centro do Rio; (2) definir um modelo de **gestão**; e (3) definir um modelo de

---

<sup>87</sup> No setor público, “empenho” é a etapa em que “o governo reserva o dinheiro que será pago quando o bem for entregue ou o serviço concluído”; e “liquidação” é quando o montante é, efetivamente, transferido da conta do governo para a da instituição, empresa ou pessoa física que forneceu o bem ou realizou o serviço contratado / conveniado, ou seja: “quando se verifica que o governo recebeu aquilo que comprou”. Fonte: Portal da Transparência. Disponível em: <<https://www.portaltransparencia.gov.br/entenda-a-gestao-publica/execucao-despesa-publica#:~:text=0%20empenho%20%C3%A9%20a%20etapa,mais%20do%20que%20foi%20planejado.>>>. Acesso em 16 de junho de 2022.

<sup>88</sup> No início dos anos 2000 a loja do MoMA, o Museu de Arte Moderna de Nova York, nos EUA, realizou um programa de curadoria para a venda de objetos chamada *Destination:Design*, que visava destacar periodicamente a criação contemporânea de um país. Em maio de 2009, chegou às lojas (virtual e física) do museu a seleção *Destination:Brazil*, que reunia objetos de designers deste país. Móveis, objetos, jóias e acessórios de vestuário, compondo uma seleção de mais de setenta itens brasileiros, podiam ser comprados, assim, no MoMA. A Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, identificando que havia muitos profissionais de design desta cidade na seleção, apoiou a ação com a realização de cartões postais com os nomes de todos os profissionais que tinham peças na mostra, assim como com a participação efetiva de mim e do subsecretário Washington Fajardo no evento de lançamento da mesma. A ideia era criar conexões com diversos museus e centros de referência de design no mundo, e o contato com o MoMA foi considerado estratégico naquele momento.



## sustentabilidade.<sup>89</sup>

Na sequência da fala de Jandira, Fajardo apresentou seu plano para o órgão por meio de uma representação gráfica. Para tanto, ilustrou uma formulação sobre o que considerava ser uma “trajetória balística”, segundo suas palavras, do pensamento urbano na cidade do Rio, por meio de um gráfico com uma curva ascendente e depois descendente para demonstrar esse ciclo  $\smile$ . Após 16 anos de gestão de Cesar Maia e Luiz Paulo Conde, Fajardo considerava ter havido um pico de “desenvolvimento urbano”,<sup>90</sup> e que esse ciclo estaria em declínio.

Para Feghali e Fajardo, aquele seria, então, o momento de se começar um novo ciclo, iniciado com a gestão de Paes em 2009, buscando compreender qual seria o “papel da cultura” nele. Para isso, acreditavam contar com o apoio e a possibilidade de trabalho em conjunto com os(as) profissionais da classe presentes à reunião – ou, pelo menos, com parte delxs. A palavra “cultura”, nesse caso, pode ser interpretada de, pelo menos, duas maneiras: (1) significando a própria Secretaria Municipal de Cultura; e (2) referindo-se ao arcabouço cultural da cidade.

Algumas questões foram propostas por Fajardo na reunião, conforme consta na Ata da Reunião (Anexo 3a). Dentre elas, destaco algumas, listadas a seguir.

- “Planejamento estratégico da Cultura” no “novo ciclo de desenvolvimento urbano”;
- Fomento à “vocação” para o design que é “inerente à cidade”;<sup>91</sup>
- SUBPC como “órgão fomentador e estimulador” desse “novo ciclo”;

<sup>89</sup> Neste caso específico, entendo que ela se referia à sustentabilidade **financeira** do equipamento cultural a ser criado, o que frequentemente é motivo de preocupação ao se criar novas iniciativas. Mais tarde, essa preocupação se confirmou, pois o CCD dependia exclusivamente do orçamento municipal para a manutenção do imóvel, da equipe e de suas atividades.

<sup>90</sup> Luiz Paulo Conde foi Secretário de Urbanismo nas duas primeiras gestões de Cesar Maia como prefeito do Rio (1993-96, 1997-2000) e, posteriormente, prefeito (2001-04), quando se deu o retorno de Cesar Maia (2005-08), configurando, assim, a “Era Cesar Maia” [CAMARGO, 2012]. Nesse período, foram realizados os primeiros Planos Estratégicos da cidade do Rio, assim como projetos urbanos de grande porte, tais como o Rio Cidade 1 e 2, que previa melhorias em diversos bairros do Rio, e Favela Bairro, que previa a urbanização e melhorias em favelas por toda a cidade. Quando Fajardo fala no “pico de desenvolvimento urbano” que ele considera ter havido nesse período, acredito que estava se referindo, essencialmente, a esses dois programas, que à época realizaram concursos de arquitetura, e empregaram muitos profissionais, especialmente arquitetos e urbanistas, para trabalhar em projetos em toda a cidade.

<sup>91</sup> A noção de que certo tipo de prática é “inerente à cidade” naturaliza uma ideia de vocação que é, ela própria, construída. Esse tipo de formulação, frequente no discurso de agentes públicos em relação às cidades, quer fazer crer que “a cidade” em si é um agente de suas “vocações” e processos, o que certamente não corresponde aos fatos. Qualquer prática que seja “inerente à cidade”, se o for, o é porque assim foi construída, e não porque “a cidade” assim se quis. Ademais, tratando especificamente da cidade do Rio de Janeiro, é possível identificar experiências muito diversas do que é “a cidade”, de modo que dizer que algo é “inerente à cidade” demanda as perguntas iniciais “que cidade? a cidade de quem? a cidade para quem?”.

- Design como “campo estratégico” para a SMC e para a cidade;
- Criação de “agenda pública” para o “setor de design”;
- A constituição de um “centro formulador, estimulador e fomentador” do design;
- A cidade do Rio de Janeiro como “vitrine mundial”.

Algumas das palavras mobilizadas nessa apresentação vêm entremeando, há algum tempo, o discurso da cultura pelo da “economia” e da “estratégia”. Como veremos adiante, a palavra “estratégia” remete a operações militares e de guerra, em que há algum inimigo a ser derrotado (ou vários). Atualmente, a palavra adentrou novos campos, inclusive o do “fazer cultura” e, também, o do “fazer design”.

Na próxima seção, apresentarei com mais detalhe alguns dos aspectos desse discurso que, certamente, toma emprestado do jargão neoliberal muitas de suas palavras. Além disso, é latente um discurso subliminar que pressupõe a convicção de uma ideia de ineficácia do setor público, o que a adoção de medidas de cunho neoliberal poderia vir a “mitigar”.

Esse discurso, tão repetido, impulsiona outro, a saber, o de que “não haveria outros modos possíveis. Assim, acaba se cristalizando como, aparentemente, “o único modo” (neoliberal) de fazer o ente público funcionar: com apoio, financiamento e interferência do setor privado.<sup>92</sup>

Na próxima seção discorrerei com mais detalhe alguns aspectos do discurso, em si, presente no pensamento sobre patrimônio cultural, design e cultura na Prefeitura do Rio de 2009 a 2016.

### 3.5

#### O Discurso

Até o momento, apresentei alguns conceitos e palavras-chave que vem sendo mobilizados no discurso de Feghali e de Fajardo, e que é importante que sejam aprofundados. Me interessa buscar, no uso das palavras, o que há “por trás” delas.

Começo pelo uso da palavra “design”. O que quer dizer, nesse ambiente? A importância do uso de termos como “design”, “economia criativa”, “cultura” e

---

<sup>92</sup> Esse é um debate que não se encerra, e nem pretendo alongar, nesta tese (ao melhor estilo “joguei a bomba e saí correndo”), mas que se faz necessário que seja pontuado em vista dos modos de financiamento da cultura. Em grande parte (especialmente a partir da década de 1990 e durante a primeira década dos anos 2000), as decisões sobre o conteúdo cultural a ser fomentado são deixadas a empresários e setores de marketing de grandes empresas. Esse desequilíbrio no alcance das leis de fomento à cultura será abordado também no **Tempo quatro . Design como cultura**.

“estratégia”, entre outros, me parece crucial para que seja possível avançar no entendimento sobre o que está em jogo para os(as) agentes envolvidos nesta investigação. Como os usos dessas palavras são empregados e mobilizados no contexto discursivo em que elas se inserem? Lembro a você, que lê este texto, que as mesmas palavras podem ter múltiplos significados, e não querem dizer sempre as mesmas coisas – ainda que proferidas pelas mesmas pessoas.

No campo discursivo, o significado da palavra é definido em termos do seu **uso**, pelo modo como os(as) agentes empregam e manipulam conceitos. A começar, aqui, pelo conceito “estratégico” de “design”. Cabe, então, fazer um esforço no sentido de buscar entender os “modos de emprego”<sup>93</sup> dos conceitos e palavras-chave aqui mencionados, objetivando uma maior compreensão do contexto em que se inserem e, principalmente, de seus usos políticos e operacionais, ou seja: do modo como se inserem e como se pretende que transformem o referido campo.

Como propõe Foucault em “A ordem do discurso”,

Pode ser que essa instituição e esse desejo não sejam outra coisa senão duas réplicas opostas a uma mesma inquietação: inquietação diante do que é o discurso em sua realidade material de coisa pronunciada ou escrita; [...] inquietação de sentir sob essa atividade, todavia cotidiana e cinzenta, poderes e perigos que mal se imagina; inquietação de supor lutas, vitórias, ferimentos, dominações, servidões, através de tantas palavras cujo uso há tanto tempo reduziu as asperidades.

Mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde está, afinal, o perigo?

[FOUCAULT (1970), 2014. pp.7-8.]

Ora, ao tomar o termo “design”, de acordo com as entrevistas e a ata de reunião que trago como fontes, destaco a existência de, pelo menos, quatro “designs” presentes no debate, a saber: (1) o “design como campo de projeto”; (2) o “design como setor a ser fomentado”; (3) o “design como campo válido da cultura”; e (4) o “design como campo estratégico”. Discorrerei sobre esses quatro modos de emprego do termo “design” nas subseções a seguir.

---

<sup>93</sup> Rosalyn Deutsche, em *The question of “public space”*, faz uma introdução ao discurso sobre o “espaço público” com foco em algumas das maneiras como o termo é empregado e com que consequências, indicando que “significados são condicionais, formados a partir de esforços”. Ao afirmar que o próprio termo “espaço público” é, em si, uma questão, Deutsche começa sua fala ponderando sobre os “locais de emprego” (*sites of deployment*) dos termos. “*Discourse about public art is, then, not only a site of deployment of the term public space but, more broadly, of the term democracy*” (o discurso sobre a arte pública é, então, não apenas um local de emprego do termo espaço público mas, mais abrangentemente, do termo democracia. [DEUTSCHE (1998) in Mitrašinović; Mehta, 2021. p. 280. Tradução minha.]

### 3.5.1. O discurso do design “como campo de projeto”

O “design” empregado como “campo de projeto” (ou campo projetual) pode ser entendido como a maneira de se projetar utilizada por profissionais de design e que busca dar conta de uma concepção mais ampla do que aquela pela qual se entende tradicionalmente o “design” em português brasileiro.<sup>94</sup> Ao falar de design como campo projetual, ou em uma “ótica de design [...], uma ótica de projeto”, Fajardo insere em um mesmo campo todos os “designs” que podem existir na língua inglesa. Isso inclui *urban design*, *architecture design*, *interior design* – campos profissionais mais ligados à concepção de espaços, de natureza pública ou privada, essencialmente construídos para serem “habitados”. O que não descarta, contudo, *industrial design*, *product design*, *graphic design* – pensando, neste caso, no que ele chama de “industriosidade” e “instrumento de comunicação”, quer dizer, o papel do design de criar e produzir artefatos e de comunicar. Somem-se a esses o *service design*, *strategic design*, *process design* e outros campos atinentes a uma certa “condição imaterial”, a uma “maneira de abordar as coisas”: o projeto do pensamento, projeto do projeto, projeto do método operacional que uma corporação pode adotar. Tudo isso, entre outros tantos.

Portanto, ao falar em “design como campo projetual”, Fajardo está mobilizando a capacidade de atuação dos profissionais de design “em relação”. Em relação a quê?, pergunto. Acredito que em relação a um **desejo de cidade** que lhe é caro, baseado na ideia de que seria possível **projetar a cidade** de maneira integrada e integral, a partir do patrimônio histórico e cultural existente, e com cujo apoio da classe profissional dos(as) designers ele quer poder contar.

Por isso, quando ele menciona o “aspecto territorial da cidade”, entendendo a cidade como território a ser projetado, a se “intervir sobre” (lembrando da “intervenção urbana” presente, também, no nome da subsecretaria), esse “design como

---

<sup>94</sup> Seria possível discorrer longamente sobre o que “se entende tradicionalmente como ‘design’ em português”, mas não me deterei neste ponto específico. O livro “Do desenho industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para a disciplina”, da autora Milene Cara [2010], traça um amplo panorama sobre o tema. Acredito que, para fins desta tese, seja o suficiente dizer que, até bem pouco tempo atrás (como diz o próprio nome da ESDI - Escola Superior de Desenho Industrial), a nomenclatura “desenho industrial” era utilizada – remetendo a uma relação estreita com os processos de produção industrial – e se dividia, comumente, em “programação (ou comunicação) visual” e “projeto de produto”. Apenas recentemente o “desenho industrial” foi sendo substituído, mesmo no ambiente universitário, por “design”, tendo o termo se disseminado de maneira ubíqua pelos mais diversos campos de atuação no país.

campo projetual” toma muitas formas. Intervir sobre o solo urbano por meio do design como “projeto”: “a melhor cidade é a cidade que [já] existe”,<sup>95</sup> diz Fajardo. Pensamento, reflexão e ação.

### 3.5.2. O discurso do design “como setor a ser fomentado” e do design “como campo válido da cultura”

Quando Feghali e Fajardo falam sobre “a criação de uma ‘agenda pública’ para o setor de design”, sobre “o papel de um ente público ‘formulador, estimulador e fomentador’ do design” ou, ainda, sobre “o design como ‘campo válido’ da cultura” (como mencionado por Fajardo em sua entrevista), o que está em jogo? Acredito que valores diversos dos apresentados anteriormente.

Feghali e Fajardo estão operando, neste caso, com um conceito de design e de profissionais de design que trata da concepção e produção de artefatos, de peças gráficas, de comunicação. Está-se falando de **artefatos** e de **peças gráficas**, ou seja: está-se falando da **produção** de design como **campo profissional**, como **campo do saber**. Que resulta em “coisas”, em objetos que são(literalmente) **visíveis** e/ou **palpáveis**.

O design enunciado como “campo válido da cultura” brasileira – como também afirmou o ex-ministro da Cultura Gilberto Gil<sup>96</sup> bem no início de sua trajetória durante o governo de Lula como presidente – deve ser, segundo essa visão, fortalecido, valorizado, contratado e, sobretudo, comunicado pelo poder público.

O design como “setor a ser fomentado” figuraria, então, como legítima produção cultural, capaz de alavancar a realização do projeto de cidade desejado. O momento da

---

<sup>95</sup> A frase, comumente proferida por Fajardo, pode ser encontrada em diversos de seus artigos e entrevistas. Fonte: *A melhor cidade é a que existe*. Entrevista de Fajardo a Giselle Beiguelman para a Revista Select. Disponível em: <<https://www.select.art.br/melhor-cidade-e-que-existe/>>. Acesso em 25 de novembro de 2019.

<sup>96</sup> Gilberto Gil começou sua carreira no acordeon, ainda nos anos 1950, passando depois ao violão, e em seguida, à guitarra elétrica. Seu primeiro LP, *Louvação*, foi lançado em 1967. Em 1963, ao conhecer o amigo Caetano Veloso, na Universidade da Bahia, Gil inicia uma parceria e um movimento que contempla e internacionaliza a música, o cinema, as artes plásticas, o teatro e toda a arte brasileira. A chamada tropicália, ou movimento tropicalista, envolve artistas como Gal Costa, Tom Zé, Rogério Duprat, José Capinam, Torquato Neto, Rogério Duarte, Nara Leão, entre outros. Passou um período no exílio, em Londres, onde gravou um disco com canções em português e inglês. Ao retornar ao Brasil, Gil dá continuidade a uma produção fonográfica que dura até os dias de hoje. Em 2002, após sua nomeação como Ministro da Cultura, Gil passa a circular também pelo universo sócio político, ambiental e cultural internacional. No âmbito do MinC, em particular, desenha e implementa novas políticas que trabalham temas que vão desde novas tecnologias, direito autoral, cultura e desenvolvimento, diversidade cultural e o lugar dos países do sul do planeta no mundo globalizado. Fonte: <<https://gilbertogil.com.br/bio/gilberto-gil/>>. Acesso em 02/12/2019.

reunião do dia 25 de março de 2009 aparece, assim, como uma metonímia: ao mesmo tempo em que os representantes do setor público – nesse caso encarnados por Feghali, Fajardo e Zarvos – prestigiam, reforçam e fomentam o setor profissional, chamando membros destacadas da classe para o diálogo, buscam cooptá-les, trazê-les para perto, arregimentando e, de certa maneira, “seduzindo” esses profissionais a se engajarem em suas propostas.

É o design para ser visto, para ser comunicado, para que esteja a serviço de uma agenda pública referente a um projeto político de cidade e, especificamente, da cidade do Rio de Janeiro sob a gestão de Eduardo Paes. Então, estabelecer uma “agenda pública para o setor de design” significaria, intrinsecamente, fazer com que profissionais do setor fossem inseridos no dia-a-dia da cidade – que pudessem projetar a cidade “junto”, que pudessem participar do escopo de projetos e de contratações públicas – e substantivamente, que isso pudesse ser comunicado como um valor dessa cidade que estaria sendo projetada e construída a partir dessas associações.

A “agenda pública” assume, nesse caso, uma tripla função: a de fomentar o setor de design, e a de comunicar que este setor está sendo fomentado no âmbito da cultura, e a de que está produzindo design para a cidade. E, ainda, que isso seria um valor “agregado” por meio do design ao Rio – à prefeitura, aos órgãos municipais –, que estava investindo nesse projeto.

Como afirmei em artigo na “Revista Rio Patrimônio Cultural”, em 2012,

Buscamos [...] uma compreensão do que o campo do design significa na cidade do Rio de Janeiro. Como poderíamos potencializar a via de mão-dupla da integração entre a cidade e os profissionais de design, e entre esses profissionais e a cidade.

Inicialmente, percebemos que a cidade do Rio precisa urgentemente de ações de design que melhorem a vida urbana. Isso pode se refletir em sinalização, em comunicação integrada nos sistemas de transporte, em melhores soluções para vias. Mas pode passar, também, por uma incorporação do design ao dia-a-dia de escolas, de unidades de saúde, de empreendimentos culturais que mostrem a importância do design como parte essencial [...] da vida na cidade.

[CAMARGO, 2012 (a), p. 85. Ver Anexo 1a.]

Então, uma das ideias por trás do que se queria dizer através de “fomento ao setor de design”, o que se buscava atingir com esse discurso, era inserir, através de uma “agenda pública”, profissionais de design na vida e, principalmente, nas dinâmicas e ações de projeto que viessem a conformar uma visão de cidade integrada através da cultura e do patrimônio cultural. Uma visão que trouxesse desdobramentos

(esperava-se que vistos como positivos), sobretudo, para a imagem da cidade e dos(as) políticos(as) à frente da gestão.

O design referido como “campo válido da cultura” é, também, operacionalizado nessa mesma chave. Este discurso era alinhado ao que vinha sendo dito, e feito, na esfera nacional, como apresentarei no **Tempo quatro . Design como cultura**. Além disso, Jandira Feghali, com extensa carreira política no âmbito nacional, tendo acumulado diversos mandatos como deputada federal pelo PCdoB, assumira a presidência do “Fórum de Secretários das Capitais” em substituição a João Roberto Peixe, como ele relatou em sua entrevista.

A Jandira Feghali [...] assumiu a Secretaria de Cultura do Município do Rio de Janeiro exatamente quando eu terminei o meu período na Secretaria de Cultura do Recife e fui para o Ministério da Cultura [no início de 2009]. A Jandira me sucedeu na presidência do Fórum de Secretários [de Cultura] das Capitais. Nesse processo, é importante registrar que antes de chegar à representação no Conselho Nacional de Política Cultural, o Design já tinha representação, no caso do Conselho [de Cultura] do Recife.

A Jandira também é importante, [pois] quando ela assumiu a presidência... Inclusive, o motivo maior para a minha ida para o Ministério da Cultura, foi exatamente o trabalho de implementação do Sistema Nacional de Cultura. Então, nós tínhamos no Ministério [da Cultura] um grande grupo, uma comissão responsável pela elaboração do modelo do Sistema [Nacional de Cultura], dos conceitos, da estruturação, da implementação do Conselho. E a Jandira [...] fez parte desse grupo. Foi também o momento [...] da criação do Centro de Design do Rio [se referindo ao Centro Carioca de Design], na gestão da Jandira [como presidenta do Fórum de Secretários de Cultura das Capitais].

[PEIXE, 2022, entrevista]

Desde o ano de 2003, quando assumiu o cargo de Ministro, Gilberto Gil começou a mencionar a palavra “design” em alguns dos seus pronunciamentos [ver Tempo quatro]. Isso não aparecia no sentido mostrado anteriormente, em que a palavra “design” era mobilizada para designar “artefatos” ou “peças gráficas”, mas como aquele “design” que pode ser considerado um “campo válido da cultura”.

É possível inferir, por meio de documentos como o Plano Nacional de Cultura,<sup>97</sup> os pronunciamentos de Gilberto Gil e Juca Ferreira, as entrevistas realizadas com Fernanda Martins<sup>98</sup> e João Roberto Peixe, entre outros documentos, que o discurso na esfera municipal – que tinha Jandira Feghali como Secretária de Cultura de janeiro de

<sup>97</sup> O Plano Nacional de Cultura (PNC) foi instituído pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Entretanto, os debates e procedimentos para a realização do PNC vem de anos antes.

<sup>98</sup> Fernanda Martins é designer e assumiu como Representante Titular no Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC) do MinC, representando o Design, entre 2013 e 2015.



2009 a março de 2010 – estava “contaminado” pela atuação de Feghali na esfera pública federal. Lembro aqui que o PCdoB integrava a base aliada do PT e do presidente Lula no período citado. Feghali, por sua vez, como deputada federal,<sup>99</sup> cumpriu mandato pelo Rio de Janeiro nos períodos de 1999 a 2003 e de 2003 a 2007 (entre outros antes e depois desses períodos). Nesse período, certamente teve a oportunidade de acompanhar o que acontecia em Brasília no debate sobre a Cultura no país, mesmo antes de assumir como Secretária da pasta no município do Rio de Janeiro.

Portanto, pode ser traçada uma ligação direta entre o discurso de Gil e, posteriormente, de Juca Ferreira, no que se referia a design e à “economia da cultura”, e a atuação de Feghali à frente da Secretaria Municipal de Cultura da gestão de Paes na Prefeitura do Rio. Desta forma, entendo que o discurso sobre a inserção do **design como política pública** proposta por Fajardo a ela não deva ter soado como novidade ou algo de que ela “nunca houvesse ouvido falar”.

A entrevista de Feghali é esclarecedora nesse sentido, pois mostra que a sua proposta, à frente da Secretaria Municipal de Cultura, era a de fazer uma política “transversal” a outras. “Uma política transformadora, articulando-se com a educação, com a saúde, com a questão do território – a questão urbana – como também fazer a transversalidade com a economia, com a comunicação”, buscando uma “gestão democrática e popular na cidade do Rio de Janeiro”. Para Feghali, o uso do termo “design” estava associado à sua dimensão de uso público, visando a construção de uma “política de design” para a cidade que fosse diretamente relacionada a esse uso, e ao que ela chamou de “desenvolvimento democrático da cidade”. Para ela, não existe até hoje um entendimento geral de que a “cidade precisa ser conformada para a vivência, para o conforto, e para a relação democrática do uso da cidade, das pessoas com a cidade, com seu território [...], **da importância do design para o uso público das pessoas**”. [FEGHALI, 2019, entrevista. Grifos meus.]

Ao entrevistá-la, questionei sobre a importância da relação com o MinC<sup>100</sup> e

<sup>99</sup> Fonte: Site da Câmara dos Deputados. Disponível em:

<<https://www.camara.leg.br/deputados/74848/biografia>>. Acesso em 25/11/2019.

<sup>100</sup> A referida relação com o MinC se dava, especialmente, no diálogo de Feghali com o ministro Juca Ferreira, na atuação de Feghali como presidenta do Fórum de Secretários de Cultura das Capitais, e dos projetos e trocas da equipe de Feghali (no caso do Design, principalmente Fajardo e também eu mesma) com membros da equipe de Ferreira, tais como, principalmente, Afonso Luz e Renata Aragão Tiburcio, entre outras pessoas. A ideia era realizar parcerias mais estreitas e projetos que integrassem as esferas

sobre a importância do estreitamento dessa relação para a sua percepção do papel do design na cultura, em especial naquilo que se referia à política de design. Feghali confirma que sim, que essa conexão era importante, destacando que a existência daquela conjuntura favorável “ajudou muito a gente [ela e sua equipe] a desenvolver os projetos e a buscar, inclusive, orçamento” – e haver ou não orçamento para determinada iniciativa indica, também, a importância com que o projeto é percebido (“sem orçamento” equivaleria, assim, a “sem importância”). Feghali elucida, ainda, que a inserção do “design público” na discussão sobre a cidade significava, para ela, “o sentido, a coluna vertebral do Centro Carioca de Design”. [FEGHALI, 2019, entrevista]

A ideia era criar no Rio essa cultura: de que a cidade não poderia trabalhar os seus equipamentos, desde um ponto de ônibus até os equipamentos mais sofisticados, sem pensar a relação com a população. Dar relevância ao tema dentro da discussão da cidade.

Então, havia um debate nacional, mas a gente queria dar relevância aqui no Rio de Janeiro. Até porque [o Rio de Janeiro] é uma cidade sem acessibilidade, é uma cidade muito atrasada nessa discussão do transporte, na locomoção, na pessoa com deficiência. Tudo aqui no Rio é muito atrasado nesse campo. Então, a gente queria, pela cultura, dar relevância a esse debate [do design].

[FEGHALI, 2019, entrevista]

O que está em jogo, então, quando Feghali menciona, na reunião que foi realizada com profissionais de design em março de 2009, a necessidade de se **constituir “uma agenda pública para o design”**, é uma concepção de “design de uso público”, de acesso “universal”. Um design que pudesse ser integrado a escolas, postos de saúde, serviços básicos de atendimento às cidadãs e cidadãos, e no espaço público em si: nas praças, pontos de ônibus, etc. Ou seja: a visão setorial do design no sentido, como mencionado anteriormente, de se trazer os profissionais para **junto** da esfera pública, como propositores. E também, possivelmente, como contratados para realizar esse chamado “design de uso público”, que era o ponto que mais interessava a ela naquele momento – o que não parece ter mudado, pelo menos no que se refere ao design.

O campo do design seria então, na perspectiva de Feghali, uma espécie de aliado para a viabilização de uma cidade que pudesse atender melhor a suas cidadãs e seus cidadãos por meio de melhores condições de serviços e equipamentos públicos. Em sua visão, a aliança do PCdoB à frente partidária que elegeu Paes em 2008 – e que teve,

---

federal, estadual e municipal por meio de políticas voltadas para, ou construídas por meio de, design.

segundo ela, a adesão de vários partidos de esquerda que o apoiaram e que vieram a ocupar assentos no seu secretariado – promoveu a sua indicação à secretaria de cultura da cidade, mas não antes de deliberação e aprovação junto ao seu partido.

Sua visão de cultura, alinhada à do ministro Juca Ferreira, era a de que a cultura teria a capacidade de “fazer uma política transversal a várias outras”. Isso porque, de acordo com ela, a “Cultura *lato sensu* poderia de fato fazer uma política transformadora, articulando-a com a Educação, com a Saúde, com a questão do território – a ‘questão urbana –, como também fazer a **transversalidade com a economia, com a comunicação**” [grifos meus]. Uma visão da Cultura como transversal a todas as outras pastas permitiria, ainda, “alargar os braços e o universo de uma gestão democrática e popular na cidade do Rio de Janeiro”, o que era seu maior interesse (a democratização e popularização do acesso a bens culturais).

Entendendo o design como aliado nessa proposta de transversalidade, e inspirada também por conversas que manteve, no início de sua gestão, com o designer Ronald Shakespear<sup>101</sup> na Argentina, Feghali começou a perceber o “design de uso público” – ou o design aplicado a equipamentos, serviços, lugares e territórios públicos (ou seja, de acesso e de uso das pessoas da cidade de maneira democrática e não restritiva) – como de extrema importância para o que ela chamou de “qualidade da cidade”. Ela entendeu, então, que tudo isso se relacionava à sua agenda na Secretaria de Cultura, que agora incluía o patrimônio histórico e cultural da cidade, e também o design.

Parece legítimo afirmar, portanto, que Feghali enxergava no design uma “ferramenta transversal” capaz de transformar, em associação à agenda cultural, os espaços da cidade, de modo a torná-los mais acessíveis para todas, todos e todes. A começar por, mas não restrito a, espaços de cultura.

Assim, ao associar uma “agenda pública de design”, “o design como setor a ser fomentado” e o “design como campo válido da cultura” a uma agenda de política cultural, Feghali fazia uma ponte entre um conceito mais convencional de design,

---

<sup>101</sup> Ronald Shakespear, nascido em 1941, é um designer gráfico argentino, reconhecido internacionalmente por ser “o pai do design gráfico ambiental na Argentina”. Sua agência, *Diseño Shakespear*, uma consultoria multidisciplinar de design, especializa-se em identidade corporativa, arquitetura corporativa, sistemas de sinalização, mobiliário urbano, e estratégias de comunicação, entre outros.

Fonte: <[https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ronald\\_Shakespear](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ronald_Shakespear)>. Acesso em 03/12/2019.

associado também a uma ideia de design “de ambiente” (possivelmente inspirada por seu encontro com Shakespear), e do **design como política**, ao que foi chamado por Fajardo de “**campo estratégico do design**”. O que leva, então, à próxima seção, em que analisarei o quarto emprego apresentado para o termo “design” apresentado: o “design como campo estratégico”.

### 3.5.3. O discurso do design “como campo estratégico”

**estratégia** *sf.* ‘arte (militar) de planejar e executar movimentos e operações (de tropas) etc.’<sup>102</sup>

Do grego *stratēgia*, a palavra “estratégia” pode significar plano, método, manobras ou estratégias usados para se alcançar um objetivo ou resultado específico. Se, por sua etimologia, “estratégia” seria uma palavra reservada ao significado como “a arte de fazer guerra de um líder militar”, atualmente ela é aplicada a diversos outros campos. A “estratégia” está presente desde o planejamento pessoal até o planejamento urbano, da vida familiar à vida pública. A palavra estratégia quer dizer, de maneira simplificada, os meios desenvolvidos, planejados, para se atingir um determinado objetivo, para se conseguir algo. Diferentemente do “estratagema”, a estratégia não pressupõe um modo escuso ou ardiloso de ação, mas sim o planejamento da ação, e o planejamento da execução da ação.

A ideia de um planejamento de cidade como “estratégia” é relativamente recente. Se o Plano Diretor Decenal<sup>103</sup> se configura como um dos principais (ou “o” principal) instrumentos institucionais de pensamento urbano, de planejamento de cidade, a partir dos anos 1980 o “planejamento estratégico” vem ganhando força como uma importante ferramenta para os governos. A meu ver, isso pode ser atribuído a duas razões principais:

(1) O Plano Estratégico é um plano de curto prazo. Ademais, o Plano Estratégico prevê a condução e implementação de ações e projetos de acordo com a visão de mundo (e,

<sup>102</sup> CUNHA, 1982. p.333. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.

<sup>103</sup> De acordo com o texto proposto pelo Projeto de Lei Complementar (PLC) 44/2021, de Revisão do Plano Diretor, o “Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Sustentável da Cidade do Rio de Janeiro está em consonância com a Constituição Federal, o Estatuto da Cidade e a Lei Orgânica do Município do Rio de Janeiro, e será avaliado a cada cinco anos e revisto a cada dez anos”. Ele é “o instrumento básico da política urbana e é parte integrante do processo de planejamento do Município, orientando as ações dos agentes públicos e privados e as prioridades para a aplicação dos recursos orçamentários e dos investimentos”. O PLC está em fase de tramitação e debates na Câmara, e sua revisão ainda não tem redação final aprovada. Fonte: <<https://planodiretor-pcrj.hub.arcgis.com/pages/texto-cmrj>>. Acesso em 18 de junho de 2022.

por conseguinte, de cidade) referente à gestão que o formula, e à sua ideologia política, sem a necessidade, nem a prerrogativa, de se haver tantas etapas e negociações como o Plano Diretor. Mesmo que haja, no Plano Estratégico, ações com previsão de longo prazo, esse Plano (mesmo que contando com consultas públicas, planejamento participativo ou outras formas de participação) é essencialmente um planejamento feito por uma gestão para essa mesma gestão, o que nos leva à segunda razão pela qual o Plano Estratégico vem se mostrando um instrumento extremamente sedutor para a gestão pública mundo afora.

(2) O Plano Estratégico, diferentemente do Plano Diretor, não é uma lei, mas um programa, ou plano, de governo. O Plano Diretor, por sua vez, é uma Lei que deve passar por várias instâncias, e pode sofrer inúmeras emendas, ter vários de seus pontos alterados ou vetados na Câmara de Vereadores, entre outras questões. No Plano Diretor, não importa apenas a visão de mundo (e de cidade) de um(a/e) prefeito/a/e, aliados e equipe. O Plano Diretor, como está ocorrendo enquanto escrevo esta tese, passa por muitas etapas consultivas, deliberativas e participativas antes de o Projeto de Lei se tornar, efetivamente, Lei. Ou seja, enquanto o Plano Diretor é construído por meio de um processo que, idealmente, seria “agonístico” [MOUFFE, 2005, pp. 20-21] na arena democrática (embora, frequentemente, o antagonismo seja mais presente que o “agonismo”), o Plano Estratégico é constituído, tipicamente, por consenso (embora seja importante reconhecer que, enquanto houver um corpo técnico “independente” contratado por meio de concursos nas instituições públicas, existirão o dissenso e as disputas para se compor a redação final de qualquer plano). Assim, o Plano Estratégico é capaz de apresentar um planejamento para as cidades mais alinhado à visão política e de mundo de quem o faz, podendo ser de viés neoliberal, ou anticapitalista, ou ainda “ao centro” (que, de fato, é sempre um “à direita” disfarçado de “moderado”, mas isso seria mais uma tese para se escrever).

O “tempo” do Plano Estratégico parece acompanhar, assim, um “tempo político” mais alinhado à proposta de “tirania do instante”, como apontado por François Hartog [2019].

Ao imediatismo do tempo dos mercados não podem se ajustar nem o tempo da economia nem mesmo o tempo político ou, antes, os tempos políticos. Aquele, imperioso, dos calendários eleitorais; aquele, conhecido desde a noite dos tempos, que consiste em ‘ganhar tempo’(decidindo adiar a decisão); aquele, recém-chegado, mas não menos exigente, da comunicação política

(que tem por unidade de cálculo o tempo midiático). [...] E, mais profundamente ainda, as velhas democracias representativas descobrem que elas não sabem muito bem como ajustar os modos e os ritmos da tomada de decisão a esta **tiranía do instante**, sem arriscar comprometer aquilo que, justamente, constituiu as democracias.

[HARTOG, 2019, p. 10. Grifos meus.]

Argumento que, tomando emprestado o conceito de “agonismo” de Chantal Mouffe, um bom acordo político não é aquele em que todas as partes saem satisfeitas, ou um em que uma parte sai extremamente satisfeita, e outra extremamente insatisfeita. Na solução “agonística” as partes ficariam sempre algo satisfeitas e um tanto insatisfeitas. No agonismo, o menor nível de insatisfação para as partes que se conseguisse atingir seria um bom indicador de que se chegou ao melhor acordo político possível.

Parece que uma das principais tarefas da política democrática consiste em neutralizar o antagonismo potencial existente nas relações sociais. Se aceitarmos que isso não pode ser feito transcendendo a relação nós/eles, mas apenas construindo-a de maneira diferente, então surge a seguinte questão: o que poderia constituir uma relação ‘domada’ de antagonismo, que forma de nós/eles implica? O conflito, para ser aceito como legítimo, precisa assumir uma forma que não destrua a associação política. Isso significa que deve existir algum tipo de vínculo comum entre as partes em conflito, para que não tratem seus oponentes como inimigos a serem erradicados, vendo suas demandas como ilegítimas, o que é exatamente o que ocorre com a relação antagonica amigo/inimigo. [...] Se queremos reconhecer, por um lado, a permanência da dimensão antagonica do conflito, enquanto, por outro, permitir a possibilidade de sua ‘domesticação’, é preciso vislumbrar um terceiro tipo de relação. Este é o tipo de relação que propus chamar de “agonismo”. Enquanto o antagonismo é uma relação nós/eles em que os dois lados são inimigos que não compartilham nenhum terreno comum, o agonismo é uma relação nós/eles onde as partes conflitantes, embora reconhecendo que não há solução racional para seu conflito, reconhecem legitimidade em seus oponentes. Eles são ‘adversários’, não inimigos. Isso significa que, mesmo em conflito, eles se veem como pertencentes à mesma associação política, compartilhando um espaço simbólico comum dentro do qual o conflito ocorre. Poderíamos dizer que a tarefa da democracia é transformar o antagonismo em agonismo.

[MOUFFE, 2005, pp. 20-21. Tradução minha.]

Voltando ao planejamento estratégico, acredito que sua popularização como ferramenta de gestão – e, principalmente, de gestão municipal – “aconteceu primordialmente através de experiências que, ao tratar as cidades como empresas, conseguiram reverter (ainda que aparentemente) ou minimizar quadros de estagnação ou decadência, especialmente quando os gestores buscavam uma mudança da imagem da cidade no contexto mundial”. [CAMARGO, 2012 (b), p. 29]

Como ferramenta de gestão empresarial, o planejamento estratégico surgiu nos anos 1960, e é a partir da década de 1980 que gestores municipais (ao entenderem as

idades e suas complexidades, de uma certa maneira, como empresas – ou, ainda, como empreendimentos) cooptam o ferramental e o vocabulário típicos dos ambientes de negócios e os transpõem para o planejamento urbano, gerando uma “febre” mundial do planejamento estratégico como ferramenta de administração pública municipal.

Se, anteriormente, o desenho urbano, o zoneamento, a legislação edilícia e viária comandavam o planejamento das cidades, com a captura dos instrumentos do planejamento estratégico a gestão urbana passou a ser pautada por **objetivos** a serem alcançados **no tempo de um determinado mandato político** (considerando o funcionamento de estruturas democráticas e, particularmente, a legislação vigente no Brasil). De maneira geral, tratam-se de objetivos de curto prazo, uma vez que o planejamento estratégico, como diz o nome, define “estratégias” que estão diretamente ligadas aos planos de governo de uma gestão. É uma ferramenta “de governo”. O plano estratégico não é um instrumento de criação de legislação para uma cidade, mas sim de **ação**. De geração de “impacto” e de “resultado”. Apresenta, como disse antes, uma orientação política, uma visão de mundo, sobre a cidade. É operacional. Há alguns anos, o uso do termo “plano estratégico” vem substituindo o termo “plano de governo” no Executivo, ou seja: no discurso institucional, o “plano de governo” e o “plano estratégico” seriam, em essência, a mesma coisa, tendo uma terminologia substituído a outra. “Plano de governo” ficou “fora de moda”.

Criticando a tradição modernista de planejamento urbano, em que “se poderia ‘conhecer’ as leis e dinâmicas urbanas a ponto de se poder ‘prever’ acontecimentos futuros, e, com base nessa previsão, ‘intervir’ sobre os mercados para promover o bem estar coletivo”, [COMPANS, 2005 *apud* CAMARGO, 2012 (b). p.30] o planejamento estratégico surge no final do século XX como uma “fórmula revigorada” que, ao dispensar as amarras da legislação e prever um conjunto de metas a serem cumpridas em um curto espaço de tempo (no caso da legislação eleitoral brasileira, quatro anos), pode conferir um caráter percebido como mais “ágil” da administração pública. Essa nova maneira de se “fazer cidade”, ou ainda, de operar dinamicamente a gestão urbana, está cheia de implicações mercadológicas – uma vez que se moldou justamente, como visto anteriormente, a partir de planos de empresas que operam segundo uma lógica de mercado – e foi denominada por Ascher como “neourbanismo”, [ASCHER, 2010 *apud* CAMARGO, 2012 (b). p.31] caracterizando-se por ser “ao mesmo tempo, estratégico, pragmático e com senso de oportunidade”. [idem]



Ao longo da “Era Cesar Maia” foram produzidos dois planos estratégicos, a saber: “Rio sempre Rio”, lançado em 1995 durante a primeira gestão de Cesar Maia (1993-96), e “As Cidades da Cidade”, lançado em 2004, durante a segunda gestão de Maia como prefeito (2001-2004). Durante os primeiros dois mandatos de Eduardo Paes como prefeito, também foram lançados dois planos estratégicos, ambos com o nome “Plano Estratégico da Prefeitura do Rio de Janeiro – Pós-2016: o Rio mais integrado e competitivo”, sendo o primeiro para o período de 2009 a 2012, e o segundo para o período de 2013 a 2016. Na gestão atual de Paes, foi lançado o “Plano Estratégico Rio Futuro”, para o período 2021-2024.

Faço aqui estas anotações sobre o surgimento do instrumento do plano estratégico, e de algumas das edições publicadas nas gestões da cidade do Rio de Janeiro, por acreditar que esse instrumento específico tenha uma relação direta com o discurso do “design como campo estratégico”. Ou, ainda, do “design” como “estratégia”.

Nos dois primeiros planos estratégicos das gestões de Paes (2009-12, 2013-16), o Design aparece inserido na “área de resultado” referente a “emprego e renda”. No plano de 2009-2012 há oito ocorrências da palavra “design”, a começar pelo item “Visão de futuro”, em que se menciona o Rio de Janeiro como sendo “o principal pólo das indústrias criativas (mídia, audiovisual, moda e design) no país”. [PCRJ, 2009-2012, p.12]

A “área de resultado” de “emprego e renda” apresenta duas “diretrizes” e algumas “iniciativas estratégicas”, sendo uma delas denominada “Rio capital da indústria criativa: moda e design”, detalhada da seguinte maneira:

#### SITUAÇÃO ATUAL

O Rio de Janeiro possui uma vocação para os setores de moda e **design**. A beleza natural, o “jeito do carioca”, a cidade turística e a existência de centros de expressão são alguns dos fatores que sinalizam a oportunidade que o Rio possui para se tornar uma **referência no setor**.

#### DESCRIÇÃO

O programa consiste em implantar um conjunto de ações e projetos para desenvolver economicamente os setores de Moda e **Design** na cidade do Rio de Janeiro através de: (i) desenvolvimento de programas de capacitação; (ii) revitalização urbana; (iii) criação de um **centro de referência de moda e design**; (iv) **atração de fornecedores e empresas de destaque no setor**; (v) apoio e/ou desenvolvimento de Incubadoras de Criatividade e (vi) apoio na realização de eventos.

#### RESULTADOS ESPERADOS

Estabelecimento de empresas fornecedoras (cadeia produtiva de Moda) para a cidade do Rio de Janeiro, geração de empregos, aumento da exportação de moda carioca e **aumento da visibilidade do Rio de Janeiro como cidade do**

### Design.

[PCRJ, 2009, pp. 78-79. Grifos meus]

O principal indicador dessa iniciativa estratégica era a criação de “um centro de referência de moda e/ou design”, meta que deveria ser atingida até o ano de 2011. Ao se formular esse plano, inserindo-se esse indicador, a proposta de se criar o Centro Carioca de Design foi fortalecida internamente. Mas não se tratava apenas disso. Ao integrar essa iniciativa à área de resultado de “emprego e renda”, a SMC e a SUBPC precisaram começar uma parceria institucional com a Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico por meio do Instituto Pereira Passos (IPP), à época vinculado à sua estrutura, que eram as instâncias administrativas encarregadas da realização e do acompanhamento da “meta”. Essas eram, assim, as estruturas municipais responsáveis pelo acompanhamento do andamento das metas estratégicas referentes a essa “área de resultado”, já mostrando uma apropriação do jargão empresarial / mercadológico para a lógica do “fazer cidade” com metas, objetivos estratégicos, áreas de resultado, etc..

Volto, então, ao “design como campo estratégico” e, mais precisamente, ao “design como campo estratégico para a SMC e para a cidade”, como enunciado por Fajardo na reunião do dia 25 de março de 2009. Essa fala se relaciona com a de Feghali que afirmou, na mesma ocasião, a necessidade de se trabalhar num “planejamento estratégico nas dimensões **criativa, social e econômica da cultura**” [grifos meus]. O que se coloca, ao associar essas dimensões ao discurso do design e ao discurso do planejamento estratégico, é uma percepção de que **o design é, mais do que um meio, um caminho a ser trilhado** para se atingir os objetivos da pasta.

Dessa forma, para Fajardo, o design configurava, em si, **uma “estratégia”**. Além de ser um campo estratégico, para ele “design” e “estratégia” assumiam, muitas vezes, o **mesmo significado**. A “estratégia” de que se fala, nessa conjuntura, **é**, assim, o próprio design (e, nesse caso, os(as/es) profissionais de design que se dispusessem a colaborar com esse projeto de governo) como potencial formulador e comunicador dos programas que viriam a ser desenvolvidos. Trata-se, de certo modo, de “tornar atrativo” um projeto de cidade que estava em vias de ser configurado.

Dentro de uma visão neoliberal da cidade, em que as propostas eram voltadas a um Rio “mais integrado e competitivo” (como diz o título dos Planos Estratégicos de Paes), a formulação do design **como** estratégia ia ao encontro de um ideal de cidade

“ágil”, “global”, aquela cidade prescrita na “cartilha” do planejamento estratégico trazida, décadas antes, por Manuel Castells e Jordi Borja<sup>104</sup> após o sucesso midiático do projeto olímpico de Barcelona.<sup>105</sup>

Como mencionei no livro “As cidades, a cidade: política, arquitetura e cultura no Rio de Janeiro”, “para Castells e Borja, as grandes cidades devem responder a cinco objetivos: (1) nova base econômica; (2) infraestrutura urbana; (3) qualidade de vida; (4) integração social; (5) governabilidade. Para eles, a resposta a esses objetivos estaria em **projetos de cidade** cuja construção se apoiasse em elementos **diferenciados**”. [CAMARGO, 2012 (b), p. 34. Grifos meus] Eles citavam, ainda, cidades europeias que “promoveram mudanças de infraestrutura e **imagem** para se adequarem às novas demandas da economia global e **competitividade internacional**”. [idem. Grifos meus]

É a esse tipo de abordagem que me refiro quando afirmo que “design” e “estratégia” performam o mesmo significado no discurso apresentado por Fajardo para orientar a criação e implementação de uma política de design para o Rio de Janeiro. Essas mudanças de “imagem”, apontadas por Castells e Borja como estratégia essencial

---

<sup>104</sup> Sobre Jordi Borja: Nascido em Barcelona (1941), estudou Direito e Ciências Políticas, Sociologia, Geografia e Urbanismo. Foi professor do Instituto Francês de Urbanismo em Paris e pesquisador do Instituto de Estudios Sociales Avanzados – CSIC de Barcelona. Na carreira política, foi assessor do prefeito para assuntos de Descentralização e Participação (1983-1987), vice-presidente executivo da Área Metropolitana (1987-1991) e delegado de Relações Internacionais e Cooperação (1991-1995). Entre seus livros, destaque para *Cities: New roles and forms of governing* (1996), *Barcelona: un modelo de transformació urbana, 1980-1995* (1996), *Local y global* (1997), *Gestión y control de la urbanización* (2000) e *La ciudad conquistada* (2003). Com Manuel Castells, publicou *Local y global: la gestión de las ciudades en la era de la información* (1999).  
Fonte: < <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.025/3304?page=6>>. Acesso em 03/12/19.

Sobre Manuel Castells: Manuel Castells Oliván, sociólogo espanhol, nasceu em Hellín, em 9 de fevereiro de 1942. É Professor de Sociologia na Universidade Aberta da Catalunha (UOC), em Barcelona. É, também, professor universitário e catedrático de Comunicação, Tecnologia e Sociedade na Annenberg School of Communication, University of Southern California, em Los Angeles, entre diversos outros títulos. Entre 1967 e 1979 lecionou na Universidade de Paris, primeiro no campus de Nanterre e, em 1970, na “École des Hautes Études en Sciences Sociales”. No livro “A sociedade em rede”, o autor defende o conceito de “capitalismo informacional”. Foi nomeado em 1979 professor de Sociologia e Planejamento Regional na Universidade de Berkeley, Califórnia. Em 2001, tornou-se pesquisador da Universidade Aberta da Catalunha em Barcelona. Em 2003, juntou-se à Universidade da Califórnia do Sul, como professor de Comunicação. Segundo o Social Sciences Citation Index Castells foi o quarto cientista social mais citado no mundo no período 2000-2006 e o mais citado acadêmico da área de comunicação, no mesmo período. Fontes: <[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Manuel\\_Castells](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Manuel_Castells)> e <<http://www.manuelcastells.info/en/curriculum-vitae>>. Acesso em 03/12/2019.

<sup>105</sup> De acordo com o que escrevi em 2012, “o modelo catalão foi, sem dúvida, um marco, e seus protagonistas – como Jordi Borja e Oriol Bohigas, respectivamente ex-vice-prefeito e ex-secretário de urbanismo (1982-85) de Barcelona – passaram a realizar, findo o projeto de adequação da cidade para os Jogos Olímpicos de 1992, consultorias sobre o modelo de operação do planejamento estratégico para as cidades (inclusive para o Rio de Janeiro)”. [CAMARGO, 2012 (b), p.33]

para a inserção “competitiva” das cidades no contexto internacional – ou seja, inserindo a cidade numa lógica de mercado, produtificando-a – tem algumas correlações possíveis com as formulações que, no contexto “Paes - Feghali - Fajardo” e “Cidade - Cultura - Patrimônio Cultural - Design”, podem ser elaboradas.

A primeira delas seria: Paes tem uma visão neoliberal da cidade. Acredita e busca, politicamente, alcançar – tendo o Plano Estratégico como ferramenta de trabalho e guia das ações a serem realizadas durante a sua gestão – os cinco objetivos apresentados por Castells e Borja, dois dos principais pensadores e articuladores do planejamento estratégico como instrumento de gestão municipal.

Em segundo lugar: Jandira Feghali, filiada ao PCdoB desde 1981,<sup>106</sup> viu sua candidatura à prefeitura do Rio em 2008, após derrota no primeiro turno, ser direcionada a um apoio oficial à candidatura de Paes, então filiado ao PMDB. Ora, a frente partidária que apoiava essa candidatura era permeada por partidos (tais como, como citado anteriormente, PRB, PSL e PTB) que praticam valores muito diversos daqueles adotados e preconizados pelo PCdoB,<sup>107</sup> um partido, tradicionalmente, de esquerda. Entretanto, foi decisão do partido, que apoiava o então presidente Lula, que o PCdoB entrasse, no segundo turno, na campanha de Paes. De acordo com a entrevista de Feghali,

Esse era o sentido de ter feito no segundo turno aquela frente. Porque, no primeiro turno, eu fui candidata a prefeita e perdi a eleição. E, no segundo turno, nós tínhamos duas opções: **os que apoiavam o Lula e os que eram contra o Lula**. Então, naquele momento, nós apoiamos o Eduardo Paes em função dessa possibilidade de **garantir a reeleição do ex-presidente Lula a presidente da República, e essa possível articulação do apoio de Lula à cidade do Rio de Janeiro**.

[FEGHALI, 2019, entrevista. Grifos meus.]

O apoio do PCdoB à candidatura de Paes abriu, dessa forma, a negociação para

---

<sup>106</sup> Jandira Feghali ingressou nos quadros do Partido Comunista do Brasil em 1981, quando o partido ainda permanecia na clandestinidade, anteriormente ao processo de redemocratização do Brasil. Permanece filiada ao partido até o presente momento.

Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Jandira\\_Feghali](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jandira_Feghali)>. Acesso em 30/11/2019

<sup>107</sup> De acordo com o site do PCdoB: “o Partido Comunista do Brasil (PCdoB) é um instrumento de transformação da sociedade. Expressa a vontade coletiva dos trabalhadores. (...)”

Entende-se que o capitalismo é sinônimo de crise, exploração, violência e propõe como alternativa a construção de uma ação política consciente e organizada, tendo como desígnio uma nova sociedade, digna, justa, socialista.

Guia-se pela teoria marxista-leninista, adota como princípio o centralismo-democrático e organiza sua militância para a luta social e para a política transformadora”.

Disponível em: <<https://pcdob.org.br/apresentacao-do-partido/>>. Acesso em 30/11/2019.

que Feghali assumisse a Secretaria Municipal de Cultura, como já visto, também após intenso debate político entre os membros do partido.

Contar essa história importa porque, naquele momento, Feghali se viu à frente de uma secretaria em um governo contra cujo prefeito ela havia feito graves críticas ao longo da competição pelo primeiro turno.<sup>108</sup> Um prefeito cujo discurso neoliberal contradizia, *a priori*, as convicções políticas do PCdoB. Entretanto, o PCdoB entendeu, segundo as palavras de Feghali, que seria importante “ocupar” a SMC com pautas e um modo de “fazer cultura” que lhe eram caras.

Era importante que, nesta secretaria [de cultura], nós pudéssemos dar uma contribuição, [...] fazer uma política transversal a várias outras. [...] Então nós **resolvemos** ocupar essa secretaria e demos a ela um sentido que, na minha opinião, foi bem avançado. [...] Eu acho que nós conseguimos fazer coisas bastante importantes que, aliás, deram um planejamento para a gestão inteira do Eduardo Paes nesse campo [da cultura].

[FEGHALI, 2019, entrevista. Grifos meus.]

Ao entender que a Cultura poderia ter um papel de destaque e de transversalidade na gestão de Paes, e sabendo que o patrimônio cultural deixaria de ter uma pasta específica para sua gestão (a extinta SEDREPAHC), e que passaria a ser um órgão subordinado à Secretaria Municipal de Cultura, Feghali faz o movimento de convidar Fajardo para assumir o cargo de subsecretário do patrimônio cultural. Pelo conteúdo de sua entrevista, pode-se inferir que Feghali tenha visto nele, justamente, esse personagem que tinha uma visão do patrimônio histórico e cultural da cidade como um valor material<sup>109</sup> a ser explorado – além do valor simbólico inerente a esse acervo – e que poderia conferir o caráter “estratégico” de ação da secretaria no que se referia ao patrimônio edificado da cidade com o qual a SMC teria que passar a lidar,

<sup>108</sup> De acordo com a Folha de São Paulo, edição de 30/09/2008, “Jandira faz caminhada com deputado do PMDB e critica Eduardo Paes”. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/poder/2008/09/450733-jandira-faz-caminhada-com-deputado-do-pmdb-e-critica-eduardo-paes.shtml>>. Acesso em 15/11/2019.

<sup>109</sup> De acordo com Bottomore *et. al.*, sobre o conceito de “valor de troca” de Karl Marx, “como mercadoria é qualquer coisa produzida com destino à TROCA, a mercadoria tem um ‘valor de troca’, definido como a proporção quantitativa pela qual valores de uso de um tipo de se trocam por valores de uso de outro tipo. As mercadorias são, portanto, valores de uso e valores de troca. Mas essa pode ser uma afirmação enganosa. Os valores de troca são sempre contingentes em relação a tempo, lugar e circunstâncias, e a mercadoria tem tantos valores de troca diferentes quanto as diferentes mercadorias que são por ela trocadas. Portanto, cada mercadoria pela qual é trocada deve, de alguma maneira, ser-lhe equivalente, havendo dessa forma alguma coisa que torna equivalentes todas as mercadorias que são trocadas entre si. Ou seja, o valor de troca é a forma de aparência de alguma coisa que dele pode ser distinguida. [...] No processo de troca, expressa-se algo de homogêneo, e a única propriedade comum a todas as mercadorias é a de serem produtos do trabalho”.

Fonte: BOTTOMORE *et. al.* (1983), 2001, p. 397.

tendo atrelada a si toda uma função técnica de análise e de licenciamento de projetos arquitetônicos.

O patrimônio cultural municipal, pensado como subpasta da Secretaria Municipal de Cultura, passaria a contar com um gestor de quem era esperado que, para além da formulação conceitual sobre o que é (ou não) patrimônio, seria capaz de lidar, de maneira técnica, com esse outro lado da “repartição”: o do dia-a-dia de licenciamento, fiscalização, atendimento ao público, entre outras atribuições. Fajardo pode ter parecido ser, então, a pessoa para performar esse papel: o do profissional de perfil técnico que via no patrimônio o potencial de “estratégia” e de “design”. Nas palavras de Feghali:

Na transição, eu conheci o Washington Fajardo, que acabou vindo para subsecretário nessa secretaria [de cultura], que tinha passado pela gestão de Nova Iguaçu quando Lindbergh [Farias] iniciou sua gestão na Prefeitura, e trouxe uma série de propostas que olhavam para a cidade de uma forma diferenciada – não um olhar cartesiano, estático, mas um olhar muito entrosado no sentido de uma urbanidade cidadã e de uma **relação cultural com a preservação**. Não só a preservação patrimonial, mas um olhar para o **patrimônio muito vinculado com a questão cultural** e com o **desenvolvimento democrático da cidade**. Então eu resolvi – inclusive, nós mudamos completamente o organograma da secretaria; era uma secretaria com duas subsecretarias, nós transformamos em quatro. Uma delas virou uma subsecretaria de “intervenção urbana, design, arquitetura e patrimônio”. E eu convidei Fajardo, à época, para ser o subsecretário. No desenvolvimento dessa subsecretaria, nós tivemos um olhar “multifacético” do que nós poderíamos organizar a partir dessa secretaria [...], um planejamento muito interessante para a cidade do Rio de Janeiro.

[FEGHALI, 2019, entrevista. Grifos meus.]

Nesse sentido, a escolha por Fajardo para tratar do acervo de patrimônio tanto edificado como imaterial da cidade (embora eu pense que, neste caso, o foco é dado principalmente no patrimônio material edificado, que parece constituir a base do pensamento de Fajardo como arquiteto e urbanista com vontade de “fazer cidade”), configura uma ponte, bem como uma solução viável para aquilo que poderia vir a se constituir como um problema. Ora, a Secretaria Municipal de Cultura tinha toda uma rede de equipamentos culturais constituída por teatros, instrumentos de fomento à arte e cultura, bibliotecas, museus e centros culturais, além de uma gama enorme de ações e demandas com que lidar e que constituíam o cerne de sua atuação.

O patrimônio cultural, nesse caso, vinha como um órgão que trazia o debate do valor simbólico dos bens culturais, mas que, junto a isso, trazia toda uma carga burocrática de ações ligadas à atividade de licenciamento. Por isso, por ter dado a

Fajardo, Bueno e Évora a oportunidade de apresentar suas visões de como “fazer cidade” (àquela época, ainda como ideias contidas em um manifesto) durante o período eleitoral, Feghali, aparentemente, viu no arquiteto e urbanista alguém que poderia solucionar esse problema. Além disso, que poderia trazer também uma “visão estratégica” (nesse sentido, quase de guerra, mesmo, como pressupõe a etimologia da palavra) sobre como associar o vasto acervo arquitetônico da cidade a seus próprios planos (de Feghali) para a condução da pasta da Cultura com uma abordagem mais territorializada.

Então, durante a reunião com designers realizada em março de 2009, quando Feghali se refere a uma “política cultural como **instrumento de reconceitualização da cultura** na cidade” e a um “planejamento estratégico nas dimensões **criativa, social e econômica** da cultura”, pode-se inferir que ela corrobora essa visão de cultura e, conseqüentemente, de design, **como estratégia**, pedindo, de certo modo, o apoio dos(as) profissionais ali presentes para auxiliá-la nessa tarefa tendo, em Fajardo, seu auxiliar. Ele assumiria o papel do profissional técnico, que se julga capaz de fazer a ponte entre uma abordagem territorial de cultura e uma lógica de mercado, que era visto com bons olhos para administrar a cidade na gestão de Paes.

O que nos leva a uma mais uma formulação, a partir das apresentadas acima: a de que Fajardo tinha em mente uma visão de patrimônio associada ao design em que o design era, no limite, **a própria estratégia** que poderia conferir às políticas patrimoniais implementadas uma “cara” e uma eficácia inteiramente novas. Dito de outro modo: ao falar de estratégias de design, Fajardo claramente está falando que o “design” é a “estratégia”. É o que vai poder operar uma reconfiguração na própria maneira como o patrimônio cultural é percebido – assim como se constitui em objeto de política pública – fazendo com que o patrimônio edificado da cidade possa vir a trazer a mudança de imagem para tornar a cidade “mais competitiva”, como formulado por Castells e Borja.

Para tanto, parece contar justamente com aquilo que disse em sua entrevista: com o “valor ‘sem caráter’ do design” – um “sem caráter” que, no caso, poderia ser preenchido pelo conteúdo do patrimônio. Essa proposta que, de certa maneira, busca dar ares de “jovialidade” ao patrimônio cultural por meio do emprego do “**design como estratégia**”, como Fajardo indica em sua entrevista, se alinha, mais uma vez, à proposta de um “tempo político” regido pela “tirania do instante”, como indica Hartog

[2019, p. 10]. Mas também se coaduna à proposição do “presentismo”, um “presente único: o da tirania do instante e da estagnação de um presente perpétuo”. [idem, p. 11] O “presentismo” proposto por Hartog, e aqui personificado na visão de Fajardo sobre um patrimônio “embolorado” *retrofitado*<sup>110</sup> por um design “jovial” e que “se comunica melhor”, passa, então, a ser o “tempo” do patrimônio cultural sob sua gestão.

O presentismo pode, assim, ser um horizonte aberto ou fechado: aberto para cada vez mais aceleração e mobilidade, fechado para uma sobrevivência diária e um presente estagnante. A isso, deve-se acrescentar outra dimensão de nosso presente: a do futuro percebido não mais como promessa, mas como ameaça; sob a forma de catástrofes, de um tempo de catástrofes que nós mesmos provocamos. [...] Certamente, o presentismo não basta para dar conta dela [a crise] (e não pretende isso), mas talvez ele venha ressaltar os riscos e as consequências de um presente onipresente, onipotente, que se impõe como único horizonte possível e que valoriza só o imediatismo.

[HARTOG, 2019, p. 15]

Junto a Jandira Feghali, ele propõe, então, uma estrutura administrativa / institucional que visava tratar do patrimônio cultural a partir de uma concepção de “estratégia de valor”. O patrimônio, reconfigurado pelo “design como estratégia”, passa a ser um valor que pode contribuir para a formação de uma “imagem vendável” de “cidade como **produto**”, e o design aparece **como** a estratégia que pode auxiliá-los na missão de **produtificar** o patrimônio cultural – e, por associação, a própria cidade do Rio de Janeiro – expandindo e redefinindo seu valor.

É possível inferir, de acordo com as argumentações que apresentei até o momento, que Feghali e Fajardo partilhavam, naquele momento, de uma visão do “design como estratégia”, ou seja: acredito que tivessem um entendimento de que o design teria um papel estratégico na política cultural e patrimonial municipal. Contudo, com significados diferentes – quer dizer: embora percebam esse papel, cada um delxs parece entender o propósito do uso do “design como estratégia”, e simplesmente da palavra “design”, como coisas diferentes e com objetivos diversos.

Para Feghali, de toda evidência, o design se configura como uma estratégia para a melhoria de bens e serviços de uso público. Isso se confirma pelos exemplos dados por ela, quando menciona o encontro com o designer Ronald Shakespear por ocasião de uma missão a Buenos Aires pela Secretaria Municipal de Cultura para um encontro da rede Mercocidades,<sup>111</sup> em 2009.

<sup>110</sup> *Retrofit* é um termo utilizado para designar a reabilitação de edifícios antigos, de modo a preservar a arquitetura original, e também adequá-lo à legislação vigente.

<sup>111</sup> Sobre as Mercocidades: a rede existe desde 1995. “Inspirados e inspiradas por uma integração regional



Eu conheci lá [em Buenos Aires] o Ronald Shakespear, que [...] fez todo o design público das praças, do metrô, de tudo. [...] Me lembro que o Fajardo dizia: ‘tem design para tudo: para celular, para geladeira, para eletrodoméstico, mas não tem para um posto de saúde, para uma praça, para o idoso, para a criança’. É a compreensão que as pessoas não tem de como a cidade precisa ser conformada para a vivência, para o conforto, e para a **relação democrática do uso da cidade**, das pessoas com sua cidade, com o seu território. Essa era uma discussão: a importância da política de design para o uso público das pessoas.

[FEGHALI, 2019, entrevista. Grifos meus.]

Feghali parece associar, então, o design a uma estratégia para um tipo de uso a que ela denomina “uso público” e voltado para a melhoria da relação territorial, das condições de fruição dos serviços e espaços públicos oferecidos pela (e na) cidade, e da “relação democrática de uso” que as pessoas mantêm com suas cidades.<sup>112</sup> Especialmente, o design **como** estratégia direcionada a equipamentos de uso de massa, ligados à rede de transportes, à saúde, à educação. Em suas palavras, a política cultural como “uma política transversal a várias outras”. Como fica claro, essa “transversalidade” se daria, também, por meio do design.

Para Fajardo, entretanto, o conceito de design **como** estratégia parece passar por caminhos bastante diversos dos enunciados por Feghali. Não é por acaso que Fajardo, em sua entrevista, quando associa a atuação do patrimônio cultural (“modorrento, embolorado, que fala do passado”) à do design (“mais jovial e que se comunica melhor e que liga as pessoas”), diz acreditar que ambos se beneficiariam de uma ação conjugada. Na sua visão, havia “uma coisa **conceitual**, mas [...] também [...] **estratégica**” [grifos meus]. Como se percebe, a formulação de que a estratégia que o permitiria transformar esse órgão (a SUBPC) e, por analogia, a cidade do Rio, por meio do patrimônio cultural, seria o design. Essa análise é evidenciada pela leitura de um trecho da entrevista em que Fajardo fala especificamente sobre a ação do CCD e sobre sua visão do ambiente da pesquisa (e do ensino) universitária como um ambiente, basicamente, em que formulação teórica e ação seriam completamente dissociadas uma da outra.

---

diferente, respeitosa da diversidade e com a vocação de construir uma cidadania participativa e sem fronteiras”. Consideram-se como “uma das mais importantes redes de governos locais da América do Sul e um referente destacado nos processos de integração regional”. Atualmente, a rede diz contar com “349 cidades-membro de 10 países do continente (Argentina, Brasil, Paraguai, Uruguai, Venezuela, Chile, Bolívia, Equador, Peru e Colômbia), onde habitam mais de 12 milhões de pessoas”.

Fonte: site Mercocidades.

Disponível em: <<https://mercociudades.org/pt-br/mercociudades/>>. Acesso em 01/12/2019.

<sup>112</sup> Ver **Segundo Atravessamento**: “Sobre amor, afeto e cidades”.

Acho que existe um modo de atuar na academia do design que é um pouco diferente [...] do modo dos arquitetos e urbanistas, e especialmente do modo da academia brasileira de tratar questões urbanas, que também **são um pouco emboloradas e sempre são muito desprovidas de visão criativa, de inovar, de se questionar sobre o programa**. Aí, vem aspectos de como o design funciona. De maximizar os recursos disponíveis, de [...] ter uma ideia sistêmica (...). Isso faz ressonância com o meu interesse como arquiteto de **transformar a realidade urbana** – porque também é um sistema. Então, de uma certa maneira, o objeto arquitetônico pode ser uma peça fabulosa, mas ele [...] se encerra em si mesmo. E eu acho que é muito interessante no design essa **liberdade**, essa **mobilidade**, que é territorial, mas que também é no tempo. E essa capacidade do design de se plugar, de se **conectar** a outros campos do conhecimento de uma maneira mais simples. [...] O design se associa às artes, [...] à economia, [...] à indústria (...), à mídia... Então o design tem uma **desenvoltura** que é muito interessante como campo de atuação. Acho que os designers são profissionais felizes [risos]. Invejo eles. **São desprovidos de culpa**.

[FAJARDO, 2019, entrevista. Grifos meus.]

Fajardo parece, assim, mobilizar claramente o design no discurso do órgão municipal de patrimônio **como** uma estratégia de posicionamento, de imagem, de transformação. Ao criar um antagonismo entre arquitetura e urbanismo (que associa a expressões como “embolorada” e “desprovida de visão criativa”) *versus* design (que associa a palavras como “liberdade”, “mobilidade”, “conectar”, “desenvoltura”) Fajardo se coloca como “o” arquiteto e urbanista que está interessado em “transformar a realidade urbana”, ou seja: ele se coloca como “a pessoa certa” para criar as conexões entre os campos que constituíam o nome, alegadamente “panfletário”,<sup>113</sup> da Subsecretaria do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design, que estava sendo criada. Mais do que isso: confere à arquitetura e ao urbanismo, seu campo profissional de formação e de atuação até aquele momento, uma condição estática, e ao design, uma condição de mobilidade, o que lhe era muito útil ao fazer do design sua estratégia de posicionamento e de transformação da forma de atuação do órgão que comandava.

Parece legítimo afirmar, portanto, que a visão de Fajardo sobre o papel do design na SMC e na SUBPC era o de “**ser**” a estratégia. Não só de atuação do órgão mas também – e quiçá principalmente – da publicização e difusão dessa atuação, buscando mudar a imagem institucional do órgão de patrimônio e de suas políticas públicas e, analogamente, da cidade e da sua própria atuação como gestor público. Mais uma vez,

---

<sup>113</sup> Ver PATROCÍNIO, Gabriel. blog *políticas de design / design policies*. Artigo: *é por isso que eu digo que o rio é mais design...*, de quarta-feira, 25 de março de 2009. Disponível em : <<https://www.politicasdedesign.com/2009/03/e-por-isso-que-eu-digo-que-o-rio-e-mais.html>>. Acesso em 24/11/2019.

fica claro que a abordagem de Fajardo sobre o significado do design em sua gestão é “em relação”. “Em relação” à sua persona profissional, o arquiteto-urbanista; “em relação” ao patrimônio histórico e cultural da cidade e, sobretudo; “em relação” a uma transformação da imagem de cidade associada à sua pessoa que, como se percebe, ele está buscando através da associação entre esses campos (patrimônio cultural e design).

Bem, se a percepção relativa à atuação do órgão até aquele momento responsável pelo patrimônio (a SEDREPAHC, até 2008) – e, por analogia, a de todo o setor público, de maneira geral – era a de que esse órgão estava, em suas palavras, “virando um órgão mais careta, de cuidar dos edifícios apenas”, parece evidente que ele próprio se posiciona como uma antítese a isso, uma antítese ao “bolor”, **por meio** do design. O que conferiria a ele, como gestor, portanto (e, também, por analogia) a auto-imagem de agilidade, rapidez, mobilidade e desenvoltura que lhe era tão cara e que era, por ele, associada ao design.

O design “como estratégia” de mudança de imagem e de reposicionamento funcionaria, dessa maneira, tanto para uma visão institucional – do órgão e da própria administração pública – quanto para a mudança de percepção em relação ao gestor público que ele queria ter. Uma imagem associada a um modo mais “livre” de atuar, em linha com o discurso neoliberal da “liberdade”, da “agilidade”, da “eficiência”, entre outros termos usados, como que em contraposição a uma ideia de setor público que contrariaria (mais uma vez de acordo com o discurso neoliberal) todos esses preceitos. Para ele, ele próprio seria a pessoa que viria a associar **estrategicamente** esses campos.

### 3.6

#### **O que veio depois**

A proposta de se criar um centro de referência de design, apontada por Feghali e Fajardo em reunião junto a membrxs destacadas da comunidade de design da cidade do Rio de Janeiro em 25 de março de 2009 – e, posteriormente, inserida no plano estratégico da gestão Paes para o período 2009-2012, como visto anteriormente – foi posta em andamento.

Naquela mesma reunião, Feghali anunciou que a Casa de Bidu Sayão,<sup>114</sup> como

---

<sup>114</sup> A Casa de Bidu Sayão é composta pelos imóveis localizados na Praça Tiradentes nº 48 e na Rua Luís de Camões, nº 57. Foi adquirido pela municipalidade em 2001, e as obras de restauração e adequação do

ficou conhecido o imóvel da Praça Tiradentes, nº 48, seria destinada a esse centro que viria a ser o CCD mas que, na ocasião, ainda não tinha nome definido. Até o início da referida reunião, a realização de um “centro de referência de design” ainda se configurava apenas como uma ideia, sem local, imóvel ou território para se instalar. De acordo com Feghali, a decisão sobre a destinação da Casa de Bidu Sayão para o que viria a ser o Centro Carioca de Design foi tomada naquele momento:

Eu já tinha o conhecimento de que **o design devia ser uma política a ser desenvolvida e que ela deveria ser uma prioridade nossa**. E, depois... **Toda reunião em que você traz as pessoas e elas vão te convencendo e te emocionando**, isso te dá o impulso final de você botar a sua ousadia para acontecer. **É óbvio que a reunião influenciou, e ali a tomada de decisão foi muito em cima da ideia e da emoção também**. Então, é assim. Quando a gente junta as duas... é a faísca que precisava para acender a lenha.

[FEGHALI, 2019, entrevista. Grifos meus.]

A partir, então, dessa tomada de decisão, e das proposições que estavam em andamento, iniciaram-se os procedimentos para a abertura do Centro Carioca de Design, que veio a abrir suas portas ao público no dia 30 de março de 2010 – um dia antes da exoneração, a pedido (para poder concorrer ao cargo de deputada nas eleições de 2010) de Jandira Feghali do cargo de Secretária Municipal de Cultura.

Acredito que a formatação do Centro Carioca de Design como política pública, e sua inauguração, englobe pelo menos duas questões referentes à implantação dessa política.

(1) A Casa de Bidu Sayão, convertida em Centro Carioca de Design, funcionaria como uma “ação de demonstração” no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro. Recém-restaurada, a casa teve sua programação inaugurada e era, ela mesma, aquilo que se queria demonstrar como possível: que edificações preservadas no centro histórico poderiam ser um agente de renovação, requalificação e, conseqüentemente, transformação do ambiente em que se inserem. O CCD configurar-se-ia, então, como uma demonstração ativa do potencial desse projeto. Ou seja: o design visto como “estratégia” da ação de uma “visão de patrimônio”.

(2) Em seu interior, viriam a ser oferecidas ao público diversas programações que teriam a missão de apresentar uma visão de design **a serviço da cidade** do Rio de

---

imóvel foram concluídas em dezembro de 2008. Balduína de Oliveira Sayão, conhecida como Bidu Sayão, nasceu em 1902 e viveu na casa da Praça Tiradentes até seus cinco anos de idade. Como cantora lírica, teve grande importância na divulgação da música brasileira no cenário internacional. Encerrou sua carreira aos 55 anos, tendo falecido em 1999, aos 96 anos.

Fonte: LODI *et al.* (2005)

Janeiro, fosse por meio de exposições, de seminários ou de outras ações de geração e difusão de conteúdo. Ou seja: o design como “setor a ser fomentado”, e o design como “campo válido da cultura”.

Essa dupla-missão do CCD, configurada por ser, ele próprio, (1) a demonstração de um projeto para o patrimônio cultural municipal; e (2) em seu interior, mostrar um design a serviço dessa visão de cidade, inicia então sua operação. A casa passa, assim, a ter uma vida e uma trajetória próprias.

Paralelamente, na sede da SUBPC, outras ações vinham sendo traçadas e implementadas, de modo que a construção de uma política de design no âmbito da municipalidade do Rio de Janeiro se dá nessas duas esferas: a do projeto político e da articulação institucional (que acontece, primordialmente, na sede da SUBPC, no bairro de Laranjeiras) e a territorial, implantada na Praça Tiradentes, do dia-a-dia da casa, com a programação das atividades que tinham como prerrogativa, sempre, serem de acesso público e gratuito à população.

Quero indicar, ainda, que percebo, na análise do uso da palavra “design” no discurso, principalmente, de Washington Fajardo, uma passagem que chamo de “**uma política de design**” para “**um design da política**”. Ou seja: se em um primeiro momento o que estava em jogo era a formatação e a implementação de “políticas públicas de design” na cidade do Rio de Janeiro, em um segundo momento, a partir de uma visão em que **o design é a própria estratégia**, o que começa a se configurar é um “design da política”: uma maneira de se “projetar a política” de patrimônio cultural, intervenção urbana, arquitetura e design – vinculada à cultura – tendo o design como matriz para a construção da própria política pública, o que quer dizer: “como estratégia”.

É nesse momento que passo, então, ao **Terceiro Atravessamento**, constituído por dois artigos que escrevi no ano de 2020. Depois, apresentarei o **Tempo quatro . design como cultura**, em que tratarei da inserção e do comportamento da palavra “design” no Ministério da Cultura sob o comando, primeiro, de Gilberto Gil e, depois, de Juca Ferreira, no período de 2003 a 2010.

**Fim do Tempo três . Design como discurso**

**Terceiro atravessamento**

## 1

### **Fratura exposta**

Dois mil e vinte. A pandemia de Covid-19 começara a se anunciar no mundo no último dia do ano de 2019. As notícias chegavam, ainda distantes, vindas de Wuhan, na China, sobre um vírus que teria sido transmitido de um morcego, de um pangolim (bicho do qual acho que a maior parte das pessoas por aqui, pelo Brasil, jamais havia ouvido falar), sei lá. Vôos cancelados, comércio fechado, pessoas isoladas umas das outras. Tudo do outro lado do mundo. Outro lado? Não existe outro lado. Nada como um vírus para nos lembrar disso.

Enquanto isso, o Brasil era acometido por um outro tipo de doença. O bolsonarismo, que começara a se anunciar mais fortemente em 2016, quando um golpe de estado tirou a primeira mulher presidenta do Brasil de seu posto. Impedida. Dilma Rousseff, presidenta eleita, foi destituída e Michel Temer, um dos articuladores do golpe, assumiu a presidência interinamente. No ano de 2018, Jair Messias Bolsonaro, machista, misógino, homofóbico, a pessoa mais horrorosa que se poderia imaginar, ganha a presidência do Brasil após outro golpe, aquele que levou o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva à cadeia por uma articulação do ex-juiz-ex-ministro-ex-ídolo-da-direita Sergio Moro e seus asseclas. Lula estava fora das eleições. Sinceramente, acho que era mesmo a vez de o bolsonarismo mostrar suas garras. Acho que ele teria ganho mesmo com Lula solto. Mas isso é um passado. Naquele momento, o Brasil determinou mais um horrível passado para ter pela frente, somando-se ao do genocídio indígena, ao da colonização, ao da escravidão. Haja passado...

A pandemia vinha se aproximando. Em março de 2020, o mundo estava com Covid. Mundos em reclusão, isolamento, álcool, máscaras, medo, e morte. Muita morte. Sobretudo nos Estados Unidos, onde Donald Trump ainda era presidente, e no Brasil, onde Bolsonaro já era presidente. O horror. O ódio. O asco. Fratura social. Fratura exposta do mundo. Tudo exposto.

Em janeiro daquele ano, quando as pessoas ainda podiam transitar pelo mundo sem tantas restrições, o arquiteto e empresário dinamarquês Bjarke Ingels veio com sua equipe ao Brasil. A imagem era clara: ele e Bolsonaro, lado a lado, negociando a “venda” disfarçada de “desenvolvimento” de uma das muitas lindas regiões do Brasil, conhecida como Rota das Emoções, incluindo Jericoacoara e os Lençóis Maranhenses, para mais um *resort* de alto luxo. “Sustentável”, *BIG* dizia. Cínico, eu dizia.

Naquele mesmo ano, com todas as aulas da pós acontecendo de maneira remota, começamos mais um ciclo de leituras do Laboratório de Design e Antropologia. Ao longo do processo, ler e debater começou a parecer pouco. Resolvemos que iríamos, conjuntamente, escrever. Cada uma das mulheres da turma escreveria alguma coisa, sem tamanho definido. Ao perceber a potência imensa, a diversidade e, ao mesmo tempo, intensidade de cada um dos textos, decidimos em conjunto fazer um artigo coletivo. Após idas e vindas, tentativas diversas, o artigo, escrito por sete de nós, foi aceito e, finalmente, publicado, já no finalzinho do ano de 2020. “Sobre cuspes e perdigotos: sete gestos contra a necropolítica zumbi no Brasil”, escrito por Bibiana Serpa, Clara Meliande, Ilana Paterman Brasil, Julia Sá Earp, eu, Sâmia Batista e Zoy Anastassakis está disponível no dossiê Epidemiologias da Revista ClimaCom, Ano 7, n. 19, Dez. 2020.

Mas, aquele primeiro documento que eu havia escrito, do qual retirei um extrato para integrar o artigo coletivo, ainda tinha muita coisa. Submeti o trabalho individual completo ao Congresso, após verificar se as demais autoras concordavam. Foi esse texto, transformado, complementado e aumentado, que se tornou o artigo “Corpos Políticos”.

Entre arquitetos, egos, vírus, morte. Assim começou dois mil e vinte.

Mas... tem que fazer tese. Tem?

## 2

### **Nó na garganta**

De todos, talvez este Terceiro Atravessamento pareça ser o mais “atravessado”. Vivendo no Brasil sob a presidência de Bolsonaro, e em um mundo pandêmico, não havia condição de escrever “a” tese, conforme já defendi à exaustão anteriormente, se você está me acompanhando até aqui.

Este Terceiro Atravessamento apresenta dois artigos publicados nos Anais do VI Encontro Nacional da ANPARQ, a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (ENANPARQ) Brasília, 2020-21. Foram artigos escritos, cada um à sua maneira, no calor do momento, no calor de uma raiva, de uma sensação de impotência, de um horror contínuo que parecia não ter fim, não sabíamos quando seria o fim. Tudo que tínhamos, eu e minhas ancestrais, descendentes, companheiras, eram piadas de mau gosto dirigidas a nós, e o chamado “bom-senso”. Crianças em casa, computadores compartilhados, milhares de reuniões *online*, olho ressecado com colírio de hora em hora pra segurar o tranco, nem vou me estender mais aqui. Suponho que



muitas das teses, agora, tratem disso. E, de verdade, já sinto o desconforto de novo, subindo. Um leve remexer no fundo do estômago. Vem subindo, se dirige à garganta. Está chegando. Vou vomitar. Não. Bebo água. Devagar. Só de pensar, vem isso. Está tudo no estômago, já falei.

Como “escrever tese” no Brasil de 2020? Isso, essa escrita, atravessada, entalada, engasgada, esfacelada, tem que poder estar aqui. Se não puder, nem tem sentido ter tese. Isso é Brasil, isso é ser atravessada, isso é o mundo, isso é viver, no limite, com o problema. Esta tese, esta aqui deste Terceiro Atravessamento, também sou eu. Eu não soube, nem poderia, nem queria, atravessar dois mil e vinte sem fazê-la. Ela também tem que “ser tese”. **É tese.** Estamos vivæes.

### 3

#### **Escrita sob influência \_ Nº 1**

Em janeiro de 2020, ao ver uma foto recebida em um grupo de *Whatsapp*, composto majoritariamente por amigues arquitetas, mostrando o *starchitect* Bjarke Ingels, do *Bjarke Ingels Group* (mais conhecido como *BIG*), lado a lado com o presidente Jair Bolsonaro, o sangue subiu-me à cabeça. Ao ler que ele estaria se encontrando com o presidente para prospectar a realização de um projeto “sustentável” na região de Jericoacoara (CE), a fúria aumentou ainda mais. Não era possível “escrever a tese”. A única possibilidade era denunciar o cinismo do arquiteto que, sob a égide da “sustentabilidade”, buscava criar mais um projeto milionário para pessoas já muito ricas.

#### 3.1

#### **Imagem grande, arquitetura de bolso: o arquiteto, o presidente e as mídias sociais**

Texto publicado nos Anais do *VI ENANPARQ - Brasília (2020-21)*

[N]ão há como dissociar [a responsabilidade política pelos projetos da prática de arquitetura]: a política é orgânica à prática. O projeto é político na mesma medida em que a arquitetura é um instrumento de exclusão social. [...]

[A] prática da arquitetura necessariamente implica uma posição ético-política, principalmente se partimos do entendimento de que a cidade – ou o espaço em geral, urbano, territorial e ambiental – é um direito. Isso opera em diferentes registros, e a prancheta é apenas um deles. O projeto não é neutro nem em sua intencionalidade, nem em sua carga simbólico-comunicativa, nem nos processos que desencadeia para que seja realizado [...].

[TAVARES: 2019, p. 88]

## Introdução

Em janeiro de 2020, o arquiteto e empresário dinamarquês Bjarke Ingels desembarcou no Brasil, acompanhado de uma comitiva do grupo *Be-Nômade*<sup>1</sup>, com o propósito de “investir em turismo sustentável no Brasil”.<sup>2</sup> Ingels é fundador e sócio criativo do grupo *BIG*, em que faz um jogo de palavras com o acrônimo para *Bjarke Ingels Group* e o significado da palavra *big* que, em inglês, quer dizer “grande”.



**Figura 1.** O arquiteto e empresário dinamarquês Bjarke Ingels entre o Presidente Jair Messias Bolsonaro e o Ministro do Turismo Marcelo Álvaro Antônio.  
Fonte: MTur – Marcos Correa/PR, 2020.

De acordo com matéria publicada no *site* oficial do Ministério do Turismo (MTur), “os empresários, acompanhados de Marcelo Álvaro<sup>3</sup> e do secretário-executivo do MTur, Daniel Nepomuceno, realizaram visitas à [sic] localidades da Rota das Emoções, roteiro que compreende os estados do Ceará, Piauí e Maranhão” e “os atrativos percorridos incluíram os parques nacionais de Jericoacoara (CE) e dos Lençóis Maranhenses, bem como o Delta do Parnaíba (PI)”. O MTur destacou, ainda, que Ingels é “considerado o arquiteto mais importante da atualidade”, apresentando uma fotografia em que o arquiteto, usando calça, paletó, camiseta de gola canoa e tênis pretos, é o personagem central da cena. À sua direita, o Presidente Jair Messias Bolsonaro. À sua esquerda, o Ministro do Turismo, Marcelo Álvaro

Antônio. Ao fundo, faixas em verde-amarelo da bandeira brasileira ornaram a parede de painéis de madeira nobre [Figura 1].

A repercussão da imagem foi imediata. Arquitetos e estudantes de arquitetura debatiam o encontro em grupos de *WhatsApp*, sites especializados e mídias sociais de maneira geral. As divergências eram drásticas. As ideias que circulavam entre a classe arquitetônica no Brasil variavam entre acusações de que o arquiteto estaria, a pretexto de construir de maneira “sustentável”, apoiando o governo Bolsonaro, e defesas de que ele estaria “simplesmente” exercendo seu ofício ao prospectar novos projetos.

### Bjarke Ingels e Governo Federal se reúnem para discutir projetos turísticos no Brasil



Escrito por Equipe ArchDaily Brasil

**Figura 2** . A Lagoa do Paraíso, em Jericoacoara, foi apresentada no site *ArchDaily* Brasil para ilustrar matéria sobre o encontro de Bjarke Ingels com Jair Messias Bolsonaro.

Fonte: *ArchDaily* Brasil, 2020.

A mídia especializada brasileira noticiou o fato sem associar, num primeiro momento, a imagem de Ingels diretamente à do presidente. Um exemplo foi o site *ArchDaily* Brasil, que publicou matéria sobre o encontro de Ingels com o "Governo Federal", sem mencionar o nome de Bolsonaro e apresentando uma imagem aérea da região de Jericoacoara (Figura 2).<sup>4</sup> Por

que, então, ilustrar o texto com uma das belas paisagens visitadas pelo grupo de empresários? Afinal, Ingels se reuniu diretamente com Jair Bolsonaro, o Presidente da República, e não apenas com o “Governo Federal”.

Esses eventos conjugados – a visita do arquiteto, a publicação de sua imagem ao lado do Presidente da república, a divulgação de seu nome como o “arquiteto mais importante da atualidade” pelo MTur, a chamada no *ArchDaily Brasil* e o debate sobre o papel profissional e político dos profissionais de arquitetura (e especialmente daqueles que integram o *star system*)<sup>5</sup> – levam ao questionamento: *O que está em jogo nesse evento?*

Embora aparentemente triviais,<sup>6</sup> esses eventos levantam temas essenciais para o debate sobre as relações entre arquitetura, política e imagem. Afinal, a produção arquitetônica marca historicamente períodos políticos, cristalizando e, muitas vezes, personificando a imagem daqueles que a viabilizaram – ou encomendaram. Quem pode pensar em Brasília sem associar Oscar Niemeyer e Lucio Costa ao Presidente Juscelino Kubitschek? A Cidade das Artes, no Rio de Janeiro, nasceu *Cidade da Música*, em projeto de Christian de Portzamparc que remete à figura política do ex-prefeito Cesar Maia.<sup>7</sup> Já o Museu do Amanhã de Santiago Calatrava, também no Rio, é associado ao nome de Eduardo Paes, apenas para citar alguns exemplos.

Este artigo propõe, assim, uma reflexão crítica sobre o papel da arquitetura, e especialmente dos profissionais de arquitetura e de suas intervenções arquitetônicas, como agentes políticos. A partir da vinda de Bjarke Ingels ao Brasil e de seu encontro com o presidente do país e outros representantes do governo federal, proponho um debate sobre política, arquitetura, imagem e o conceito de sustentabilidade.

## 1. Arquitetura: política e imagem

[É] de vital importância desmascarar aqueles que, dedicados a integrar-se em seu papel de servidores do poder e dos interesses imobiliários, recorrem à impostura, à hipocrisia e aos falsos argumentos para justificar-se, usando legitimações falsas e alheias à realidade das obras como a sustentabilidade, a

sociabilidade e a vanguarda. Deveriam reconhecer abertamente que sua obra entra em uma lógica de controle e domínio, de exploração e especulação, que são arquitetos dos poderosos.

[MONTANER e MUXÍ: 2011, pp. 38-39. Tradução minha.]

Das muitas interseções complexas da arquitetura, tem grande importância sua relação com o poder e com *peças no poder*. Projetos urbanos emblemáticos remetem não só aos nomes dos responsáveis por sua idealização e execução, mas também aos dos políticos que as tornaram possíveis – por vezes, a mesma pessoa. Haussmann, Pereira Passos, Cerdà. Paris, Rio de Janeiro, Barcelona. Nomes e cidades vinculados por relações entre projeto, território, política, poder e imagem.



Reprodução de imagens publicadas no *Instagram* de Bjarke Ingels em visita ao Brasil.

**Figura 3** . Palácio Itamaraty, 11/01. | **Figura 4** . Duna do Pôr do Sol (Jericoacoara, CE), 12/01. | |

**Figura 5** . Duna, 13/01.

Fonte: *Instagram @bjarkeingels* 2020.

A complexidade das relações que se estabelecem, assim, entre esses campos não é nova. Mensagens vem sendo passadas pelos poderosos através da arquitetura ao longo de toda a história – como comprovam Albert Speer e Adolf Hitler.<sup>8</sup> De acordo com Martin Corullon, “todo objeto fabricado ou construído carrega uma determinada visão de mundo. A forma, os materiais e suas qualidades, os modos de usos nele implícitos revelam e influenciam diferentes formas de viver. Nesta (...) definição da arquitetura, é possível identificar um campo de atuação com grande carga

política”.<sup>9</sup> O significado da palavra “política”, neste contexto, não se resume ao exercício oficial da política republicana, mas também ao modo político de se *ser e estar* no mundo, modo esse que configura os modos de agir e de viver de todos os seres humanos – mesmo daqueles que não acreditam que toda existência e toda ação são, essencialmente políticas (o que também configura, paradoxalmente, um ato político).

O campo político se coloca, assim, como a arena dos eventos ora analisados. Para além dos campos d’o *político* e d’a *política*,<sup>10</sup> redes se estabelecem especificamente a partir da agência de atores em conjunto. O empresário-arquiteto, os grupos empresariais e turísticos, os políticos e gestores a serviço do governo federal, o Presidente da República, o território desejado e a imagem vendida formam redes políticas. Não existe “*masterplan* holístico” sem arquiteto, empresários, governos, capital e território. A rede assim formada cria as condições para que o projeto possa ser vislumbrado, prospectado, projetado e, quem sabe, realizado no futuro.<sup>11</sup>

### **Imagem, imaginário e *arquitetura de bolso***

Contextualizando, então, as formas assumidas pelas relações mais recentes entre arquitetura, política e imagem, é possível pensar em grandes projetos de “revitalização urbana” que aconteceram em locais decadentes ou regiões portuárias ao redor do mundo. A queda do Muro de Berlim (1989) foi um marco importante nesse sentido. A emblemática Potsdamer Platz foi transformada através de projetos de Renzo Piano, Hans Kollhoff, Arata Isozaki, Richard Rogers, entre outros, visando mudar a imagem da cidade e da Alemanha reunificada, e resultando num espetacular conjunto de obras de *starchitects* a céu aberto. A cidade de Bilbao também se renovou como imagem e como destino turístico a partir da construção da filial basca do Museu Guggenheim projetada em curvas de titânio por Frank Gehry. No Rio de Janeiro, o projeto do *Porto Maravilha* virou um dos locais favoritos da cidade para *selfies* com mobiliário urbano assinado por Indio da Costa e

museus projetados por Thiago Bernardes e Paulo Jacobsen (MAR - Museu de Arte do Rio) e Santiago Calatrava (MdA - Museu do Amanhã) ao fundo.

Em entrevista publicada em 2019, Raquel Rolnik afirma que “a captura da arquitetura e do urbanismo para o projeto neoliberal” vem ocorrendo desde os anos 1990, ganhando força e intensidade nos anos 2000.

Essa captura aconteceu no planeta como um todo e passa pela ideia de que o estado serve para abrir espaços para o mercado (...). A missão da arquitetura é constituir iscas bem vistosas e espetaculares para o mercado, atraindo grandes projetos de desenvolvimento urbano e imobiliário, enquanto o Estado se reforma para abrir espaços para esses projetos na cidade. Isso participa de um movimento mais geral que aconteceu na sociedade e no capitalismo: a hegemonia da era das finanças sobre todas as outras formas de capitalismo (...). É o que nós chamamos de financeirização e (...) isso significa que ‘O melhor uso de determinado lugar é aquele que oferece maior rendimento para o capital financeiro investido naquele lugar’. Esse pensamento passa a guiar a arquitetura, o urbanismo e a gestão das nossas cidades”.

[ROLNIK, 2019, pp. 184-186.]

Para Hal Foster [2015] “corporações e governos recorrem à conexão entre arte e arquitetura para atrair negócios e dar às cidades marcas distintivas”.<sup>12</sup> Se, nessa frase, a palavra “arte” fosse substituída por “imagem”, não estaríamos longe do que acontece atualmente em termos de prospecção de profissionais para a realização de grandes projetos – sejam eles corporativos, governamentais ou turísticos. O inverso também acontece: arquitetos que rodam o mundo visando prospectar novos projetos, chancelados pelo seu próprio capital imagético – como a visita de Bjarke Ingels ao Brasil. Enquanto isso, vão alimentando suas redes sociais com imagens tão incríveis quanto descartáveis dos lugares onde buscam realizar suas novas obras-imagens. Daí a necessidade de serem muitas. A grande produção de imagens garante grande engajamento dos seguidores, o que garante que suas imagens continuem aparecendo sempre no topo das *timelines* dos seguidores, o que garante muita exposição, o que garante muitos *likes*, o que garante muitos contratos (ou, pelo menos, mais algumas viagens de prospecção), o que garante muitas novas imagens, e começa tudo de novo uma profusão de imagens vistosas, efêmeras (e não raro

irrelevantes) em que a arquitetura aparece como coadjuvante de uma vida compartilhada em seus melhores ângulos e com riqueza de detalhes (sempre muito bem desenhados).

Outro conceito que ganha importância a partir do final do século XX é o de sustentabilidade, o que faz com a grande maioria dos projetos realizados nesses contextos se auto-intitulem “sustentáveis”, embora os significados do que é considerado “sustentável” possam variar enormemente. A política de realização de arquiteturas espetaculares segue, assim, seu curso, buscando legitimação no discurso da sustentabilidade, contanto que seus resultados sejam politicamente *marketizáveis* e imagetivamente poderosos, como afirmou Rodrigo Bertamé:

[P]or trás do ícone, da fotografia estilosa, da lapiseira de quinhentos reais, do croqui esvoaçante ou dos diagramas, existe (...) a indústria mundial dos grandes empreendimentos capitalizados pelo valor simbólico da arquitetura. Bjarkes e Calatravas não são mais pessoas físicas, são marcas e carregam consigo uma parte importante desta indústria cultural, deste braço que tem uma capacidade incrível de movimentar o capital unificando o simbólico e subjetivo da arte (que muitos sabemos como pode servir à especulação financeira e geração ou justificativa de capital) ao material concreto da construção (um dos braços mais pesados de movimentação de nossa economia nacional).

[BERTAMÉ, 2020, pp. 1-2]

Os nomes de arquitetos do *star system* passam a figurar, então, no imaginário coletivo como profissionais ideais e idealizados que tem um quê de glamour, um quê de celebridade, um quê de midiático. São arquitetos que alimentam um imaginário de sucesso profissional que, além de difícil de ser atingido, pode gerar grande ansiedade e frustração a estudantes e profissionais que vêm em imagens de revistas, livros e, mais recentemente, *posts* em redes sociais, um *status* não só profissional, mas de vida, a ser alcançado.

Ingels não foge desse papel. Ao contrário, reforça-o, fazendo de seu perfil no *Instagram* um passeio pelo mundo em helicópteros, paisagens exuberantes, pratos exóticos e edifícios icônico-espetaculares,<sup>13</sup> mas



explorando também sua aparentemente e imagetivamente perfeita vida pessoal, com filho e esposa, em seus ambientes domésticos ou escritórios em Copenhague, Barcelona, Londres ou Nova York.



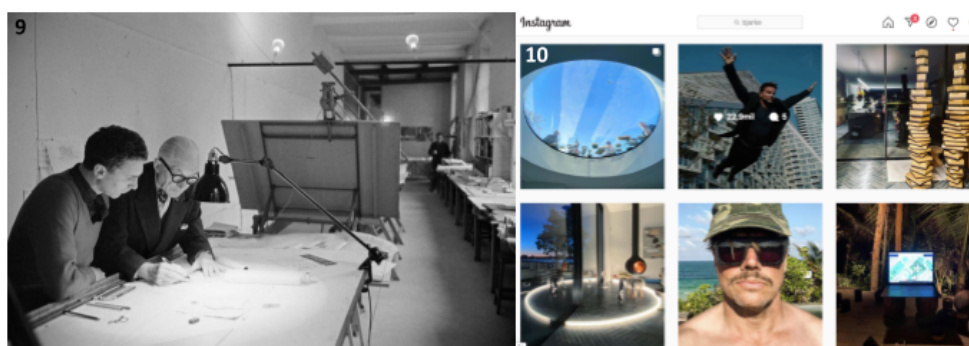
Reprodução de imagens publicadas no *Instagram* de Bjarke Ingels em 14 Jan.

**Figura 6** . Palácio do Planalto, Brasília, DF. | **Figura 7** . Captura de vídeo sobrevoando dunas a caminho de Atins, nos Lençóis Maranhenses. | **Figura 8** . Ingels, "Local". Fonte: *Instagram* @bjarkeingels 2020.

A título de ilustração, em abril de 2020 o perfil de *Instagram* institucional do grupo *BIG* (@big\_builds), em que são apresentadas imagens de projetos, dia-a-dia dos escritórios, construções, exposições e dados relacionados ao grupo, contava com aproximadamente 427 mil seguidores. No mesmo período, o perfil pessoal de Bjarke Ingels (@bjarkeingels), em que o empresário e arquiteto mostra (além de construções e realizações profissionais) fotos de viagens, cenas pitorescas, cenários estonteantes e imagens de sua família – incluindo um bebê que garante muitos *likes* – contava com mais de 757 mil seguidores. Ou seja: 330 mil a mais do que o perfil da empresa.<sup>14</sup>

Esse dado, nada banal, apresenta mais uma faceta do *star system* contemporâneo: a *dx* arquiteta-celebridade-*digital-influencer*. Nesse ambiente, a imagem prepondera como o principal elemento de venda não

só da sua arquitetura, mas de um estilo de vida a ser cobiçado e perseguido não só por aspirantes a arquitetos, mas também por contratantes em busca de “garantias de sucesso”. Então, podemos considerar que o *star system* da arquitetura passa a tratar também desse regime imagético que está passando por uma profunda transformação.



**Figura 9** . A imagem do arquiteto em 1959. Le Corbusier em seu ateliê em Paris. Fonte: © Rene Burri/Magnum Photos, 1959.

**Figura 10** . A imagem do arquiteto em abril 2020. *Print* do painel do *Instagram* de Bjarke Ingels. Fonte: *Instagram @bjarkeingels* 2020.

Se Le Corbusier, Mies van der Röhe e Frank Lloyd Wright contavam com a difusão de imagens de seus projetos, obras e modos de fazer arquitetura em revistas especializadas do início do século XX para popularizar seus conceitos e teorias de arquitetura; se Oscar Niemeyer teve suas curvas em concreto divulgadas em edições especiais das mais importantes revistas do mundo dos anos 1960 a 1980; se Denise Scott-Brown e Robert Venturi se aventuraram em traduzir a imagem do pós-modernismo em palavras e teorias; se Zaha Hadid apresentou ao mundo exuberantes modelagens em revistas e livros, aproveitando o início da era da arquitetura computadorizada e da internet usada para renderizar e divulgar seus projetos que desafiavam as técnicas construtivas; se Rem Koolhaas se associou ao *designer* Bruce Mau para lançar o emblemático livro-manifesto *S, M, L, XL* e formular novas teorias sobre escala, espaço genérico e o papel da imagem na arquitetura (volume que ficava em pé sozinho em qualquer prateleira arquitetônica que se prezasse nos últimos dias do século passado); Ingels entendeu o *zeitgeist* imagético destes anos 10/20 do século XXI. O tempo da imagem instantânea na tela do celular. O tempo em

que os interessados em arquitetura não se dividem mais entre estudantes e profissionais, mas em *seguidores*.

Ingels domina esse ambiente e essa linguagem, oferecendo sua *arquitetura de bolso* e passeando pelos dedos de seus seguidores em telas portáteis, sem parecer se importar com barreiras entre vida profissional e vida pessoal. Assim, ele transforma profundamente o regime imagético da arquitetura. Nesse regime, o que a imagem vende não é tanto mais a arquitetura como o próprio arquiteto. O arquiteto, transformado em marca, em *griffe* – em capital – passa a ser seu próprio produto, muito mais do que aquilo que produz em seu escritório ou canteiro de obras. A arquitetura passa a ser, assim, coadjuvante na sua própria existência, sendo filtrada e auto-curada pela lente do arquiteto.

Hal Foster (2002) aponta novas relações entre design, arquitetura, capital e imagem, indicando que a “desterritorialização” da arquitetura seria o caminho para o “capital” em seu livro “*Design and crime*”.<sup>15</sup> O esvaziamento da experiência vivida daria lugar à poderosa imagem. Foster não poderia adivinhar, à época, o alcance que a internet e os dispositivos móveis teriam quase vinte anos depois. Quando Foster escreveu esse livro, Ingels era um jovem arquiteto recém-saído do escritório de Koolhaas, e suas imagens cintilantes e efêmeras não passeavam ainda nos bolsos de seus seguidores das redes sociais.

A reconstrução do espaço à imagem da mercadoria é um capítulo importante da história da modernidade capitalista (...). Sobre seu suporte gráfico para a nova Biblioteca Pública de Seattle projetada por [Rem] Koolhaas, [Bruce Mau] afirma: “A proposição central envolve o apagamento das fronteiras entre arquitetura e informação, o real e o virtual.” Essa integração, esse apagamento, é uma desterritorialização da imagem e do espaço que depende da digitalização da fotografia, do seu afrouxamento de velhos laços referenciais (...) e da computação da arquitetura, do seu afrouxamento dos antigos princípios estruturais (em arquitetura hoje quase tudo pode ser projetado porque quase tudo pode ser construído: daí todas as curvas arbitrarias e bolhas biomórficas projetadas por Gehry e seus discípulos (...)). Como Deleuze e Guattari, para não dizer Marx, nos ensinaram há muito tempo, essa desterritorialização é o caminho do capital. (...) *Design* tem tudo a ver com desejo, mas estranhamente hoje esse desejo parece quase carente de sujeito,

ou pelo menos carente de necessidade; isto é, o *design* parece fazer avançar um novo tipo de narcisismo, que é todo imagem e nenhuma interioridade - uma apoteose do sujeito que é, também, seu potencial desaparecimento.

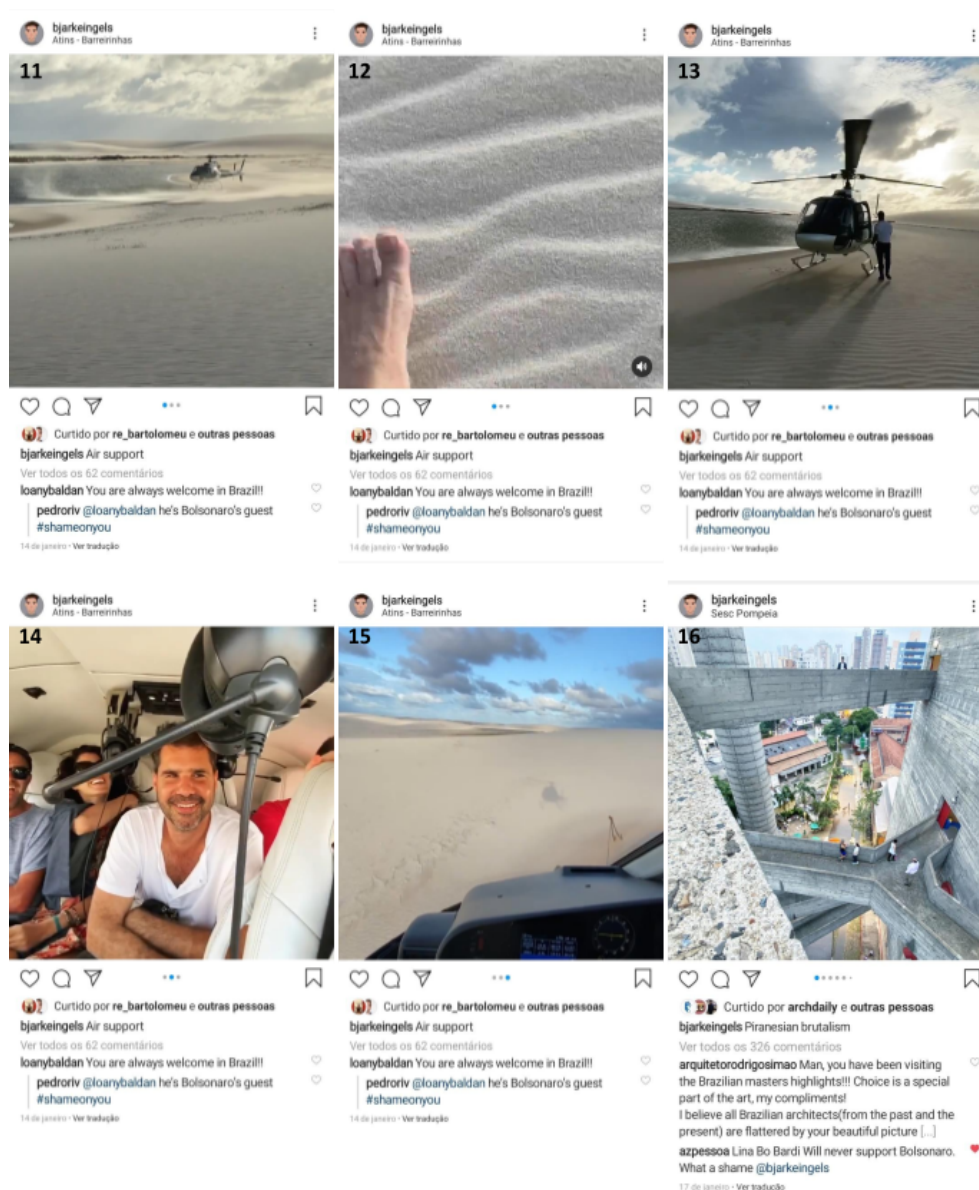
[FOSTER, 2002, pp. 23-25. Tradução minha.]

Uma outra vida nasce para o regime imagético da arquitetura como parte desse novo estar-no-mundo que surge com as mídias sociais e digitais. A popularização dos *gadgets* e a internet móvel permitem que *starchitects* existam agora através de imagens instantâneas nos bolsos e bolsas. Arquitetura de bolso. Um belo *post* não é necessariamente sinônimo de uma boa arquitetura, mas pode ser sinônimo de muitos *likes* (e de potenciais novos contratos). Esse novo espaço de atuação, esse novo território da arquitetura - no qual Ingels transita tão bem - é ainda pouco explorado pelas gerações de “grandes arquitetos” do século XX (incluam-se aí Koolhaas, Gehry, Nouvel, Rogers, Foster e o *mainstream* arquitetônico habitual).

No regime comandado pela arquitetura contratada por governos e grandes corporações (ou seja, pelo grande capital financeiro), *starchitects* performam o papel de profissionais subservientes e colaboracionistas com o capital financeiro, profissionais que atendem à financeirização do mundo e da própria arquitetura, contribuindo para projetos de cidades e regiões que buscam criar também para si novas imagens fotografáveis. Ou, atualizando a terminologia, *instagramáveis*. A pretexto de trazer “melhorias” para os lugares onde aterrissam com suas soluções monumentais e tecnologias de ponta, servem prioritariamente aos seus contratantes e a si mesmos, alimentando seus egos e seus *feeds* nas mídias sociais.

No século XXI, a vida pessoal-profissional como imagem no feed do *Instagram* ressignifica a afirmação de Guy Debord segundo a qual “[o] espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem”<sup>16</sup> - afirmativa à qual Hal Foster responde que, “com Gehry e outros arquitetos,

o inverso agora é também verdadeiro: espetáculo é ‘uma imagem em tal grau de acumulação que se torna capital’<sup>17</sup>



Reprodução de imagens publicadas no *Instagram* de Bjarke Ingels. **Figuras 11 a 15**. Capturas de imagens de vídeos do helicóptero da comitiva de Ingels, desde a chegada do helicóptero, sua caminhada até ele (*BIG foot*), a recepção pelo piloto, sua comitiva já instalada esperando por ele, e o helicóptero em vôo sobre os Lençóis Maranhenses. 14 Jan.

**Figura 16**. Visita ao SESC Pompeia, obra arquitetônica de Lina Bo Bardi, em São Paulo, após ida ao Peru. 17 Jan.

A qualidade arquitetônica e os possíveis impactos benéficos de projetos realizados ficam assim subjugados ao tratamento da arquitetura como

mercadoria espetacular, como objeto icônico *per se*. Como se a obra construída fosse um fim em si mesma, por ser o marco visível espetacular das estruturas de poder político e financeiro que representa. Como afirmou Debord, “[t]oda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.”<sup>18</sup>

Cidades cheias de cascas vazias, de monumentos sub-ocupados em locais que rapidamente deixam de interessar a grandes investidores, gerando resplandecentes e espetaculares ruínas natimortas. Ou, ainda, elegantes hotéis sustentáveis de luxo em paisagens virgens paradisíacas para uma perfeita – e também perfeitamente *instagramável* – experiência de reconexão com a natureza e com a simplicidade. Preferencialmente, sem crianças por perto.<sup>19</sup>

## 2. Uma política da imagem e da sustentabilidade (e do capital financeiro)

Devo dizer que estou um pouco perplexo, um tanto confuso e muitíssimo irritado. Vou começar confessando minha inveja. É claro que estou com inveja (...). Você chegou lá e tudo o que você faz é tão grande. Quero dizer GRANDE! (...) Você veio à *Graduate School of Design*, o primeiro palestrante do ano, honrando a estética surpreendente de imagens cintilantes. (...) Você torce e retorce [edifícios], daí você (e estagiários, certo?) faz as modelagens e todos compram luz solar, e tudo é eficiente, e o mundo é mais brilhante e melhor, certo? E é importante fazer um mundo melhor e não construir fábricas de mísseis. Mísseis são ruins, como todos sabem. E é essencial dar a todos sua piscina privativa na varanda, mesmo que a pessoa por acaso possua uma fábrica de mísseis coreana ou um galpão de trabalho semi-escravo chinês, ou apenas se aproveite da juventude ocidental de classe baixa. Contanto que seja eficiente e sustentável, certo? Vernacular 2.0: engenharia sem motores. Talvez honestidade 1.0 seja melhor: arquitetura sem falsidade. Arquitetura que não esteja tentando mudar o mundo, resolver o aquecimento global ou fazer uma revolução social para os já privilegiados. Tudo isso é fundamental mas, de alguma forma, entre os painéis solares e as pistas de esqui, a verdade da arquitetura é perdida. Quem sabe uma arquitetura honesta, desafiadora e modesta. Não uma honestidade modernista. Apenas humana. E talvez arquitetos honestos (...). Arquitetos modestos, e um pouco menores, sabe? Ok, vou dizer logo. Não tão GRANDES!<sup>20</sup>

[KELLER, 2014, p. 2. Tradução minha]



A partir da carta aberta de Eliyahu Keller a Bjarke Ingels em 2014, em que Keller manifesta seu desconforto com a palestra *Worldcraft* na *Harvard Graduate School of Design*, surge uma questão importante: a da “sustentabilidade”. Afinal, o que Ingels estaria querendo dizer com “eficiente” e “sustentável” ao apresentar suas espetaculares obras em forma de floco de neve, ideograma chinês, Lego ou pista de esqui? A visão de que os projetos produzidos pelo escritório de Ingels são sustentáveis parece estar ancorada numa premissa de que basta gastar um pouco menos de energia elétrica e instalar alguns painéis solares para se continuar fazendo tudo exatamente como se fazia antes – só que gastando um pouco menos.

A associação de palavras como “eficiência” e “sustentabilidade” à arquitetura é comum, não sendo exclusividade de Ingels. Na arquitetura contemporânea, muitas novas edificações são construídas sob o pretexto de trazer uma alternativa “sustentável” para diferentes programas e contextos. O que seria, então, essa sustentabilidade como mercadoria, como *commodity*, como valor agregado que grandes empresários da arquitetura, revistas e sites especializados tentam vender? E que seria aplicado no “masterplan holístico” de Ingels para a Rota das Emoções?



**Figura 17** . Bjarke Ingels e comitiva do grupo *Be-Nômade* em reunião com Ministro do Turismo e secretário-executivo na manhã de 10/01/2020. – **Figura 18** . Diretores do *Be-Nômade* e Ingels em reunião com secretário-executivo do Ministério da Economia, Marcelo Guarany. Fonte: Denio Simões/MTur, 2020.

É essencial romper com a “visão que associa a arquitetura, o desenho e o projeto a algo necessariamente positivo”,<sup>21</sup> como se a intervenção arquitetônica estivesse sempre ligada a uma ideia de benefício, de melhoria. É necessário qualificar o debate, confrontando o profissional à

realidade mascarada sob alegações de boas práticas, sustentabilidade ou outros argumentos que edulcoram o impacto real (tanto no espaço físico – território, como nas comunidades locais – vidas que habitam os espaços) das intervenções arquitetônicas, e da financeirização tanto do produto “arquitetura” quanto do produto “sustentabilidade” (que, como bom conceito da nossa era, também é *commodity*).

Bjarke Ingels, o empresário-arquiteto-celebridade, veio ao Brasil prospectar projetos “sustentáveis” em parques naturais. A convite do Governo Federal, apresentou em Brasília suas propostas espetacularmente sustentáveis e, sem dúvida, extremamente *tweetáveis* e *instagramáveis*, para membros desse governo. A partir das duras críticas recebidas, veiculou uma nota em que alegava querer “mudar o mundo para melhor”,<sup>22</sup> promover um “impacto ético” a partir da arquitetura e a vontade de envolver-se “ativamente para criar o futuro que queremos”. Mais tarde, veio a fechar o perfil *@bjarkeingels* no *Instagram* para comentários, dado o volume de críticas que vinha recebendo pela associação da sua imagem à de Bolsonaro. Abaixo, trechos do texto de Ingels [tradução minha].

Meu colega e eu viajamos com o Grupo Nômade para coletar dados (...) para um *masterplan* holístico para turismo responsável em destinos social e ambientalmente sustentáveis no Nordeste do Brasil. (...) Uma alternativa muito necessária aos arranha-céus na praia que frequentemente ocorrem quando o turismo internacional chega, assim como aconteceu em Cancun, horas ao norte de Tulum.<sup>23</sup>

Viajamos pela costa nordeste do Brasil de Fortaleza a Atins, cruzando três estados, encontrando prefeitos, governadores e ministros de todo espectro político (...). As observações e ideias que apresentamos em nossa pesquisa preliminar para os ministros da Economia e do Turismo os impactaram tanto que eles nos pediram que apresentássemos nossas ideias diretamente ao gabinete do presidente.

Existe maneira melhor de impactar o futuro da região e do país do que plantar no mais alto nível do governo as ideias nas quais acreditamos? (...)

Por mais que eu gostasse da ideia de trabalhar numa bolha onde todos concordam comigo, os lugares que realmente podem se beneficiar do nosso envolvimento são os lugares que estão mais longe dos ideais que já sustentamos. Amo o Brasil como um país, e realmente quero ver o Brasil prosperar.



(...) [Q]uero estar envolvido ativamente com a necessária transformação do Brasil, e compartilhar ideias que acredito que poderiam ser uma excelente alternativa ao desenvolvimento tradicional que destrói a paisagem, deteriora os ecossistemas e desloca a comunidade local. (...)

Criar uma lista de países ou empresas com as quais o *BIG* deveria evitar trabalhar parece ser uma simplificação excessiva de um mundo complexo. Dividir tudo em duas categorias não é correto, nem razoável. (...) Se queremos impactar o mundo positivamente, precisamos de engajamento ativo, não de “caça-cliques” ou ignorância. (...)

As ideias e ideais dos projetos que propomos são legítimas. Isso significa trabalhar com países como o Brasil (e os EUA, por falar nisso) apesar das controvérsias que seus líderes eleitos possam causar. Um dos princípios fundamentais da democracia é a habilidade de coexistir e colaborar, apesar das diferenças políticas.

Na minha opinião, essa é uma maneira de nós arquitetos promovermos um impacto ético. Engajar-se ativamente para criar o futuro que queremos, propondo nossas ideias para pessoas, governos e empresas, mesmo que eles tenham pontos de vista diferentes dos nossos. Temos que nos engajar e abraçar nossas diferenças se quisermos ousar imaginar um futuro diferente.

Com esse discurso, Ingels caracteriza suas ações como um *mal menor*. Ao tratá-las como uma “alternativa muito necessária aos arranha-céus na praia que frequentemente ocorrem quando o turismo internacional chega,” uma problemática parece lhe escapar: a suposta inevitabilidade da chegada do turismo internacional de grande escala a Jericoacora, Lençóis Maranhenses e o Delta do Parnaíba.

O fato de ele estar se inserindo no mercado do turismo de luxo no Brasil apoiado, chancelado, em consonância com e emprestando sua imagem para um governo que vem promovendo ações ambiental e socialmente desastrosas é minimizado por ele: “apesar das controvérsias que seus líderes eleitos possam causar.” Em seu primeiro ano, o governo de Bolsonaro – e da equipe econômica de Paulo Guedes, com a qual o *entourage* de Ingels se reuniu – vem sendo recordista na liberação de agrotóxicos,<sup>24</sup> incentivando a mineração em terras indígenas<sup>25</sup> (e questionando a própria existência e demarcação de terras indígenas)<sup>26</sup> e implantando um projeto turístico-econômico-cultural que busca vender a riqueza do Brasil – seu patrimônio natural.<sup>27</sup> Todas essas ações

comprovadas e amplamente noticiadas na mídia nacional e internacional não impedem que Ingels se coloque lado a lado, mais do que com essas pessoas, com essa visão de mundo. Sua alegação de que gostaria “de trabalhar em uma bolha” em que todos concordassem com ele busca a aprovação e a legitimação do seu discurso sob a pretensa ideia de democracia que diz defender.



**Figura 19**. Tweet do MTur noticia o encontro de Bjarke Ingels e Jair Messias Bolsonaro a convite do ministro Marcelo Álvaro Antonio. Fonte: *Twitter @MTurismo* 2020.

É importante entender que Ingels não esteve no Brasil para defender o meio ambiente, a “sustentabilidade” ou a comunidade local cearense, maranhense e piauiense. Bjarke Ingels esteve no Brasil junto a empresários do turismo para sedimentar um projeto de *resort* de luxo que, junto à sua própria imagem, poderá ser vendido para uma seleta elite em busca de “integração com a natureza” (com *griffe starchitetônica* internacional) a partir de seus ofurôs com vista para o mar. O fato de que parques naturais brasileiros (assim como a Disneylândia de Paulo Guedes),<sup>28</sup> a partir do resultado de seu trabalho, se tornarão infrequentáveis para a maior parte da população do Brasil – e para suas comunidades locais – parece ser-lhe alheio.

A postura da *inevitabilidade do acontecimento* desse tipo de projeto de “turismo sustentável” e, dessa forma, desse projeto de país, prova esse discurso tão raso quanto a cínica justificativa que dá para aquele que parece ter sido seu maior erro num plano outrossim perfeito: aparecer na foto ao lado de Bolsonaro. Afinal, Bolsonaro (também) domina o ambiente das mídias sociais e da divulgação de imagens no *Twitter* presidencial, sua principal ferramenta de comunicação com o povo brasileiro. Não seria mais transparente – e mais alinhado à ideia de “promover um impacto ético” a partir da arquitetura – como propôs Eliyahu Keller em sua carta aberta, um pouco mais de honestidade da parte de Ingels na defesa de seus propósitos?

Sua ideia auto-absolvente de que ele, o *grande* arquiteto, viria para essa neocolônia tropical para minimizar o impacto do turismo predatório no país não foi bem recebida, apesar dos seus esforços. Em meio às muitas críticas que recebeu de jornalistas, críticxs, arquitetxs e seguidores virtuais do seu trabalho por sua associação ao governo de ultra-direita de Bolsonaro, rapidamente a gigante dos espaços de trabalho compartilhados *WeWork* o dispensou da função de arquiteto-chefe.<sup>29</sup>

O que torna o discurso de Ingels ainda mais alinhado (apesar de suas recorrentes e veementes negativas) com a ação política de Bolsonaro é a proposta subjacente ao discurso de que só há duas possibilidades: a destruição do paraíso da Rota das Emoções a partir do turismo internacional de grande escala e de torres de edifícios ou seu “*masterplan* holístico”. Como se não houvesse outras alternativas. Qual seria seu “*masterplan* holístico”? Que tipo de “cidade sustentável” ele pretende projetar e construir em Jericoacoara? Existe agência por parte das comunidades locais, ou a “inclusão social” de quem mora e trabalha na regiões afetadas (conhecida como *Rota das Emoções*) se dará pela entrada de serviço, na forma de subempregos nos “hotéis sustentáveis” de luxo da rede Nômade?

Sua resposta ignora (ou esconde) o fato de que há outras alternativas. A promoção de turismo sustentável realizado pelas comunidades locais, a realização de concursos arquitetônicos nacionais ou internacionais, ou o desenho participativo de propostas com o protagonismo das comunidades envolvidas figuram apenas como algumas delas. Autores como Arturo Escobar, Donna Haraway, Ailton Krenak, Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, Bruno Latour, Isabelle Stengers, entre outras cabeças que vem pensando alternativas para um mundo em transição – ou, como diz Krenak, “para adiar o fim do mundo” – vêm apontando para outros caminhos possíveis.

Aliar-se a Jair Messias Bolsonaro, à sua proposta de privatizar o Brasil através da política econômica neoliberal de Paulo Guedes, e ao capital financeiro internacional para a construção de um *resort* de luxo no nordeste do Brasil não parece figurar entre essas tipo de alternativa. Ao contrário, Ingels parece emular um conceito de “sustentabilidade” bastante limitado, e certamente ultrapassado.

Ora, alguns podem dizer: “mas ele é ‘apenas’ o arquiteto; se não for ele, será outro, e o resultado pode ser até pior”. Não existe “apenas”. O papel do profissional de arquitetura é, entre outras coisas, buscar entender o seu contexto, o seu *zeitgeist*, e propor alternativas que visem verdadeiramente respeitar a vida em seus aspectos ambiental, social e econômico.

Mas *BIG* se quer grande, e para ele essas não são alternativas possíveis. E sim, se colocar a serviço de um governo que, literalmente, *mina* os recursos naturais do próprio país a que deve servir, a pretexto de fazer um projeto “sustentável”, é se colocar ao lado daquilo que ele afirma desejar combater. Embora, no discurso e na imagem, Ingels queira fazer parecer o contrário. E isso é um *grande* problema.

### 3. Conclusão

As relações contemporâneas entre política, arquitetura, imagem e sustentabilidade exploradas neste artigo integram – cada uma a seu modo, sinérgica e indissociavelmente – a macroestrutura do capitalismo financeiro que vem regendo as relações sociais desde o século XX. Não espero trazer respostas, mas buscar uma reflexão que não aceite que tudo que é dito por ídolos e mitos da nossa geração (sejam eles arquitetos ou presidentes) deva ser imediatamente aceito acriticamente.

Imagens parecem, frequentemente, ser auto-evidentes, mas não o são. Profissionais que sabem manipular tanto imagens quanto mídias sociais tendem, num ambiente virtual midiático, a ter grande exposição e muitos “seguidores”. O mesmo acontece com o discurso, o qual devemos analisar e buscar compreender para além do que está dito, através das conexões entre fatos e visões de mundo expostas através de palavras supostamente conciliadoras.

Não existe um mundo unívoco, como bem colocou Bjarke Ingels em sua defesa. Mas também não existe o sistema que ele descreve como ideal. Não se pode ter o melhor dos dois mundos: pregar sustentabilidade, igualdade e justiça, e se colocar ao lado daqueles que fazem e defendem abertamente o justo oposto.

O evento aqui estudado tem muitos subtextos que precisam ser problematizados, de modo a buscar o que está dito naquilo que não foi dito abertamente. O subtexto das imagens e das palavras.

Não se pode usar a ideia de “sustentabilidade” como linha de ação e posar ao lado de quem está assinando leis que buscam permitir a mineração em terras indígenas, privatizam a educação e a saúde, e priorizam a “saúde financeira” de grandes corporações à saúde física das pessoas. Se o espetáculo da arquitetura de bolso pode passear o mundo nos celulares mais caros do mercado, em bolsos de todos os tamanhos e cores,

infelizmente o mesmo não pode ser dito em relação às associações e compromissos que se assumem para se fazer resorts de luxo em paraísos naturais ao sul do mundo. Essas, são bem arraigadas. Seus resultados, longe do brilho efêmero das imagens em telas, tendem a durar. A contradição entre discurso e ação se torna, assim, insustentável.

Finalizo citando Ailton Krenak, para quem “vida sustentável é vaidade pessoal”:

[D]iscuti o mito da sustentabilidade, como uma narrativa que foi criada pelas corporações para continuar conquistando consumidores com a ideia de que aquilo que você está consumindo é produzido de maneira sustentável, mas é uma mentira.[...]

[N]osso abrigo, nossa comida, nosso transporte, é tudo insustentável. Se a gente disser que vai viver uma vida sustentável é mais uma vaidade pessoal, de alguém que vai comer comida orgânica, só vai andar de bicicleta, por exemplo. [...]

Tem gente que acha que é possível outras maneiras de continuar vivendo aqui na terra [sic], no planeta terra. Só que algumas dessas ideias são racistas e de classe, sugere que quem sabe viver no mundo são os ricos. O próprio ministro da economia, Paulo Guedes, [...] disse que a pobreza é responsável pela destruição do meio ambiente. [...]

[A] única possibilidade [de continuar vivendo aqui na terra], e ela já está atrasada, envolve mudança na superestrutura que é capitalista e que não para. [...]

Esse capitalismo financeiro não precisa mais da materialidade das coisas, ele pode transformar tudo numa fantasia financeira e fazer de conta que o mundo está operante ativo, mesmo quando tudo estiver entrando pelo cano. É uma distopia, ao invés de a gente imaginar mundos, a gente só consome o mundo.

[KRENAK [entrevista Jornal Correio], 2020]

O arquiteto que se quer grande encontrou, nesse evento, um também grande opositor: não o presidente ou o ministro, mas ele mesmo, e o regime imagético que criou para si – e que o traiu.

---

### **Notas do artigo “Imagem grande, arquitetura de bolso: o arquiteto, o presidente e as mídias sociais”**

<sup>1</sup> O *Be-Nômade* é uma união dos grupos hoteleiros *Be Hoteles* e *Nômade Group*, que mantêm estabelecimentos próximos em Tulum (México).

- <sup>2</sup> De acordo com o *site* oficial do MTur em 14/01/2020: “Presidente Bolsonaro e Bjarke Ingels se reúnem para tratar de projetos turísticos no país”. As próximas menções à matéria seguem a mesma referência, salvo indicação em contrário.
- <sup>3</sup> Marcelo Álvaro Antônio é, até o momento da escrita deste artigo, o Ministro do Turismo do Brasil.
- <sup>4</sup> Matéria publicada no *ArchDaily* Brasil em 15 Jan. 2020: “Bjarke Ingels e Governo Federal se reúnem para discutir projetos turísticos no Brasil”.
- <sup>5</sup> *Star system*: termo como ficou conhecido o grupo de arquitetos que, de certa forma, alcançaram o status de celebridades e transformaram seus nomes, e o de seus escritórios-empresa, em *griffe*. De acordo com Pedro Fiori Arantes, “[e]les são os arquitetos-estrela, os super-heróis da nossa profissão e difusores da ideologia da ‘grande arquitetura’ como fato urbano excepcional (ou de exceção). Possuem escritórios cada vez mais geridos como empresas, participam de concursos midiáticos, tem senso aguçado de oportunidade, movimentam o debate cultural, escrevem, induzem campanhas publicitárias e são divulgados mundialmente nas revistas de arquitetura, ocupando o imaginário dos demais profissionais e, sobretudo, dos estudantes, como modelos a seguir. [...] Do ponto de vista da acumulação capitalista, suas obras são exceções e não a regra na produção social do espaço”. [ARANTES: 2012, pp. 17-18]
- <sup>6</sup> Ver BERTAMÉ: 2020.
- <sup>7</sup> A partir da construção da Cidade da Música / Cidade das Artes, Maia foi alvo de críticas à sua administração. Ver CAMARGO, 2012, pp. 128-135.
- <sup>8</sup> Albert Speer foi o arquiteto-chefe e ministro do Armamento do Terceiro Reich, tendo sido muito próximo a Adolf Hitler.
- <sup>9</sup> CORULLON: 2017.
- <sup>10</sup> Chantal Mouffe define institucionalmente a ação política, descrevendo “o político” como um espaço de poder, conflito e antagonismo e “a política” como o “conjunto de práticas e instituições por meio das quais uma ordem é criada”. MOUFFE, 2015, p. 8.
- <sup>11</sup> Sobre a *Teoria Ator-Rede*, ver LATOUR, 2012.
- <sup>12</sup> FOSTER: 2015, p. 7.
- <sup>13</sup> WAINWRIGHT: 2020.
- <sup>14</sup> Dados de 27 de abril de 2020.
- <sup>15</sup> O título “*Design and crime*” alude a “*Ornament and crime*”, livro de Adolf Loos de 1908 em que criticava o *Art Nouveau*.
- <sup>16</sup> DEBORD: 1997, p. 25. Obra originalmente publicada em 1967.
- <sup>17</sup> FOSTER: 2002, p. 41. Tradução minha.
- <sup>18</sup> DEBORD: 1997, p. 13.
- <sup>19</sup> O *site* de reservas do Hotel Nômade Tulum, no México, oferecia em 27/04/2020 acomodações a valores entre aproximadamente U\$210 e U\$4.300 por noite (já com os 50% de desconto oferecidos pela rede em função da pandemia de Covid-19 que abalou o setor turístico mundial no primeiro semestre de 2020). Não é aberta a possibilidade de incluir crianças na reserva pelo *site*.
- <sup>20</sup> Em carta aberta a Bjarke Ingels após a palestra “*Worldcraft*” (numa alusão ao jogo eletrônico *Minecraft*, em que os jogadores “constroem” seus mundos a partir de ferramentas e mobiliário disponíveis na plataforma) na *Harvard Graduate School of Design* em 2014, Eliyahu Keller buscou elaborar suas impressões sobre a apresentação a que assistira. Keller joga com a correspondência entre o acrônimo de *BIG* para *Bjarke Ingels Group* e a palavra *big* (grande) em inglês.
- <sup>21</sup> TAVARES: 2019, p. 90.

<sup>22</sup> Bjarke Ingels divulgou, poucos dias após sua visita ao Brasil, nota em que buscava justificar seu encontro com Bolsonaro e sua equipe, conforme noticiado nos sites *Dezeen* e no *ArchDaily* Brasil.

<sup>23</sup> Tulum é a localidade no México em que o grupo *Be-Nômade* mantém hotéis.

<sup>24</sup> Em 2019, o uso de 503 agrotóxicos foi aprovado. Destes, 110 são considerados “extremamente tóxicos”.

<sup>25</sup> Bolsonaro assinou em 5/02/2020 projeto de lei que busca regularizar mineração, exploração de petróleo e geração de energia elétrica em áreas protegidas.

<sup>26</sup> Na Assembleia Geral da ONU (setembro 2019), Bolsonaro disse ser “uma falácia” que a Amazônia seja patrimônio da humanidade, indicou que não haveria nova demarcação de terras indígenas no Brasil e atacou a extensão das atuais reservas.

<sup>27</sup> Plano de Bolsonaro para o turismo inclui a transformação de áreas públicas, praias, cachoeiras, lagoas e zonas de preservação ambiental em empreendimentos turísticos privados. Até o primeiro semestre de 2019, estavam listadas 222 propriedades da União (incluindo parques nacionais e ilhas) em 17 estados e DF a serem passadas para exploração pela iniciativa privada.

<sup>28</sup> Paulo Guedes, ministro da Economia de Bolsonaro até o momento de submissão deste artigo, afirmou em discurso que dólar alto seria “bom para todo mundo” e que, com o dólar mais baixo, “todo mundo” estava indo para a Disneylândia. “O câmbio (...) mudou. Não tem negócio de câmbio a R\$ 1,80. Todo mundo indo para a Disneylândia, empregada doméstica indo para Disneylândia, uma festa danada. (...) Vai para Cachoeiro do Itapemirim, (...) vai conhecer o Brasil”.

<sup>29</sup> Em 31/01/2020 a *WeWork* noticiou que Bjarke Ingels não ocuparia mais a função de arquiteto-chefe na empresa.

## 4 Escrita sob influência \_ Nº 2

Num Brasil já pandêmico, um pouco mais tarde naquele mesmo ano de 2020, os corpos se amontoavam pelo país. O presidente dizia: “e daí? não sou coveiro”. Além das valas abertas, das mortes em terras indígenas, alguns corpos urbanos morriam mais, e por motivos que iam além da Covid-19. Cleonice, 63 anos, foi a primeira vítima oficial de Covid-19 no estado do Rio de Janeiro. Empregada doméstica, morreu em Miguel Pereira, pouco depois do retorno de sua patroa da Itália, onde havia contraído a doença. João Pedro, 14 anos, estava em quarentena em sua casa, em São Gonçalo, quando foi fuzilado pela polícia. Sua mãe recebeu, momentos antes de seu assassinato, uma mensagem de *Whatsapp* afirmando que ele estava bem, estava dentro de casa. Miguel, 5 anos, caiu do alto de um prédio em região de classe alta do Recife. Sua mãe, Mirtes Renata, havia saído para passear com a cachorra da patroa, Sari Côte-Real. Sari não acompanhou o menino, e deixou que ele subisse sozinho no elevador do prédio até o último andar de onde,



tentando ver onde estava sua mãe, ele caiu e morreu. Mirtes Renata, voltando com a cachorra de Sari, encontrou seu filho estatelado e já sem vida em frente à portaria, no térreo do edifício. Em comum às três mortes, a pobreza e os corpos negros.

#### 4.1

#### **Corpos políticos**

Texto publicado nos Anais do *VI ENANPARQ - Brasília (2020-21)*

#### **Corpos políticos: Parte 1 | Introdução**

Enquanto escrevo, já são mais de 140 mil mortos no Brasil.<sup>1</sup> Duzentos dias<sup>2</sup> desde que o governador do Estado do Rio de Janeiro, Wilson Witzel (afastado do cargo desde 28 de agosto de 2020),<sup>3</sup> decretou que comércio e escolas, entre outros serviços básicos fossem temporariamente fechados. Naquele momento, apenas supermercados, padarias e farmácias, além de poucas outras atividades consideradas essenciais poderiam permanecer abertos. No dia seguinte, foi publicado decreto pelo governador do Estado de São Paulo, João Doria, com conteúdo semelhante.<sup>4</sup> Abriu-se assim, uma dissidência frente às políticas de enfrentamento à Covid-19 do presidente Jair Bolsonaro.

Naquele momento, num aparentemente distante março de 2020, um grupo de pesquisadoras<sup>5</sup> da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI/UERJ) residentes no Brasil e em Portugal começou a se reunir, buscando encontrar na leitura de textos e em encontros virtuais (parte essencial do que é considerado o “novo-[a]normal” adotado como medida de contenção ao contágio pela Covid-19 em diversos lugares do mundo) algum sentido para a pandemia que havia, afinal, sido formalizada em Diários Oficiais pelo Brasil afora. Desses encontros e leituras, surgiu a necessidade de escrever sobre o momento pandêmico a partir de uma perspectiva teórico-conceitual que pudesse apontar caminhos para “aprender com o vírus” [PRECIADO, 2020], “imaginar gestos-barreira” [LATOURE, 2020] e compreender a “necropolítica” [MBEMBE, 2018] que vai além do vírus, e que vem sendo praticada pelas ações políticas em curso no Brasil.

O texto que se segue assume, assim, a forma de um artigo-ensaio-denúncia crítico que, ao apontar a perplexidade da autora frente a acontecimentos que ocorreram no Brasil nos meses iniciais da crise da Covid-19 (a saber, de março a julho de 2020), busca relacioná-los à vida nas cidades e a condições socioeconômicas pré-existentes ao – porém intensificadas no – período em questão no país.

### **Corpos políticos: Parte 2 | Narrativa, Mimimi e Pandemia**

Com o Decreto Nº 46.970, de 13 de março de 2020, Wilson Witzel dispôs sobre as medidas temporárias de prevenção ao contágio e de enfrentamento à propagação da Covid-19 no Estado do Rio de Janeiro, afirmando com esse gesto (político) uma vontade (política) de contenção do vírus e, também, de distanciamento (político) do presidente Jair Bolsonaro. Essa ação foi surpreendente para muita gente. Afinal, Witzel fora aliado de Bolsonaro na disputa eleitoral, tendo se eleito governador do Estado do Rio de Janeiro no ano de 2018 indetectado pelos institutos de pesquisa. Naquele momento, Bolsonaro e Witzel eram aliados políticos, e venceram as eleições com discursos alinhados a ideias como "mas afinal, quantos policiais perdem a vida todos os dias para defender as 'pessoas de bem' dos bandidos?" e "direitos humanos para humanos direitos".

Suas estratégias passaram pelo *WhatsApp* das famílias, dos *bullies* da escola, daqueles que apontavam o dedo para denunciar o *mimimi* pelo assassinato da vereadora Marielle Franco com quatro tiros na cabeça. Marielle Franco era mulher, negra, mãe, lésbica, socióloga, e uma figura pública de grande força mobilizadora. Marielle foi assassinada em 2018 ao sair da "Roda de Conversa Jovens Negras Movendo as Estruturas". O carro em que ela estava levou 13 tiros. Quatro deles acertaram sua cabeça, e três acertaram as costas de Anderson Gomes, motorista do veículo. Quatro tiros na cabeça. *Mimimi*.

Durante a disputa eleitoral, em 2018, o apoio de Witzel ao presidente Bolsonaro era notório. Durante um comício, vestido com camisa

verde-amarela em apoio ao então candidato à presidência da República, Witzel ergueu o punho em riste, olhos fechados em louvor, para glorificar a quebra da placa com o nome da Rua Marielle Franco (homenagem que se tornou o símbolo da luta [política] de Marielle) por seu colega de palanque Rodrigo Amorim.

Durante o ato, segundo matéria do Jornal O Globo de 8 de outubro de 2018, Amorim – contando com o entusiasmado apoio de Witzel – expressou seu descontentamento com as placas de rua com o nome de Marielle Franco:



Rodrigo Amorim, deputado estadual mais votado do Rio (ao centro, com a placa com o nome de Marielle Franco quebrada e camisa com imagem de Jair Bolsonaro) e Wilson Witzel, então candidato a governador do Rio pelo PSC (à direita) em comício realizado na cidade de Petrópolis, na Região Serrana do Rio de Janeiro, no dia 30 de setembro de 2018 (domingo anterior à eleição). Fonte: Reprodução Jornal O Globo, 8/10/2018.

Marielle foi assassinada. Mais de 60 mil brasileiros morrem todos os anos. Eu vou dar uma notícia para vocês. Esses vagabundos, eles foram na Cinelândia, e à revelia de todo mundo, eles pegaram uma placa da Praça Marechal Floriano, no Rio de Janeiro, e botaram uma placa escrito Rua Marielle Franco. (...) [E]ssa semana fomos lá e quebramos a placa. Jair Bolsonaro sofreu um atentado contra a democracia<sup>6</sup> e esses canalhas calaram a boca. Por isso, a gente vai varrer esses vagabundos. Acabou Psol, acabou PCdoB (...)", gritou Amorim pelo microfone.<sup>7</sup>

Ainda de acordo com a matéria, após essa fala, "a multidão que participa do ato de campanha é filmada e vibra com o discurso do deputado eleito. Nesse momento, Witzel se filma e fala: 'é isso aí pessoal, olha a resposta'"

# Rua Marielle Franco

(1979-2018) Vereadora, defensora dos Direitos Humanos e das minorias, covardemente assassinada no dia 14 de março de 2018.

307

20260-080 Estácio

Placa em homenagem à vereadora Marielle Franco que foi espalhada em diversos pontos do país e do mundo.

Fonte: <<https://www.ruamariellefranco.com.br/>>"<https://www.ruamariellefranco.com.br/>>

## *Mimimi?*

Entretanto, na disputa de narrativas no combate à Covid-19 no país, Witzel se distanciou do presidente naqueles momentos iniciais da pandemia ao implementar medidas de isolamento social. Simultaneamente, Bolsonaro descumpria recomendações básicas da Organização Mundial da Saúde (OMS) como, por exemplo, a obrigatoriedade do uso de máscaras.<sup>8</sup> O modo de agir publicamente do presidente ao não usar, ele próprio, máscaras faciais, ou ao participar de grandes aglomerações e apertar as mãos de seus apoiadores (entre outras), aponta para um tipo de *fazer* e de *comunicar* usando o seu próprio corpo como veículo que demonstra que a preservação de vidas não é uma questão central em sua ação política – ou *necropolítica*.

Para falar de necropolítica, Achille Mbembe parte do pressuposto de que “a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer.” E continua: “Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder”. [MBEMBE, 2018, p. 5]. Bolsonaro pode ser considerado, assim, como agente de uma política de morte, como aponta Marcos Nobre ao afirmar que a “cultura política bolsonarista segue

uma lógica da guerra – e a cultura da morte que a acompanha. É uma política da morte que considera conversa-fiada a ideia de que a disputa política se faz sobre um terreno comum compartilhado e compartilhável.[...] E, na pandemia, a política de morte destrói vidas.” [NOBRE, 2020, p. 10]



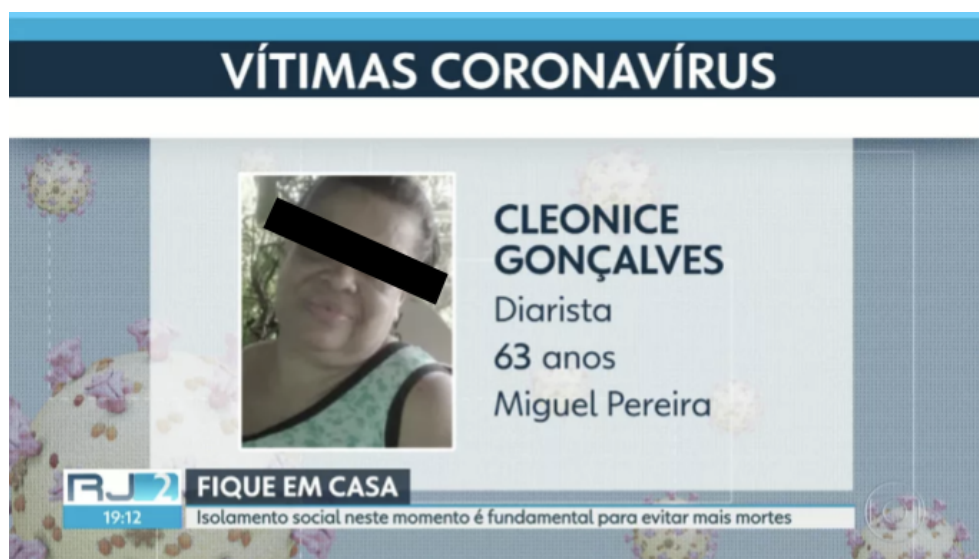
Jair Bolsonaro solta perdigotos ao discursar no dia 27 de março, sem máscara, em meio à pandemia de Covid-19. “O Brasil não pode parar”. – Foto: Joédson Alves/EFE

O que tanto Witzel quanto Bolsonaro parecem ignorar é que a necropolítica brasileira vem de muito antes da crise da Covid-19. Essa crise, a do vírus, vem reforçar uma outra epidemia, estrutural e duradoura: o constante ataque aos corpos negros no país. Essa epidemia matou Marielle em 2018, e segue matando, em conjunto com o novo Coronavírus, em 2020.

## Corpos políticos: Parte 3 | Corpos Mortos

### *Cleonice*

Cleonice Gonçalves, empregada doméstica, foi a primeira vítima confirmada de morte pelo coronavírus no estado do Rio de Janeiro. Ela tinha 63 anos e morreu em março em sua casa, no município de Miguel Pereira, após contato com sua empregadora, que havia testado positivo para a doença ao retornar da Itália.<sup>9</sup>



Cleonice Gonçalves foi a primeira vítima fatal oficial por Covid-19 no estado do Rio de Janeiro. Imagem: Reprodução TV Globo disponível no site G1 (27/03/2020). Tarja sobre os olhos inserida pela autora.

### *João Pedro*

João Pedro Mattos Pinto, 14 anos, morreu em maio de 2020, dentro de casa, no Complexo do Salgueiro, em São Gonçalo, região metropolitana do Rio de Janeiro. Foi atingido por um tiro disparado pela polícia durante uma operação em sua comunidade. Antes de morrer, ele mandou uma mensagem de *WhatsApp* para sua mãe: “*Estou dentro de casa. Calma.*”. Como a mãe de João Pedro poderia ficar calma? Ela devia saber bem que não podia. O menino de 14 anos tentou acalmar sua mãe, mas não pôde. João Pedro nunca mais enviará nenhuma mensagem de *WhatsApp*. Nem os corpos mortos por COVID no Brasil.<sup>10</sup>

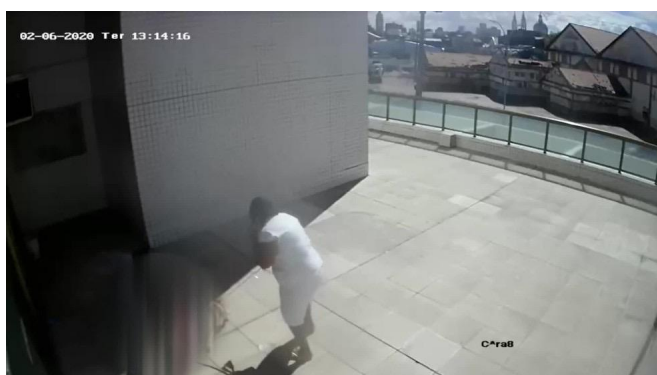


João Pedro Mattos Pinto, 14 anos.  
Imagem: Reprodução TV Globo disponível no site G1 (25/05/2020).  
Tarja sobre os olhos inserida pela autora.

### ***Miguel***

Miguel Otávio de Santana, 5 anos, filho de Mirtes Renata, morreu em junho de 2020 no prédio em que sua mãe trabalhava como empregada doméstica. A patroa, Sari Corte Real, não deixou de solicitar os serviços de Mirtes (ou de sua manicure, com quem fazia as unhas no momento da morte do menino) durante a pandemia de Covid-19. Mirtes foi solicitada a sair para passear com a cadela de Sari Corte Real, deixando seu filho no apartamento aos seus cuidados. Miguel sentiu falta de sua mãe e tentou procurar por ela. Entrou sozinho no elevador do prédio, e morreu ao cair do nono andar.





Imagens: 1. Miguel no elevador 2. Sari Corte Real o vê no elevador, mas não o leva de volta para casa. 3. Mirtes Renata encontra o filho morto.  
Imagens: Reprodução/TV Globo. Disponíveis no site G1. (05/06/2020)

A cadela e Corte Real seguem vivas e em liberdade.<sup>11</sup>

Entre os corpos quarentenados e aqueles que circulam pelas cidades, estão os corpos mortos da empregada doméstica Cleonice, de João Pedro em sua casa, de Miguel sozinho no elevador. Corpos políticos e em movimento. Todos, inclusive os numerosos mortos pela Covid-19 do Brasil.



## Corpos políticos: Parte 4 | Políticas e Cidades de Corpos

Somos corpos.

*Não há política que não seja uma política dos corpos.*

Para Paul B. Preciado, a afirmação acima, de Michel Foucault, é a coisa mais importante que o filósofo francês tinha a ensinar: que “o corpo vivo (e, portanto, mortal) é objeto central de toda política”. [PRECIADO, 2020]

Na entrevista “Verdade e Poder” Foucault afirma que “a ‘verdade’ está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apóiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem.” [FOUCAULT, 1979, p. 14]

20 dólares. Dinheiro falso. O pescoço achatado. George Floyd tinha 46 anos, teve seu pescoço achatado pelo policial Derek Chauvin em Minneapolis (Minnesota, EUA) e não conseguia respirar.<sup>12</sup> Já no Rio de Janeiro, é mais difícil encontrar os nomes dos policiais que mataram João Pedro. Não se encontra essa informação nos meios de comunicação tradicionais. Uma “instituição” matou uma pessoa. Entrou em sua casa, atirou e matou. Sari Corte Real não enfrentou os tiros da polícia em seu apartamento de luxo na orla do Recife. Miguel caiu do nono andar, e a moça loira com nome monárquico segue em liberdade.<sup>13</sup> Política do corpo, do poder.

O entusiasmo do corpo. [MASSUMI, 2017, p. 84] Entusiasmo, não necessariamente, é uma palavra positiva. O corpo se entusiasma inversamente ao ouvir trechos de uma reunião ministerial ocorrida em 22 de abril de 2020. “Então [...] precisa ter um esforço nosso aqui enquanto estamos nesse momento de tranquilidade no aspecto de cobertura de imprensa, porque só fala de COVID e ir passando a boiada e mudando todo o regramento e simplificando normas”. O Ministro do Meio Ambiente Ricardo Salles fala sobre a Amazônia. É para deixar a boiada passar. “Odeio o termo ‘povos indígenas’. [...] Só tem um povo nesse país. Quer, quer. Não quer, sai de ré. É povo brasileiro, só tem um povo. Pode ser preto, pode ser

branco, pode ser japonês, pode ser descendente de índio, mas tem que ser brasileiro, pô! Acabar com esse negócio de povos e privilégios”. Esse era o Ministro da Educação, Abraham Weintraub, falando.<sup>14</sup> Ir embora? Para onde? Deve ser para a vala.

Os corpos em Manaus (AM) estavam indo para valas públicas.<sup>15</sup> Será que era dessa boiada que o ministro Salles estava falando? Ou da boiada que passaria pelo meu corpo, atravessando o estômago, quando ouço sobre a boiada do boi e me lembro da boiada que está agora na vala? Corpos na vala viram adubo. Do bom. Para incentivar o agronegócio, pode ser que vendam barato. Depois que passar a boiada. Vai que a Amazônia se aproveita do recém-criado adubo-corpo-animal-humano para se alimentar e reivindicar seu solo, re-fertilizado, para si? Vai que a Amazônia passa por cima da boiada?



Valas públicas sendo abertas em Manaus. Foto: AFP.

A pergunta vem: o que isso tem a ver com arquitetura, com urbanismo, com cidades? A resposta imediata poderia ser “nada”. Mas a ideia de que a disseminação do vírus acontece em lugares tipicamente urbanos contradiria essa resposta. Se é nos ambientes urbanos que estão os corpos que andam de elevador, de ônibus e de metrô, se é nas residências urbanas

que as empregadas domésticas contraem Covid para irem morrer em seus municípios de origem, se é nos apartamentos de luxo que meninos morrem para que suas mães-empregadas-negras possam ir passear com os cachorros de suas empregadoras brancas, se é nas favelas urbanas que a polícia entra e atira em meninos de 14 anos. Nos restaurantes, nos bares, as janelas não abrem. Enquanto as cidades se constroem na ideia de quem tem direito a viver e quem pode morrer, a pandemia em todos os seus aspectos mais subjetivos tem sim a ver com o “fazer cidade”.

É preciso repensar a cidade e sua relação com a morte, seja pela pandemia de coronavírus, ou pela epidemia de mortes negras e indígenas que acomete o país desde a invasão portuguesa daquele solo que viria a ser chamado Brasil.

Se as cidades brasileiras se estruturam na lógica das elites e de quem as servem, excluindo sistematicamente cidadãos não apenas do espaço urbano, mas do direito à vida, não seria no caso da pandemia de Covid-19 que esse quadro mudaria. Mesmo programas tidos como “positivos” se mostram, à luz da passagem de tempo, como perpetradores de um modelo sistêmico de violência urbana e exclusão. De acordo com Otavio Leonidio, “não obstante seus objetivos declarados (...) o Programa Favela-Bairro, implementado pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro a partir de 1994, foi motivado por uma ideologia da segregação, tendo na prática se somado ao histórico de violências perpetradas pelo aparato estatal contra xs moradorxs das favelas cariocas.” [LEONIDIO: 2020]

Para a arquiteta e urbanista Tainá de Paula, a questão é grave e deve ser endereçada com urgência. É preciso “pensar a favela como parte central da cidade.” Segundo ela, “as cidades brasileiras foram pensadas sob uma lógica racista, fruto de herança da escravidão que as repartiu entre centro, destinado às classes ricas e à produção econômica, e periferias, lar da classe trabalhadora que ainda é compreendida como uma massa escravizada.” [DE PAULA *in* CANDIDO: 2020]

Some-se a essas visões o relato de Aparecida Vilaça sobre o efeito da pandemia de Covid-19 nos territórios indígenas, segundo o qual:

[o] novo vírus, ao invés de obstáculo, tornou-se um trampolim para as ações criminosas, invisibilizando-as em meio às notícias sobre a doença. Sabe-se que, sem a garantia de integralidade de seus territórios, os indígenas não conseguem sobreviver, com ou sem vírus. O agravante agora é que, com as suas terras invadidas, , não têm mais lugares seguros para fugir ao buscar proteção contra a doença, pois ela lhes é trazida diretamente pelos invasores. [VILAÇA: 2020, p. 9]

Se favelas, terras indígenas e periferias são, com efeito, extremamente suscetíveis à disseminação do vírus, e as cidades brasileiras vieram se construindo, ao longo da segunda metade do século XX e do século XXI, de modo a serem cada vez mais dependentes de transportes coletivos para cobrir longas distâncias, ambientes climatizados e deslocamentos verticais no confinamento de elevadores, não é de se espantar que os índices de contágio no país tenha atingido níveis tão alarmantes. Essa configuração das cidades e dos territórios brasileiros em relação à disseminação do vírus se torna ainda mais grave quando as políticas federais não atuam de modo a mitigar os efeitos da pandemia mas, ao contrário, para potencializá-los.

### **Corpos políticos: Parte 5 | Conclusão**

O entusiasmo domina o corpo, mas ao contrário. Entusiasmo de vomitar. Botar pra fora. Botar os bofes pela boca. O estômago. A gente fala muito do coração, mas está tudo no estômago. Tem gente com fome. Tem gente que perde a fome. O estômago dói nos dois casos.

Já são 200 dias de confinamento de corpos políticos, de aglomeração de corpos políticos (por vontade ou por necessidade), de saídas despudoradas de um presidente que se julga acima do uso de máscaras (políticas), de entregas de comida pronta através de aplicativos que repassam a entregadores valores irrisórios para que seus corpos vivam do estar na rua enquanto “quem pode fica em casa”, corpos que recebem o pão que o diabo amassou para entregar o pão a quem pediu o pão pelo celular. Corpos políticos, todos esses.



O ex-deputado Jean Wyllys, ao ser provocado, cuspiu no então deputado Jair Bolsonaro após declarar seu voto contra o impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff.

Foto: VEJA.com/Folhapress

Entre espectros *farmacopornográficos* de Hughs Hefners em Mansões Playboy revisitadas [PRECIADO, 2020], entregadores de corpos descartáveis, Georges Floyds com pescoços achatados sem conseguir respirar, Joões Pedros morrendo em sua casa, os corpos político estão em movimento. E isso inclui, também, os dos mortos por Covid no Brasil, o de Marielle Franco, o de George Floyd, o Cleonice, o de João Pedro, o de Miguel. Se o asco humano-político que move corpos em luta é capaz de mudar a política, veremos. Que as cusparadas na cara sejam mais potentes que as gotículas proferidas por um presidente sem máscara. Reivindiquemos a legitimidade da indignação que move os corpos e o instinto político-animal [MASSUMI, 2017]. Que haja cada vez mais cuspe político de revolta contra os perdigotos do bolsonarismo doente e letal.

As cidades, a política e os corpos têm muito a aprender<sup>16</sup> do novo coronavírus.

## Notas do artigo "Corpos Políticos"

<sup>1</sup> Data de referência: 28 de setembro de 2020. Os dados oficiais apontam 141.741 óbitos por Covid-19 no Brasil, em mais de 4,5 milhões de casos confirmados. Fonte: <<https://covid.saude.gov.br/>>. Acesso 28/09/2020.

<sup>2</sup> O Decreto Nº 46.970, de 13 de março de 2020, dispôs sobre as medidas temporárias de prevenção ao contágio e de enfrentamento à propagação da Covid-19 no Estado do Rio de Janeiro.

<sup>3</sup> Wilson Witzel (PSC), foi afastado do cargo de governador do Estado do Rio de Janeiro por ordem do Superior Tribunal de Justiça (STJ) por 180 dias a partir de 28 de agosto de 2020.

<sup>4</sup> Decreto Nº 64.862, de 13 de março de 2020, publicado no Diário Oficial do Estado de São Paulo de 14 de março de 2020.

<sup>5</sup> O artigo contou com a leitura, com sugestões e colaborações diversas, no contexto mencionado, de Bibiana Serpa, Clara Meliande, Ilana Paterman Brasil, Julia Sá Earp, Sâmia Batista e Zoy Anastassakis.

<sup>6</sup> Amorim se referia à facada sofrida pelo então candidato Jair Bolsonaro em 6 de setembro de 2018.

<sup>7</sup> Fonte: <<https://oglobo.globo.com/fato-ou-fake/e-fato-que-deputados-eleitos-pelo-psl-quebraram-placa-com-nome-de-marielle-franco-em-comicio-de-wilson-witzel-23140096>>. Acesso 01/06/2020.

<sup>8</sup> Fonte: <<https://www1.folha.uol.com.br/opinia0/2020/03/o-desvario-de-bolsonaro.shtml>>. Acesso 05/07/2020.

<sup>9</sup> Fonte: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/03/27/saiba-quem-sao-os-mortos-pelo-novo-coronavirus-no-rj.ghtml>> Acesso 06/07/2020

<sup>10</sup> Fonte: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/05/25/joao-pedro-mandou-mensagem-para-mae-momentos-antes-de-ser-baleado-estou-dentro-de-casa-calma.ghtml>>. Acesso 05/07/2020.

<sup>11</sup> Fonte: <<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2020/06/05/caso-miguel-como-foi-a-morte-do-menino-que-caiu-do-9o-andar-de-predio-no-recife.ghtml>>. Acesso 05/07/2020.

<sup>12</sup> Fonte: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52857371>>. Acesso 28/09/2020.

<sup>13</sup> Fonte: <<https://jc.ne10.uol.com.br/colunas/ronda-jc/2020/09/11978777-caso-miguel-expectativa-pela-data-da-audiencia-de-julgamento-de-sari-corte-real.html>>. Acesso 28/09/2020.

<sup>14</sup> Fonte: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/05/22/confira-a-integra-da-degravacao-da-reuniao-ministerial-de-22-de-abril.htm>>. Acesso 28/09/2020.

<sup>15</sup> Fonte: <<https://jornaldebrasil.com.br/brasil/manaus-comeca-a-enterrar-em-valas-coletivas/>>. Acesso em 01/06/2020.

<sup>16</sup> Referência ao título do texto de Paul Preciado: "*Aprendendo do vírus*" (2020).



## 5 O possível

Mais, muito mais, de um ano fazendo o possível. Há consolo em saber que eu não estava sozinha “fazendo o possível” e vivendo o Brasil pandêmico de 2020? O que a gente pode, consegue, fazer? Cuidar de mim, do meu filho, do meu relacionamento, da minha enteada, do meu trabalho, da minha mãe, do meu pai, do doutorado, também.



**Figura 1.** Os Santos | uma tira de humor ódio | Nº 63. Caveirão  
5 de julho de 2022

Roteiro: Leandro Assis e Triscila Oliveira (@soulanja)  
Ilustração: Leandro Assis (@leandro\_assis\_ilustra)

Aquela tormenta. Não consigo escrever outra coisa. Sério, quem consegue? Conseguiu? Parabéns. Eu, não. O que eu consegui, foi isso. Isso me atravessou de um modo que eu não tinha como falar sobre outra coisa. Aí, outro dia, vi uma tirinha no



Instagram. Uma daquelas de cortar a alma, ilustrada pelo Leandro Assis e escrita pela Triscila Oliveira e por ele. Essa dupla acaba comigo. Chorei. Lembrei João Pedro, lembrei Miguel. Lembrei, lembrei, lembrei. Lembrei mais gente do que deveria ser possível. Esqueci mais gente do que deveria ser possível. Como, como não chorar? Como? Como falar de outra coisa? Como falar com outra coisa? Para mim, não deu. Ainda bem. Ainda sou gente. E, ainda, a culpa... Preciso fazer "a tese".



**Figura 2.** Os Santos | uma tira de humor ódio | Nº 64. Não viram o uniforme da escola? 8 de julho de 2022

Roteiro: Leandro Assis e Triscila Oliveira (@soulanja)  
Ilustração: Leandro Assis (@leandro\_assis\_ilustra)



O alívio que me deu quando entendi que isso era tese... Te conto. Foi enorme. O motivo é muito simples... Como não colocar isso na tese? Como? Como poderia isso, escrito em dois mil e vinte, não entrar aqui, por talvez não estar “diretamente ligado ao tema” em função de algum preceito canônico inventado, de uma “coerência” idealizada e irreal? Coerente é isso. Escrever o que é possível.

Se isso não é coerente, eu não sei o que é. Ser coerente pode traduzir “agir com o estômago”. Ser coerente, no meu caso, foi não escrever nada que não me ajudasse a traduzir aquilo que me fazia ter “a” ânsia todo dia. Vontade de vomitar. Não é à toa que se fala em “vomitar palavras”. Estas são minhas palavras vomitadas. E são, também elas, tese.

**Fim do Terceiro Atravessamento**

**Tempo quatro . Design como cultura**

## 1

## Inserindo o “design” no contexto das políticas públicas de cultura no Brasil de Lula, Gil e Juca.

Este **Tempo quatro . design como cultura** se dedica a documentar e comentar parte da conjuntura na qual o Centro Carioca de Design (CCD) se estabeleceu, ampliando o olhar para além do que acontecia na cidade do Rio de Janeiro. Como já dito nos Tempos e Atravessamentos anteriores, o CCD, equipamento municipal de uso público, foi um projeto da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro na primeira gestão do Prefeito Eduardo Paes, tendo sido implementado em 2009 pela Secretaria Municipal de Cultura, a cargo de Jandira Feghali, por meio da sua então “Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design”.

Defendo, neste Tempo (como já introduzido no **Tempo três . design como discurso**, em que apresentei uma análise do discurso de Jandira Feghali e de Washington Fajardo em torno da palavras “design”), que a proposta de se instituir um local público dedicado ao design estava inserida num movimento ampliado, e não acontecia só no contexto municipal mas, também, nos contextos nacional e mundial. Para situar a criação do CCD nesse contexto mais amplo, busco aqui, então, apresentar o debate nacional que levou à inserção do design nas políticas públicas culturais no Brasil no período que vai de 2003 a 2010, com Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010) como Ministros da Cultura no país. Uma questão que se colocava, nesse ponto, era: “afinal, de que tratará esse equipamento público dedicado ao design?”. Essa questão foi abordada nos Tempos e Atravessamentos anteriores.

Trago, assim, neste quarto e penúltimo Tempo da tese, um panorama da inserção do Design como uma das “áreas técnico-artísticas”<sup>115</sup> a serem trabalhadas nas políticas culturais pelo Ministério da Cultura (MinC) no período de 2003 a 2010, sob o comando, primeiro, de Gilberto Gil e, depois, de Juca Ferreira, durante os dois primeiros mandatos de Luiz Inácio Lula da Silva como presidente do Brasil. Além disso, trato também de apresentar o contexto de formulação de um programa para a Cultura imediatamente anterior à nomeação de Gil, assim como alguns aspectos de sua trajetória na política, e também de Juca Ferreira. Para tanto, além de bibliografia selecionada, foram utilizados documentos oficiais e entrevistas realizadas por mim.<sup>116</sup>

<sup>115</sup> Redação dada pelos Decretos Nº 5.520, de 24 de agosto de 2005, e Nº 6.973, de 7 de outubro de 2009.

<sup>116</sup> Foram consultados para este **Tempo quatro . design como cultura**, em especial, os livros “Cultura pela palavra: coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da Cultura 2003- 2010”, dos

No momento de implementação do CCD, Lula era presidente do Brasil, Gil havia deixado o Ministério da Cultura há pouco tempo, em 30 de julho de 2008, e Juca Ferreira, que já integrava a equipe de Gil como Secretário Executivo do MinC, assumira o cargo de Ministro em agosto daquele mesmo ano. Nesse ambiente, a coalizão que elegeu Paes como prefeito do Rio em segundo turno incluía, entre outros partidos, o PT e o PCdoB, partido de Jandira Feghali. Como mencionado anteriormente, ela também havia concorrido à prefeitura da cidade, mas não avançou ao segundo turno da disputa.

Feghali tem longo histórico na política nacional. Foi eleita como deputada estadual em 1986, e como deputada federal sucessivas vezes até hoje, sempre com atuação de destaque na Câmara dos Deputados, em Brasília. Sua fidelidade ao partido é rara na política nacional (talvez comparável à do próprio Lula, como fundador do PT, de onde nunca saiu), integrando o quadro do PCdoB desde o início de sua carreira política em 1981.<sup>117</sup> Para se candidatar ao cargo de prefeita do Rio, Feghali se licenciou do mandato como Deputada. Tendo saído da disputa após a derrota no primeiro turno, ela passou a apoiar a candidatura de Paes no segundo turno, em função da decisão do partido de acompanhar o presidente Lula e o PT nas disputas municipais, conforme consta na entrevista do “Anexo 2d” desta tese. Dessa forma, ao apoiar a candidatura que viria a se tornar vitoriosa de Paes, que disputava pelo PMDB a vaga de prefeito contra Fernando Gabeira (PV), Feghali foi convidada a assumir o cargo de Secretária Municipal de Cultura.

Acompanhando as contingências políticas do período, pretendo inserir a criação do Centro Carioca de Design em um conjunto de ideias que circulavam, naquele momento, na esfera federal e no mundo, olhando além do âmbito do município do Rio de Janeiro, onde o CCD foi criado.

---

próprios Gilberto Gil e Juca Ferreira [ed. Versal, 2013]; “Jangada digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes”, de Eliane Costa [ed. Azougue, 2011]; “O poético e o político e outros escritos”, de Gilberto Gil e Antonio Risério [ed. Paz e Terra, 1988]; “Produção cultural no Brasil” (especialmente os volumes 1 e 3), organizado por Afonso Luz [ed. Azougue, 2010]; e “Política cultural e gestão democrática no Brasil”, organizado por Albino Rubim [ed. Fundação Perseu Abramo, 2016]. Além disso, são utilizados como fonte para pesquisa o documento “A imaginação a serviço do Brasil”, publicado pelo Comitê Lula Presidente [ed. Fundação Perseu Abramo, 2002], e entrevistas realizadas por mim a Fernanda Martins e João Roberto Peixe em maio de 2022, além de documentos e publicações oficiais de Decretos, Leis e afins.

<sup>117</sup> Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Jandira\\_Feghali](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jandira_Feghali)>. Acesso em 10 de abril de 2022.

## 2

**Gilberto Gil, Juca Ferreira e o MinC: um novo olhar com a cultura (e a economia) do Brasil**

Luiz Inácio Lula da Silva foi eleito presidente do Brasil em novembro de 2002, depois de ter disputado e perdido as três eleições diretas ocorridas após o fim da Ditadura Militar, em 1985. Mas foi em 2002 que 61,27% das eleitoras, eleitores e eleitorxs do país se mostraram, enfim, favoráveis à mudança prometida pelo pernambucano de Caetés, sindicalista, metalúrgico, e fundador do Partido dos Trabalhadores.

Naquele início dos anos 2000, uma nova revolução tecnológica estava em pleno curso no mundo, com a chegada da *web 2.0*, a difusão da *internet* e das ferramentas de busca, e o surgimento de novas redes sociais. Além disso, as discussões sobre propriedade intelectual, leis de direitos autorais e práticas (autorizadas ou não) de compartilhamento de conteúdo por meio digital emergiam globalmente, e no Brasil não era diferente. Programas como o *Napster*,<sup>118</sup> e outros que permitiam acessar e baixar conteúdo digitalmente por *torrents*,<sup>119</sup> tiravam o sono de produtorxs culturais, que viam seus conteúdos *copyright* serem difundidos e compartilhados de maneira irrestrita na nova *web* – e buscavam se posicionar: alguns a favor, outros contra esse modo de compartilhar conteúdo cultural, em especial música e filmes.

Naquele período, já há algum tempo, o músico e compositor Gilberto Gil vinha pensando na *internet* como uma ferramenta transformadora do modo de se fazer e consumir cultura – ou, ainda, de se fazer e consumir “produtos culturais”. Instigado pelas mudanças no campo cultural que ocorriam junto às transformações tecnológicas, Gil vinha sendo um pensador sobre, e **com**, a cultura no país, o que se confirmava em diversas de suas letras. Gil pensava de maneira singular sobre a globalização da cultura,

---

<sup>118</sup> O Napster “foi o programa de compartilhamento de arquivos em rede P2P [*peer-to-peer*, do inglês par-a-par, ou ponto a ponto] criado em 1999, que protagonizou o primeiro grande episódio na luta jurídica entre a indústria fonográfica e as redes de compartilhamento de música na Internet. Compartilhando, principalmente, arquivos de música no formato MP3, o Napster permitia que os usuários fizessem o download de um determinado arquivo diretamente do computador de um ou mais usuários de maneira descentralizada, uma vez que cada computador conectado à sua rede desempenhava tanto as funções de servidor quanto as de cliente.” Fonte: Wikipedia. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Napster>>. Acesso em 18 de abril de 2022.

<sup>119</sup> “BitTorrent, ou simplesmente *torrent*, é um protocolo de conexão que acelerou e simplificou a tarefa de baixar arquivos grandes via *Internet*. [...] O *torrent* permite obter arquivos pesados em partes, criando uma rede de computadores conectados que otimiza o tempo”. Fonte: TechTudo. Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/2015/06/o-que-e-torrent-e-como-funciona.ghtml>>. Acesso em 21 de junho de 2022.

as questões econômicas a ela associadas, e as particularidades da cultura brasileira, compondo letras como as de “Pela *Internet*”, do álbum “Quanta”, de 1997.

**Pela Internet**

*Gilberto Gil*

*Criar meu web site*

*Fazer minha home-page*

*Com quantos gigabytes*

*Se faz uma jangada*

*Um barco que veleje*

*Que veleje nesse infomar*

*Que aproveite a vazante da infomará*

*Que leve um oriki do meu velho orixá*

*Ao porto de um disquete de um micro em Taipé*

*Um barco que veleje nesse infomar*

*Que aproveite a vazante da infomará*

*Que leve meu e-mail até Calcutá*

*Depois de um hot-link*

*Num site de Helsinque*

*Para abastecer*

*Eu quero entrar na rede*

*Promover um debate*

*Juntar via Internet*

*Um grupo de tietes de Connecticut*

*De Connecticut acessar*

*O chefe da Macmilícia de Milão*

*Um hacker mafioso acaba de soltar*

*Um vírus pra atacar programas no Japão*

*Eu quero entrar na rede pra contactar*

*Os lares do Nepal, os bares do Gabão*

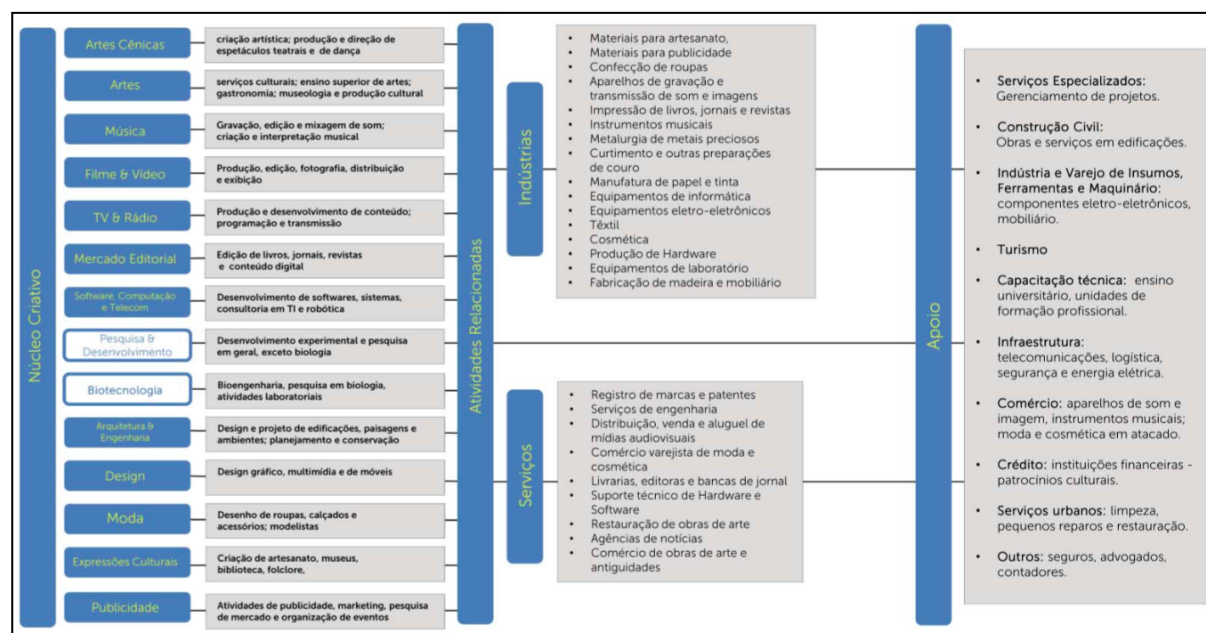
*Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular*

*Que lá na Praça Onze tem um vídeopôquer para se jogar*

A cultura no mundo estava, dessa forma, mudando, assim como o perfil do que poderia ser considerado cultura no Brasil. A proposta que estava sendo trabalhada naquele período pelo novo Ministério da Cultura não se restringia somente aos setores mais “tradicionais” da Cultura (com “C” maiúsculo, mesmo, designando a cultura institucional trabalhada pelo Ministério) como música, artes cênicas, artes visuais, literatura, audiovisual. O debate sobre o conceito de “economia criativa” vinha se intensificando no planeta, com a consolidação das “atividades criativas” como grandes geradoras de emprego e renda – especialmente considerando que a “indústria” da música e do audiovisual se incluem nesse cálculo, como mostram as tabelas a seguir.

Nas tabelas ora apresentadas, podemos ver os segmentos considerados como “indústria criativa” pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (Firjan), num dos primeiros mapeamentos realizados no Brasil, e o quantitativo de empregos nas

áreas. As duas primeiras tabelas foram publicadas no “Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil” do ano de 2012, e a terceira, no Mapeamento publicado em 2017.



**Figura 1.** “Fluxograma detalhado da cadeia da indústria criativa no Brasil”, presente no “Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil” do ano de 2012. Fonte: Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil. Firjan, 2012. [FIRJAN: 2012, p. 4]

Segmentos	Empregados	Participação (%)
Arquitetura & Engenharia	230.258	28,4
Publicidade	116.425	14,4
Design	103.191	12,7
Software, Computação & Telecom	97.241	12,0
Mercado Editorial	49.661	6,1
Moda	44.062	5,4
Pesquisa & Desenvolvimento	37.251	4,6
Artes	32.930	4,1
Televisão & Rádio	26.004	3,2
Biotecnologia	23.273	2,9
Filme & Vídeo	20.693	2,6
Música	11.878	1,5
Artes Cênicas	9.853	1,2
Expressões Culturais	6.813	0,8
<b>Total</b>	<b>809.533</b>	<b>100,0%</b>

**Figura 2.** “Número de empregados no núcleo criativo no Brasil, por segmento . Ano base 2011 – Total e Participação (%)”, presente no “Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil” do ano de 2012. Fonte: Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil. Firjan, 2012. [FIRJAN: 2012, p. 10]

Segmento	Empregos			Salários		
	2015	2017	Var. %	2015	2017	Var. %
Total mercado de trabalho	48.060.807	46.281.590	-3,7	R\$ 2.681	R\$ 2.777	3,6
Indústria Criativa	871.010	837.206	-3,9	R\$ 6.810	R\$ 6.801	-0,1
Consumo	382.444	366.352	-4,2	R\$ 5.919	R\$ 5.841	-1,3
Publicidade & Marketing	137.767	150.794	9,5	R\$ 6.820	R\$ 6.653	-2,5
Arquitetura	113.499	94.801	-16,5	R\$ 8.465	R\$ 8.385	-0,9
Design	81.863	76.090	-7,1	R\$ 3.293	R\$ 3.276	-0,5
Moda	49.315	44.667	-9,4	R\$ 1.905	R\$ 2.074	8,9
Cultura	66.954	64.853	-3,1	R\$ 3.164	R\$ 3.237	2,3
Expressões Culturais	26.815	28.403	5,9	R\$ 2.026	R\$ 2.218	9,5
Patrimônio e Artes	16.005	14.170	-11,5	R\$ 4.796	R\$ 4.743	-1,1
Música	12.416	11.478	-7,6	R\$ 3.092	R\$ 3.210	3,8
Artes Cênicas	11.718	10.802	-7,8	R\$ 3.615	R\$ 3.968	9,8
Mídias	104.450	95.562	-8,5	R\$ 3.887	R\$ 4.069	4,7
Editorial	58.281	54.678	-6,2	R\$ 4.534	R\$ 4.690	3,4
Audiovisual	46.169	40.884	-11,4	R\$ 3.069	R\$ 3.240	5,6
Tecnologia	317.162	310.439	-2,1	R\$ 9.616	R\$ 9.518	-1,0
P&D	167.486	156.012	-6,9	R\$ 12.137	R\$ 12.188	0,4
TIC	121.280	123.415	1,8	R\$ 6.986	R\$ 7.086	1,4
Biotecnologia	28.396	31.012	9,2	R\$ 5.986	R\$ 5.765	-3,7

Nota: Valores de 2015 a preços de 2017 (deflator: IPCA/IBGE).

**Figura 3.** Tabela mostrando o número de empregados e a remuneração média “na Economia e da Indústria Criativa” no Brasil, por áreas e segmentos criativos, nos anos de 2015 e 2017. Fonte: Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil. Firjan, 2019.

No contexto daquele tempo, a atuação do Ministério da Cultura comandado por Gilberto Gil buscava definir uma mudança conceitual em relação à cultura, visando que o MinC tivesse não apenas o papel de **financiador**, mas também de **indutor** do setor cultural. Apesar da percepção por parte da equipe ministerial de que a gestão de Francisco Weffort<sup>120</sup> como Ministro havia trazido avanços para a cultura no país, havia também uma grande crítica em relação ao fato de o dinheiro público advindo de instrumentos como, principalmente, a Lei Rouanet,<sup>121</sup> ser direcionado a ações

<sup>120</sup> Francisco Weffort, sociólogo formado pela USP e professor, foi Ministro da Cultura no Brasil de 1995 a 2002, durante as gestões de Fernando Henrique Cardoso como presidente da República.

<sup>121</sup> “Lei Rouanet” é como ficou conhecida a Lei Nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, que “restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências”. Ela instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que seria implementado através dos seguintes mecanismos: Fundo Nacional da Cultura (FNC); Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart); Incentivo a projetos culturais. Dos três, o “incentivo” vem sendo muito utilizado ao longo dos anos, sendo o principal alvo das críticas a que me refiro no texto.



determinadas pelas empresas pagadoras de impostos, sem intermediação praticamente alguma por parte do Ministério. Era de grande importância para os ministros de Lula (Gil e depois Juca) que os valores destinados à cultura fossem distribuídos de forma a contemplar produções para além do eixo Rio-São Paulo, e também aquelas que não tivessem necessariamente grande apelo comercial, mas que apresentassem conteúdo que fosse considerado relevante de acordo com a avaliação de especialistas vinculadas ao MinC.

A iniciativa de se criar redes com os Pontos de Cultura,<sup>122</sup> assim como a proposta do Vale-Cultura<sup>123</sup> e da distribuição de recursos advindos da isenção fiscal por meio do Fundo Nacional de Cultura (FNC), integravam essa diretriz de “des-sudestizar” o uso dos recursos financeiros destinados à cultura no país. Ademais, a perspectiva de inclusão de novos setores a serem contemplados pelo MinC fazia com que a dimensão econômica da cultura ganhasse ainda mais força e impulsionasse a distribuição dos recursos não apenas geograficamente, mas, também, setorialmente.

O mundo estava olhando para os chamados setores criativos, e a associação das atividades “criativas” ao território fazia aflorar conceitos como os de “cidades criativas”, “distritos de criatividade”, entre outros. Ser um profissional criativo – no sentido de que a criação de um “produto original”<sup>124</sup> seria o cerne da atividade do profissional em questão – ia deixando, assim, de ser associado a um certo tipo “*doidivas transgressor(a)*” para ser o desejo de formuladorxs de políticas públicas e de gestorxs. As ditas “transformações territoriais positivas”, impulsionadas pela aglomeração geográfica dessas categorias profissionais,<sup>125</sup> atraíam o olhar de gestorxs públicxs, e o

---

<sup>122</sup> Os Pontos de Cultura configuram projetos financiados e apoiados institucionalmente pelo Ministério da Cultura (MinC), implementados por entidades governamentais ou não governamentais.

<sup>123</sup> O Vale-Cultura foi instituído, depois de anos de tramitação, pela Lei 12.761 de 27 de dezembro de 2012, já sob a administração da Presidenta Dilma Rousseff. A Lei instituiu o Programa de Cultura do Trabalhador; “destinado a fornecer aos trabalhadores meios para o exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura”, criando o “vale-cultura, de caráter pessoal e intransferível, válido em todo o território nacional, para acesso e fruição de produtos e serviços culturais, no âmbito do Programa de Cultura do Trabalhador.”

Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2012/lei/l12761.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12761.htm)>. Acesso em 18 de abril de 2022.

<sup>124</sup> No sentido de *commodity*.

<sup>125</sup> Para Figueiredo e Corrêa, “as cidades criativas são analisadas como ambientes de produção e de consumo de bens e serviços culturais criativos que contribuem para o desenvolvimento socioeconômico”. Para elxs, “as cidades criativas [figuram] como ambientes nos quais novos modelos de organização são experimentados, políticas culturais sustentáveis são formuladas, novas formas de produção e novos modos de consumo são estabelecidos. Nas cidades criativas recursos culturais próprios são acionados

que um dia poderia ter sido visto como um “ato transgressor” passava a ser percebido como um objeto de atenção com vias a impulsionar economicamente determinados locais, e a atrair investimentos.

Esse movimento está longe de ser, em si, uma novidade, e vem alimentando a gentrificação há décadas por onde passa pelo mundo, mas não é disso que tratarei aqui, agora. Entretanto, isso não deixa de fazer com que a formulação que combina grande parte das atividades que partem do exercício de “imaginar o novo” sob o guarda-chuva da “economia criativa”, das “indústrias criativas”, da “economia da cultura”, ou de conceitos afins, traga uma nova perspectiva para essas atividades.

Se, até pouco tempo atrás, cineastas, artistas visuais, atores e atrizes, fotógrafes, músicxs, podiam ser considerados como profissionais com pouco potencial “produtivo” (ou de acumulação financeira) para a sociedade (salvo raras exceções), sua inserção no grande campo da “economia criativa” promove uma mudança nesse eixo de força. As categorias profissionais produtoras de cultura passam a ser vistas e entendidas como potenciais “agentes do capital”,<sup>126</sup> movimentando a economia e gerando capital a partir das cadeias produtivas que mobilizam para a realização de suas atividades.

Ao se considerar que o arcabouço cultural de um país não se resume à sua música ou ao seu cinema, mas inclui, também, o design, a arquitetura e a moda, entre outros setores, a aproximação da cultura com os setores produtivos industriais aumenta ainda mais, como apresentarei adiante.

## 2.1.

### João Luiz Silva Ferreira, o Juca

Quando João Luiz Silva Ferreira, o Juca Ferreira, assumiu o Ministério da Cultura, ele vinha de longa trajetória como Secretário Executivo de Gilberto Gil no MinC. Quando Gil deixou o cargo, em 30 de julho de 2008, foi imediatamente sucedido por Juca, que tomou posse como titular da pasta em 28 de agosto do mesmo ano, evidenciando a intenção de continuidade das linhas de ação que já vinham sendo realizadas na cultura no primeiro mandato de Lula (2003-2006) e que, em seu segundo mandato (2007-2010), seguiam em curso sob a administração de Gil antes de sua saída.

---

para a solução de problemas urbanos e para a geração de riqueza, em um ambiente alicerçado na diversidade, no conhecimento, na criatividade e na inovação”. [FIGUEIREDO; CORRÊA (orgs.). 2020, p. 8]

<sup>126</sup> De acordo com o “Mapeamento das Indústrias Criativas no Brasil”, “em um cenário de reorganização da economia e da sociedade, empresas investem cada vez mais na inovação. Antes considerada um nicho de mercado, a Economia Criativa passou a ser parte essencial da **cadeia produtiva**, um insumo tão relevante quanto o capital, o trabalho e as matérias-primas para uma quantidade cada vez maior de setores”. [FIRJAN. 2019, p. 10]

Se Gil tinha uma atuação e uma equipe que pensava junto a ele os caminhos da cultura interligados aos caminhos da economia, é possível afirmar que esses fatores estavam em grande parte relacionados à presença de Juca Ferreira como seu Secretário Executivo.

Juca já acumulava longa experiência na política. Ainda no segundo grau, aos 17 anos, filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), tendo posteriormente ingressado na escola de formação de técnicos especializados para as indústrias do pólo petroquímico de Camaçari, onde se tornou presidente do grêmio estudantil. No final de 1968 foi eleito presidente da União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (Ubes) mas, como a eleição ocorreu no mesmo dia da instituição do Ato Institucional nº 5 (AI-5), ele não chegou a exercer o cargo. Foi aprovado no vestibular para o curso de História, que não concluiu em função de sua atuação como dirigente do PCB e, posteriormente, no Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Juca foi preso em Salvador. Libertado após três meses de prisão, exilou-se no Chile em 1971 e depois na Suécia, onde chegou a ser um dos dirigentes do Comitê Brasileiro pela Anistia. Quando retornou ao Brasil, voltou a morar na Bahia.<sup>127</sup>

Seu trabalho na cultura vem desde o início da década de 1980, quando foi assessor da Fundação Cultural do Estado da Bahia (1981-89), após o que assessorou o Centro de Estudos de Referência Negro-Mestiça (Cerne) entre 1989 e 1990. Juca participou da estruturação do Partido Verde (PV) na Bahia também nesse período, e da criação da ONG OndAzul, idealizada por Gilberto Gil. Em 1991-92, assessorou, ainda, o Projeto Axé, dedicado a populações jovens em situação de risco.

Após um período na década de 1990 como vereador, secretário de Meio Ambiente de Salvador, entre outras funções que assumiu com foco na questão ambiental, em 1997 Juca Ferreira assumiu a coordenação regional da Fundação OndAZul, tendo sido seu vice-presidente de 2001 a 2002. Foi eleito novamente vereador em 2000, tendo assumido o cargo em 2001 e atuado como consultor junto à ONU em projetos de políticas ambientais.

Acumulando essa extensa trajetória como político com foco nas políticas culturais e ambientais, e já estando próximo de Gil na OndAzul no início do milênio, em 2003 Juca

---

<sup>127</sup> Os dados biográficos de Juca Ferreira estão detalhados no Verbetes com seu nome (João Luís Silva Ferreira) no dicionário de verbetes biográficos do CPDOC/FGV, redigido por Sinclair Cechine. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbetes-biografico/ferreira-juca>>. Acesso em 26 de abril de 2022.

renunciou ao cargo de vereador em Salvador para assumir a função de Secretário Executivo do Ministério da Cultura. Com isso, Juca Ferreira acompanhou a trajetória do MinC na gestão Lula desde seu início, participando das decisões fosse como Secretário, fosse como Ministro interino.

É importante ressaltar que o ministro Gilberto Gil, em função de sua agenda artística e de compromissos oficiais referentes ao Ministério fora do Brasil, frequentemente deixava Juca ocupando interinamente a função. Nesses períodos, Juca foi responsável pela divulgação oficial do diagnóstico que apontou o “aporte irrisório de recursos orçamentários, o esvaziamento da Fundação Nacional das Artes (Funarte) e do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (Iphan), distorções na aplicação da Lei de Incentivo Cultural (Lei Rouanet), e a alienação do ministério nas decisões relativas aos setores de cinema e de audiovisual, entre outras questões”.<sup>128</sup>

Juca não se furtava a fazer pronunciamentos que causavam polêmica ou reações adversas, como quando afirmou “em meados de 2003, que a agenda cultural do ministério seguia atrelada aos departamentos de marketing de algumas grandes empresas estatais e privadas, e que o foco era dirigido ao atendimento a artistas e produtores, e não à população em geral, público-alvo das ações culturais”.<sup>129</sup> Juca Ferreira se apresentava, assim, como um braço-forte no Executivo, trabalhando na formulação e na implementação das políticas do MinC. Segundo ele, em entrevista realizada quando ainda ocupava o cargo de ministro,

A primeira coisa que percebemos quando chegamos ao Ministério da Cultura foi a fragilidade do estado brasileiro. É uma casquinha de ovo. [...] **Essa foi a grande contribuição do neoliberalismo: o enfraquecimento do Estado.** O Ministério não tinha relação com nada relevante no mundo da cultura, nem sob o ponto de vista da economia, nem de inclusão de pessoas de acesso à cultura, nem de desenvolvimento dos processos mais fundamentais. [...] Então, primeiro **tivemos a consciência de que nós tínhamos que ser arautos de um novo período, fundantes de um novo processo.** [...] O Gilberto Gil, com toda sinceridade, numa das primeiras reuniões com todos do Ministério, diz: “Eu não sei o que é política pública. Vocês vão ter que me dizer. [...]” E nos obrigou a aprofundar o conceito: como é que se define ação do Estado, ações, programas, políticas e qual é o papel do estado. Até onde o estado deve ir, onde ir. Isso foi muito amadurecido. [...] O projeto não é dirigista, nem é do Estado sufocando a iniciativa privada ou a iniciativa da sociedade. O projeto é o contrário, **é o empoderamento da sociedade, desenvolvimento de um acesso pleno à cultura, de uma economia cultural importante e criação de**

<sup>128</sup> CECHINE, 2009. In: Dicionário de verbetes biográficos do CPDOC/FGV. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbetes-biografico/ferreira-juca>>. Acesso em 26 de abril de 2022.

<sup>129</sup> Idem.

**uma infraestrutura e uma regulação para que a cultura se desenvolva plenamente.**

[FERREIRA in LUZ: 2010, pp. 17-18. Grifos meus.]

Juca Ferreira permaneceu como Ministro da Cultura até o final do mandato de Lula. Em setembro de 2009, “durante a solenidade de filiação ao PV da senadora Marina Silva [...], em que ela foi aclamada como virtual candidata a presidente nas eleições de 2010, [Juca] manifestou-se contrário à ideia e declarou seu apoio à aliança com o PT. [...] Suspendeu durante um ano sua filiação ao PV, argumentando que a legenda sofrera uma ‘escoliose à direita’”.<sup>130</sup>

Assim, Juca Ferreira foi substituído por Ana de Hollanda quando a presidenta Dilma Rousseff tomou posse do cargo. Apesar de ter um trabalho reconhecido na pasta, as divergências referentes à sua filiação partidária ao PV contribuíram para que ele não continuasse à frente do MinC naquele momento (a partir de 2011).

## 2.2.

### **Uma proposta de transversalidade da Cultura para o governo Lula**

O debate institucional no PT sobre a cultura no país estava em curso, em função da montagem do programa de governo para a disputa presidencial, antes mesmo da eleição de Lula em 2002. O documento “A imaginação a serviço do Brasil: Programa de Políticas Públicas de Cultura”<sup>131</sup> continha uma proposta articulada em seis eixos:

1. Cultura como política de Estado;
2. Economia da Cultura;
3. Gestão Democrática;
4. Direito à Memória;
5. Cultura e Comunicação; e
6. Transversalidades das Políticas Públicas de Cultura. [PT: 2002, p. 3]

Esse documento, categorizado como “caderno temático de programa de governo” [PT. 2002, p. 26], estabelecia as propostas que a classe cultural vinculada ao Partido dos Trabalhadores desejava realizar para a cultura no país. Já apontava, também, para a

---

<sup>130</sup> Ibidem.

<sup>131</sup> O caderno temático de programa de governo “A imaginação a serviço do Brasil” foi coordenado por Antônio Grassi, Hamilton Pereira da Silva, Marco Aurélio de Almeida Garcia, João Roberto Peixe, Márcio Meira, Margarete Moraes e Sérgio Mamberti, com a colaboração de mais cinquenta nomes de diversos segmentos da cultura nacional. [PT: 2002, p. 26] O programa foi lançado no dia 23 de outubro de 2002 em evento no Canecão com a presença de Lula, a poucos dias do segundo turno.

ênfase na dimensão econômica da cultura, como mostra a “Proposta 2: Economia da Cultura”.

Além disso, ganhava corpo o entendimento de que o programa de governo para a política cultural deveria se estender para além das expressões culturais tradicionalmente reconhecidas, ampliando seu alcance. Logo na introdução, o documento aponta para a necessidade de “conjuguar as políticas públicas de cultura em todas as suas **linguagens** – música, literatura, dança, artes visuais, **arquitetura**, teatro e cinema” [PT: 2002, p. 8. Grifos meus.], incluindo “arquitetura” entre as linguagens culturais (não necessariamente como uma dimensão do patrimônio cultural) e, talvez, já sinalizando sua futura inclusão junto ao design e à moda como alguns dos setores a serem endereçados pelo Ministério que viria a se formar.

O programa aponta que para se “pensar as potencialidades da cultura do ponto de vista econômico” seria importante que se começasse por separar “a noção de uma produção cultural capaz de gerar ativos econômicos [...] da indústria do entretenimento”. Essas seriam as duas vertentes formadoras, segundo o documento, do que se entenderia por “economia da cultura”, e deveriam ser “devidamente protegidas pelo direito de autor”. O entendimento de que a questão do direito autoral precisaria, de pronto, ser endereçada por exigir “avanços na legislação sobre o tema” [PT: 2002, pp. 13-14] já estava sinalizado, encaminhando o tratamento central que seria dispensado a esse debate no futuro Ministério da Cultura.

Esse programa, produzido meses antes de Gilberto Gil ter sido convidado a ocupar o cargo de Ministro, “apontava para um modelo de gestão cultural com maior presença e participação do Estado.” [COSTA: 2011, p. 25] As propostas de ação contidas no programa partiam, ainda, do debate sobre o próprio conceito de cultura sob uma “perspectiva antropológica”. [Idem]

Entendendo a cultura como “ativo econômico” – como indica um dos títulos do documento [PT: 2002, p.14] – a ideia central era (para além de ampliar a participação do Estado nas políticas culturais e de ampliar o próprio entendimento de cultura) buscar o reconhecimento de diversas “linguagens” que até então não eram incluídas nas “agendas de política cultural, não só como ferramenta de **auto-estima** ou como **símbolo folclórico**, mas como **alternativa inteligente** para gerar **bônus econômicos**, **distribuição de renda** e, conseqüentemente, **desenvolvimento sustentável**”. [PT: 2002, pp. 14-15. Grifos meus.]

Naquele momento, estava clara a intenção das(os) agentes culturais envolvidas na elaboração do programa de cultura de Lula de deixar para trás um modelo de financiamento da cultura que se dava principalmente por meio da isenção fiscal, proporcionada pelo instrumento da Lei Rouanet. Afinal, esse modelo era considerado prejudicial à diversidade da cultura, uma vez que quem decidia onde investir os recursos públicos eram instituições privadas responsáveis pelo “patrocínio cultural” a partir da dedução de impostos. A principal crítica era que quem definia onde seriam empregados os recursos públicos advindos da renúncia fiscal seriam instituições privadas, de acordo com os programas e produtos que mais interessassem aos seus departamentos de *marketing*.

O programa estabelece, assim, a partir de seus seis grupos de propostas, um conjunto de ideais a serem atingidos caso Lula fosse eleito. A palavra “design” aparece, pela primeira e única vez no documento, no detalhamento das propostas para o item “2. Economia da Cultura”.

Naquele momento – lembrando que estamos ainda em outubro de 2002, a poucos dias de Lula ser eleito, pela primeira vez, presidente – o debate sobre a “economia da cultura” estava bastante focado, entre outras ações, em (1) ampliar os recursos do Fundo Nacional de Cultura, advindos principalmente das loterias federais; (2) fazer uma transição dos mecanismos de incentivo fiscal vigentes até então, buscando distribuir os recursos de maneira mais equânime entre as regiões do país, “democratizando e facilitando o acesso de produtores, artistas e grupos culturais aos recursos públicos de incentivo à cultura”; (3) alterar a legislação sobre o direito autoral, estabelecendo que o mesmo seria da pessoa física que poderia, portanto, licenciá-lo, ao invés de cedê-lo; (4) estimular a produção e comercialização “do artesanato regional brasileiro”; (5) criar novos programas de crédito, em especial para pequenas e médias empresas, associações e cooperativas culturais; (6) “investir fortemente numa política de intercâmbio”, política essa que deveria ser dotada com o “financiamento necessário para abrir espaço no mercado internacional de feiras, festivais e outras iniciativas aos bens e serviços culturais brasileiros”. [PT: 2002, pp. 19-20]

No subitem 2.8. do item 2 do detalhamento do programa, a palavra “design” aparece mencionada no seguinte trecho: “A nossa rica e diversificada produção artesanal, de artes plásticas, de **design**, de música, do audiovisual, de teatro, de dança ou literária deve receber o apoio do setor público como um **elemento estratégico** na

**modificação da imagem do Brasil frente às outras nações**". [PT: 2002, p. 20. Grifos meus.]

O item 2 é finalizado com a proposta de financiamento de programas e projetos que contribuíssem para "a afirmação da diversificada **identidade cultural brasileira**" como uma "alternativa eficaz para articular a **comercialização de bens e serviços culturais** com a indústria do turismo e [...] contribuir para modificar a imagem negativa do Brasil frente a outros países, [...] incluindo-o no [mapa] do turismo cultural, [...] beneficiando toda a cadeia produtiva da cultura". [PT: 2002, p. 20. Grifos meus.] Mais uma vez, o **design** aparece associado a termos como **estratégia e inovação**.

No item subsequente (item 3) são estabelecidas as propostas para a "gestão democrática", que versa sobre a implantação do Plano Nacional de Cultura (PNC) e do Sistema Nacional de Política Cultural, a definição das "Instituições Nacionais de Referência Cultural" (incluindo a avaliação de órgãos e fundações como o Iphan, Funarte, Fundação Palmares, Fundação Biblioteca Nacional, Fundação Casa de Rui Barbosa, entre outros) e o fortalecimento de instâncias como o "Fórum Nacional de Secretários de Estado de Cultura" e o de "Secretários das Capitais", com vistas a descentralizar as políticas culturais, entre outras ações.

O item 4, "Direito à Memória", propõe uma política de salvaguarda de acervos, fortalecimento do Iphan, a valorização de patrimônios diversos (em contraposição a valorizar somente o patrimônio edificado) como expressão de memória cultural a partir da participação da comunidade local, inclusive nos processos de "tombamento e da definição do patrimônio a ser tombado", além de ações voltadas para a educação patrimonial e os arquivos.

O item 5, "Cultura e Comunicação" traz propostas mais voltadas para a comunicação via rádio e TV, buscando fortalecer as redes comunitárias e regionais, bem como difundir a cultura nacional de maneira diversa e representativa. Já o item 6, "Transversalidades das Políticas de Cultura", aponta para uma busca por integração com outras pastas, como "Educação, Meio Ambiente, Comunicação, Ciência e Tecnologia, Indústria e Comércio e Turismo", além de propor "culturalizar" espaços ociosos ou identificados como já de uso cultural, além de uma política de formação de plateia, e de promoção e difusão de produções audiovisuais brasileiras.

Como se vê, o documento "A imaginação a serviço do Brasil" trazia um extenso conjunto de propostas para situar a cultura no país como uma trama que perpassasse



diversos outros setores e instituições. Buscava, ainda, desconcentrar os recursos destinados por meio dos instrumentos de fomento, aumentando o orçamento da pasta e distribuindo os recursos não apenas a partir da isenção fiscal, mas fortalecendo o Fundo Nacional de Cultura. Visava também, dessa forma, fortalecer a validação do financiamento por meio de agentes públicos, e não somente da iniciativa privada.

Ora, como já informado anteriormente, esse documento foi lançado no final de outubro de 2002, tendo sido elaborado “a partir de debates promovidos com artistas e personalidades da cena cultural, de junho a setembro”. [COSTA: 2011, p. 25] É sabido que a eleição de Lula como presidente do Brasil foi confirmada em 27 de outubro de 2002, apenas quatro dias após seu lançamento. Para a elaboração do programa para a Cultura, além dos seis coordenadores e uma coordenadora, havia ainda cinquenta colaboradorxs participando de sua redação, como consta na lista à página 26 do caderno. Nomes importantes do cenário político e cultural nacional, sendo alguns conhecidos do grande público (como os atores Antonio Grassi e Sergio Mamberti), integravam a equipe que estava, naquele momento, pensando os rumos da cultura no país sob a futura gestão de Lula.

A equipe de coordenação contava, ainda, com João Roberto Peixe, designer, arquiteto e gestor cultural, e um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores, tendo sido seu primeiro presidente em Pernambuco. [RUBIM (org.): 2016, p. 345] O destaque para a importância de Peixe (entrevistado por mim no dia 6 de maio de 2022) nesse processo se dá pelo fato de que, como integrante dessa equipe, ele era uma voz importante pela defesa e inclusão do design como setor a ser trabalhado como “dimensão cultural” do Brasil.

Como narra Eliane Costa em seu livro “Jangada digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes”, “[o] setor cultural aguardava com grande expectativa o início do novo governo”. [COSTA: 2011, p. 25] Segundo ela, no dia 23 de outubro de 2002, “cerca de três mil pessoas, entre artistas, intelectuais e militantes, haviam comparecido ao Canecão, tradicional casa de espetáculos na zona sul do Rio de Janeiro, para ouvir Lula e participar do lançamento do seu programa para a cultura” [idem], o já mencionado documento “A imaginação a serviço do Brasil”. Esse documento foi “elaborado a partir de debates promovidos com artistas e personalidades da cena cultural, de junho a setembro [daquele ano]” e, além de entender o conceito de cultura a partir de uma “perspectiva antropológica”, como já mencionado, apontava “a

necessidade de levar em consideração a dimensão cultural do desenvolvimento”. [COSTA: 2011, pp. 25-26]

Essas formulações, surgidas a partir de debates prévios e de uma equipe formada, como também já mencionado, por pelo menos cinquenta e sete colaboradoras e colaboradores (isso se considerarmos apenas os nomes que constam no caderno publicado), mostram que havia uma classe política, artística e cultural comprometida com a criação de um programa de cultura para o novo governo que refletisse seus anseios e convicções.

### 2.3.

#### A chegada de Gilberto Gil ao MinC

Gilberto Gil não estava entre as pessoas que discutiram e formularam o programa “A imaginação a serviço do Brasil”, de 2002. Desse modo, era de se esperar que “a expectativa de que alguém indicado pelo PT viesse a ocupar o cargo” [COSTA: 2011, pp. 25-26] fosse imensa, fato que colaborou para que a recepção do nome de Gil para o Ministério fosse controversa.

Ainda de acordo com Eliane Costa, “[a] escolha do novo ministro da cultura tornou-se pública no dia 17 de dezembro [de 2002]. Recebida com surpresa, gerou imediata polêmica”. Apesar de Gil acumular algumas passagens pela gestão pública, e de ter tido experiências na política em função (1) de sua filiação ao PV (que, nas eleições de 2002, não fazia parte da Coligação Lula Presidente) [COSTA, 2011, p. 27]; (2) da presidência da Fundação Gregório de Mattos (FGM) em Salvador (1987); e (3) do mandato como o vereador mais votado de Salvador em 1989; sua indicação ao cargo de ministro foi bastante inesperada e muito polêmica no meio cultural e artístico.

Sobre sua experiência na política anterior ao Ministério, Gil relata que:

A candidatura [a vereador de Salvador] foi um desdobramento natural de uma série de outros momentos de abordagem da vida política. No primeiro momento, fui [como presidente] para a Fundação Gregório de Mattos, que era o equivalente à Secretaria Municipal de Cultura de Salvador, na gestão do então prefeito Mário Kertész. Era o momento seguinte à *perestroika* e à *glasnost*, dois braços de uma importante revisão da questão soviética, a influência do comunismo real sobre o resto do mundo. [...] Então, foram vários os significados daquele momento que me levaram a pensar que havia, de fato, lugar para as **novas formas de política, mais criativas, mais artísticas**. A política pôde reclamar sua dimensão artística mais ampla, porque **política é arte**. Naquele momento, havia na prefeitura [...] um grupo [...] que já apontava para uma **interface entre pessoas criativas e o poder**, a gestão, a administração municipal. [...] Eu tinha minha passagem pela administração, era artista, e agora me envolvia numa gestão municipal, sob a égide de um

prefeito, um homem político. Presidi a Fundação por um ano. Ser vereador desdobrou-se disso tudo [...]. O grupo achava que poderíamos postular uma candidatura a prefeito, mas acabou não dando certo. Naquela época, eu tinha a opção de voltar diretamente a meu trabalho artístico ou continuar servindo ao projeto de alguma maneira, tentando desenvolver um pouco mais seu lado político. Como poderia fazê-lo, naquele momento? A serviço da Câmara de Vereadores, onde fiquei por quatro anos.

[GIL *in* LUZ *et al*: 2010, pp. 27-28. Grifos meus.]

Então, embora Gil não pudesse ser considerado, a partir de suas experiências como gestor público no Executivo e no Legislativo, como um neófito no campo da administração pública, ele tampouco era um nome cogitado para assumir o cargo de Ministro da Cultura pelos colaboradorxs do PT e da “Coligação Lula Presidente”, responsáveis pela redação do programa de governo para a cultura no Brasil.

Apesar da notória relevância de se ter um nome de expressão artística reconhecida mundialmente, e com trânsito internacional, como Gil, e mesmo com sua experiência acumulada no trabalho no setor público, a classe artística e cultural reagiu com um movimento contrário à sua nomeação.

A notícia da indicação gerou críticas entre artistas e militantes, principalmente do eixo Rio-São Paulo. Frei Betto, coordenador de mobilização social do Programa Fome Zero [...] e amigo pessoal de Lula, criticou publicamente a escolha, declarando, no mesmo dia, ao jornal *Folha de S. Paulo*: “Respeito o Gil, um dos maiores talentos da música brasileira, mas existe um grupo no PT que há 13 anos elabora a política cultural no partido. Gostaria que esse grupo indicasse alguém para o Ministério. Eu preferia o Antonio Candido no cargo”.

[COSTA, 2011, pp. 27-28. Grifos da autora.]

De todo modo, mesmo com as muitas e contundentes críticas recebidas, o presidente Lula manteve sua decisão, e Gil foi nomeado Ministro da Cultura em janeiro de 2003. Gil assumiu uma gestão que buscava pensar a cultura e a criatividade de modo integrado, com maior alcance entre as diversas manifestações artísticas e culturais, a partir de uma maior autonomia do Estado frente aos processos decisórios em relação aos repasses de orçamento. Com isso, pretendia-se diversificar geograficamente e profissionalmente a gestão da cultura, abrindo espaços para produtorxs que não estavam no circuito sul-sudeste de patrocínios por grandes empresas a partir dos mecanismos de isenção fiscal.

Mas, para além disso, Gil trazia uma visão de cultura, e uma equipe, que propunha uma abordagem ampla das linguagens culturais, expandindo o alcance das políticas ministeriais de cultura. Essa proposta ficou clara já nos seus primeiros

pronunciamentos públicos após a posse no cargo, no ano de 2003. Na solenidade de transmissão do cargo, Gil anunciou que assumiria, como uma de suas tarefas centrais, tirar o Ministério da Cultura da “distância em que ele se encontra, hoje, do dia a dia dos brasileiros”. [GIL: 2013, p. 229] No mesmo pronunciamento, indicou que seu entendimento de cultura ia “muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta ‘classe artística e intelectual’”, e que em sua gestão não se ouviria dele a palavra “folclore”. Atribuiu “aos ensinamentos de Lina Bo Bardi” a compreensão de que “não existe ‘folclore’ – o que existe é cultura”. Gil afirma, então, que, em sua perspectiva, as ações do Ministério da Cultura deveriam “ser entendidas como exercícios de antropologia aplicada”.<sup>132</sup> [GIL: 2013, pp. 229-231]

Esse discurso marcou um posicionamento sobre o que Gil entendia como cultura, e sobre o que queria para a cultura no país. Ao se dirigir à nação para mostrar que o posicionamento do MinC era o de chamar à sua responsabilidade a formulação e execução de políticas públicas, ao invés de privilegiar os “mecanismos fiscais”, “entregando a política cultural aos ventos, aos sabores e aos caprichos do deus-mercado”, Gil aponta que o ministério não poderia ser “apenas uma caixa de repasse de verbas para uma clientela preferencial”. [idem]

A partir dessas premissas, embora com o cuidado de não desmerecer a importância dos mecanismos de incentivo fiscal a que se referia, Gil propõe nesse discurso o que ele qualifica como um “*do-in* antropológico”:

Toda política cultural faz parte da cultura política de uma sociedade e de um povo, num determinado momento de sua existência. [...] Toda política cultural não pode deixar nunca de expressar aspectos essenciais da cultura desse mesmo povo. Mas, também, [...] é preciso intervir. Não segundo a cartilha do velho modelo estatizante, mas para clarear caminhos, abrir clareiras, estimular, abrigar. **Para fazer uma espécie de “do-in” antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país.** Enfim, para avivar o velho e atizar o novo. Porque a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa **dialética permanente entre a tradição e a invenção**, numa **encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta.**

[GIL: 2013, p. 231. Grifos meus.]

Gil fecha esse pronunciamento, o primeiro de sua gestão, sintetizando que o Ministério da Cultura iria atuar, então, “dentro dos princípios, dos roteiros e das balizas do projeto de mudança de que o presidente Lula é, hoje, a encarnação mais verdadeira e

<sup>132</sup> Lembrando que o documento “A imaginação a serviço do Brasil” também já mencionava uma abordagem antropológica.

mais profunda”, e que o Ministério seria “o espaço da experimentação de rumos novos. O espaço da abertura para a **criatividade popular** e para as **novas linguagens**. O espaço da **disponibilidade para a aventura e a ousadia**. O espaço da **memória e da invenção**”. [GIL: 2013, pp. 231-232. Grifos meus.]

Com essa fala de encerramento de seu pronunciamento, ele aponta o caminho que seguiria nos anos por vir, caminho esse que buscaria trazer a cultura do Brasil para um lugar de reconhecimento, acolhimento e promoção dos traços mais diversos da cultura brasileira, pensando o “tradicional” e o “inovador” como partes de um todo, de maneira transversal a diversas outras pastas governamentais.

### 3 Uma abordagem de cultura (incluindo design, arquitetura e moda) no MinC

*“Vá para o Ministério como se fosse seu palco, e faça o que achar melhor.”*  
[Lula *apud* GIL *in* LUZ: 2010, p.30]

Com essa frase, Gilberto Gil afirma ter recebido de Lula o Ministério da Cultura, sem propostas previamente articuladas ou direcionamentos específicos. O contexto que viabilizaria a atualização dos setores e “linguagens” a serem abordados como políticas públicas no MinC sob o comando de Gilberto Gil começou a se delinear já nos primeiros dias de mandato. Gil afirma que, quando assumiu a pasta, encontrou “um Ministério desarrumado e destituído de uma visão clara da nova complexificação da questão cultural no Brasil. Afinal, **novas tecnologias geram novos problemas**”. [GIL *in* LUZ: 2010. Grifos meus.] Ele complementa afirmando, ainda, que essas novas tecnologias a que se refere, “nominalmente digitais”, apesar de “exaustivamente utilizadas pela produção cultural”, ainda não recebiam um olhar específico por parte do Ministério, especialmente sobre seu impacto na “questão autoral”. [GIL *in* LUZ: 2010, p. 30]

Entre os fatores que o levaram a aceitar assumir o cargo de Ministro da Cultura, ele destacava, ainda, “as oportunidades de transformação relacionadas ao contexto digital discutidas nas conversas com Hermano [Vianna]”. [COSTA: 2011, p. 31] Em plena preparação para o primeiro de dois *shows* de reencontro dos Doces Bárbaros<sup>133</sup> no Parque do Ibirapuera na cidade de São Paulo, em 7 de dezembro de 2002, Gil recebeu o telefonema de Lula com o convite para assumir o Ministério. Hermano estava presente, pois o antropólogo estava coordenando, nas coxias, as entrevistas para a produção do

<sup>133</sup> Grupo musical que, nos anos 1970, reuniu Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Maria Bethânia.

documentário “Outros (doces) bárbaros” com registros dessas apresentações. [COSTA: 2011, p. 9]

Essa inquietação de Gil, característica do início dos anos 2000, permeou sua proposta de condução do MinC, buscando entender, incentivar e regulamentar a relação da cultura com as novas tecnologias. Mas sua proposta ia além desse movimento (que, retrospectivamente, parece bastante óbvio), pois a visão de Gil sobre cultura e poder já era ampla há bastante tempo.

Em seu livro “O poético e o político”, escrito em parceria com Antonio Risério,<sup>134</sup> em 1988, ele conclui: “É impossível escapar, por mais espetacular que seja o plano de fuga, da dimensão política. As questões políticas são as questões de todos nós – e de todos os nós, já que podemos brincar aqui entre pronome e substantivo. Mas é isso mesmo: **a política permeia a vida em toda a sua extensão e intensidade**”. [GIL; RISÉRIO: 1988, p.15. Grifos meus] Sua gestão na já mencionada Fundação Gregório de Mattos teria sido marcada por “um alargamento do conceito de cultura, que passou a enfatizar as manifestações afro-brasileiras, a preservação do patrimônio e a abertura à inovação”. [COSTA: 2011, p.34] Essa mentalidade o acompanhou em sua carreira tanto artística quanto política.

Com essa compreensão de seu tempo, Gil se debruçou sobre a tarefa de fazer com que o MinC, sob a gestão de Lula, fosse um ministério que endereçasse questões próprias da contemporaneidade dos anos 2000. Dessa maneira, trazia-se à discussão não somente a questão das novas tecnologias, do compartilhamento de dados e de direitos autorais, mas, também, o debate sobre o que era a cultura no país, seus elementos e significados, e como melhor trabalhar essa diversidade a partir de políticas públicas.

Para ele, a cultura deveria ser abordada em suas dimensões “simbólica”, “econômica” e como “fator de desenvolvimento humano”. Como ministro, Gil fez diversas palestras e pronunciamentos que reforçavam essa visão, como quando afirmou que “pensamos a cultura como um ativo que, **na sua dimensão simbólica mas também**

---

<sup>134</sup> Antonio Risério (Salvador, Bahia, 21 de novembro de 1953) é um antropólogo, poeta, ensaísta e historiador brasileiro. Em 1968, entrou na Política Operária (Polop), tendo sido preso pela Ditadura Militar. Em 1995, defendeu tese de mestrado em Sociologia com especialização em Antropologia na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Por alguns anos, trabalhou no setor cultural até ser exonerado. Em seguida, participou das campanhas de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, ambas pelo PT, à presidência da República.

Fonte: Wikipedia. <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Risério](https://pt.wikipedia.org/wiki/Antonio_Risério)>. Acesso em 18 de abril de 2022.

**como fato econômico**, precisa ser potencializado e incorporado à **noção de bem-estar social** e de **desenvolvimento sustentável**.<sup>135</sup> [GIL: 2013, p. 263. Grifos meus.] Ou, ainda, neste trecho: “O que nós queremos é isto: **incluir**. Incluir na cultura, franqueando a todos o acesso à **produção** e ao **consumo** dos **bens e serviços simbólicos**. E **incluir pela cultura, como setor dinâmico da economia, como atividade econômica geradora de emprego e renda**.”<sup>136</sup> [GIL: 2013, p.244. Grifos meus.] Como se vê, Gil tinha uma percepção muito clara do potencial econômico da cultura, e queria investir nesse aspecto durante sua gestão.

Essa visão abrangente do campo cultural, que viria a incluir mais tarde os setores de design, moda e arquitetura nas políticas culturais, começou, assim, a se delinear no início de sua gestão. Gil estava interessado em dimensões múltiplas da cultura – simbólica, econômica, como fator de desenvolvimento, de inclusão e de geração de emprego e renda, a diversidade da cultura, a aproximação da cultura digital, o debate sobre direitos autorais e compartilhamento – e isso fazia com que sua atuação fosse além das “linguagens” até então amparadas pelas políticas públicas para a cultura.

Gil estava olhando para linguagens que, mesmo dentre as mais aceitas, ainda eram tratadas com preconceito por teóricos e profissionais do campo, como por exemplo o *funk*<sup>137</sup> e o *hip-hop*. E foi justamente em uma fala pública sobre inclusão cultural e *hip-hop* que encontrei a primeira menção direta do Ministro Gilberto Gil à palavra “design”.

Quero que esta gestão entre para a história como a gestão que construiu o Sistema Nacional de Cultura, que deu ao Ministério da Cultura referenciais e ferramentas para atuar no campo da **economia da cultura**, que estabeleceu, em tempos democráticos (e não mais apenas em tempos autoritários, como na Ditadura, no Estado Novo e no Segundo Reinado), um conjunto de **políticas públicas de cultura**, e que realizou o mais abrangente programa de inclusão cultural deste país, em **parceria com os estados e municípios**, dando vez e lugar a **todas as manifestações culturais**, em especial às culturas populares, indígenas e afro-descendentes, e às **expressões transdisciplinares, fruto de contaminação urbana**, como o hip-hop, que é discurso, dança, poesia, música,

<sup>135</sup> Fala de Gil em palestra na Cátedra Siglo XXI – BID. Washington, 25 de setembro de 2003.

<sup>136</sup> Gil em pronunciamento na Comissão de Educação, Cultura e Desporto – Câmara dos Deputados. Brasília, 14 de maio de 2003.

<sup>137</sup> O antropólogo Hermano Vianna, já mencionado anteriormente, estudou profundamente o funk carioca em dissertação de mestrado orientada por Gilberto Velho (“O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos”, de 1987) e, posteriormente, com o lançamento do livro “O Mundo do Funk Carioca” publicado pela Editora Zahar em 1997 sob o ISBN 85-7110-036-5. Suas conversas com Gil foram fundamentais no direcionamento de políticas públicas no MinC, como mostra a obra de Eliane Costa “Jangada Digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes” (2011), também mencionada neste trabalho.

**design**, moda e símbolo da cultura contemporânea em sua máxima potência.

Quando falamos de cultura, estamos empregando a palavra em sua acepção plena, conceituando-a da forma mais ampla e realista possível. Levamos em conta **tanto a unidade quanto a multiplicidade cultural brasileira**, em suas diversas regiões geográficas e camadas sociais. Falamos de cultura como o **conjunto dinâmico de todos os atos criativos do nosso povo**. Como **tudo aquilo que se manifesta para além do mero valor de uso**. Aquilo que, em cada objeto ou gesto que um brasileiro produz, transcende o aspecto meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de cada **comunidade** e de toda a nação. Eixo construtor de nossa identidade. Espaço de realização da cidadania. Dimensão simbólico e lúdica da existência social brasileira. **Cultura como síntese do Brasil**.<sup>138</sup>

[GIL: 2013, pp. 270-271. Grifos meus.]

Nesse mesmo pronunciamento, Gil aponta que o MinC havia iniciado uma reforma administrativa, “superando um modelo organizacional arcaico e concentrador”; que estaria em vias de realizar “um processo efetivo de planejamento estratégico”; além de estar “formulando programas estruturantes e sistêmicos para diversas áreas”.<sup>139</sup> [GIL: 2013, p. 272] Gil reforça ainda a importância do Sistema Nacional de Cultura (SNC), que estava em vias de implementação, e por meio do qual seriam asseguradas “a defesa e a valorização do patrimônio cultural brasileiro; a produção, promoção e difusão dos bens culturais; [...] a democratização do acesso aos bens culturais; a valorização da diversidade étnica regional; e a ação complementar e convergente dos diversos vetores”,<sup>140</sup> [GIL: 2013, p. 273] entre outras ações. Outro destaque do discurso é a importância e valorização do papel das cidades na política cultural, chamando a atenção para a necessidade de se “formular políticas públicas adequadas ao contexto urbano de hoje, a este tempo e a este espaço, o que demanda um vasto esforço de compreensão da realidade em que estamos inseridos”.<sup>141</sup> [GIL: 2013, p. 273]

Faço esta aproximação por entender que, quando trata de temas como “planejamento estratégico” – uma importante ferramenta de governo incorporada sistematicamente às práticas no Brasil a partir dos anos 1990 impulsionada pela percepção positiva do instrumento na cidade de Barcelona após os Jogos Olímpicos de 1992 [CAMARGO: 2012 (b), pp. 29-33], como apresentei no Tempo anterior, “patrimônio cultural brasileiro”, “bens culturais”, “diversidade”, “ação complementar e convergente

---

<sup>138</sup> Extrato do discurso de Gilberto Gil no encontro dos secretários de Cultura das capitais em São Paulo, 27 de outubro de 2003.

<sup>139</sup> Idem.

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> Ibidem.



entre diversos vetores” e “contexto urbano”, entre outros termos que passaram a integrar o discurso ministerial desde sua entrada, Gil está defendendo que o MinC deve ampliar sua atuação. Isso viria a possibilitar a inclusão dos setores de design, moda e arquitetura como eixos de trabalho importantes dentro daquilo que se estava chamando de “economia criativa”.

A atuação do Ministério de Gil foi pioneira nesse sentido, inserindo de fato (e não apenas como temas de exposições, seminários ou palestras; ou ainda como objeto de estudo e de possível preservação, como no caso da arquitetura tratada exclusivamente como patrimônio cultural) esses campos do saber no debate e na promoção de políticas públicas de cultura, impulsionando uma mudança no eixo desses setores. Ao invés de serem vistos apenas pela ótica da produção industrial e da geração de emprego e renda no campo concreto – no sentido de parques industriais, pólos produtores de moda, de móveis, canteiros de obras de construção civil, etc. – esses campos passam a ter sua “dimensão simbólica” (e, portanto, como componentes e integrantes da cultura do país), reconhecida e trabalhada pelas políticas públicas propostas pelo MinC.

A designer Fernanda Martins, que assumiu a cadeira de Design no Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC) de 2013 a 2015, corrobora essa visão, em entrevista concedida a mim em maio de 2022.

**A inserção do Design como segmento da Cultura é muito importante para a percepção, para o entendimento da necessidade da participação dos designers na área política.** [Para] entender que é uma atividade que tem uma atuação política. Para mim, [...] a gente sempre esteve muito vinculado ao “fazer”, ao “sobreviver”, ao “mostrar para a sociedade o que é o design”, mas nunca pensando em vinculação com o poder público. Esse movimento do Ministério da Cultura foi muito importante para despertar essa percepção no Design brasileiro, como um todo.

Sempre tem uma camada que está mais envolvida com as associações [de classe], que está mais envolvida com a articulação. Mas isso não é uma coisa pulverizada, principalmente em termos de Brasil. Todo esse movimento, **essa inclusão do Design como segmento, foi muito importante para o design. Para a percepção da necessidade de atuação política do designer.** Se tinha uma pequena camada dos designers que já atuava de alguma forma, existia a “mafa” que [...] não fazia nada. Com esse movimento, [...] os designers localmente tiveram que se articular, tiveram que falar com os outros designers, então rolou uma integração maior nacional territorial, localmente em cada estado e nacional, no sentido de que as pessoas começaram a falar sobre isso e sobre a importância de se estar atuando, **a importância de se estar próximo ao governo, pautando o governo para as necessidades,** [para] ouvir as diferentes regiões. [...] Talvez com entendimentos, com percepções, com atuações diferentes, mas... **esse é o design, essa é a cara do design brasileiro.**

[MARTINS: 2022, entrevista, Grifos meus.]

Dessa forma, design, moda e arquitetura são entendidos como parte da cultura do Brasil, como constituintes de um “corpo cultural brasileiro”, corpo esse que identifica um povo a partir do reconhecimento de sua cultura, única, no contexto mundial. Essa é a cultura que é fruto das idiossincrasias, no caso do Brasil, entre um passado de terra indígena arrasada, de diáspora de povos escravizados vindos de diversas nações do continente africano, de colonização genocida portuguesa, de destino de imigrantes de diversos países da Europa e do Japão. Essa é a cultura que constitui e, por isso, também é capaz de propor, **design** próprio, **moda** e **arquitetura** próprias, que refletem, produzem e **se produzem** como elementos e, como diz Gil, “linguagens” integrantes do arcabouço cultural do Brasil.

### 3.1.

#### **Arquitetura, patrimônio cultural e identidade no MinC de Gil**

Ressalto que, quando falo que a arquitetura estava sendo endereçada de maneira inovadora por parte do Ministério da Cultura, não estou me referindo à visão da arquitetura compreendida como “um dos maiores projetos e demonstrações de cultura no país” do período modernista. A chamada “arquitetura moderna brasileira” de certa forma concretizou o projeto nacional da “fase heróica” do patrimônio cultural de Rodrigo Melo Franco de Andrade<sup>142</sup> de inserir o Brasil culturalmente entre as potências do mundo. Entretanto, nesse caso, a arquitetura não era trabalhada como política pública “de cultura”, e sim como um projeto político “para se constituir uma cultura nacional”. Projeto esse que **incluía** a arquitetura, do qual a arquitetura “fazia parte”, e que tinha como seu “grande expoente” o edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES), inaugurado em 1937 no Centro do Rio de Janeiro.<sup>143</sup>

A arquitetura desempenhava, assim, papel preponderante na consolidação de uma visão de patrimônio histórico que privilegiava sua própria manutenção (a da arquitetura), fosse de bens imóveis em risco (como exemplares e conjuntos urbanos de

---

<sup>142</sup> Rodrigo Melo Franco de Andrade foi o primeiro diretor do SPHAN, tendo assumido o posto quando da criação do órgão, em 1937. Durante 30 anos ficou à frente da direção-geral do SPHAN. Esteve à frente, de 1937 a 1967, da instituição de proteção ao Patrimônio Cultural Brasileiro e, após a aposentadoria, em 1967, integrou o Conselho Consultivo do SPHAN, onde permaneceu até a sua morte, em 11 de maio de 1969. Fonte: IPHAN. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/481/vida-e-obra-rodriogo-melo-franco-de-andrade-1898-%E2%80%93-1969>>. Acesso em 22 de junho de 2022.

<sup>143</sup> O edifício modernista para abrigar o Ministério da Educação e Saúde Pública, liderado por Gustavo Capanema, foi projetado por um grupo formado por Lucio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos e Jorge Machado Moreira, com a consultoria do arquiteto franco-suíço Le Corbusier.

arquitetura civil e religiosa do período colonial), como de exemplares individualizados, como era o caso do MES (atualmente, Palácio Gustavo Capanema), mas que fortalecesse uma visão de identidade nacional que estava sendo construída e consolidada.

Essa fase corresponde exatamente aos primeiros trinta anos da instituição [SPHAN] e é usualmente conhecida como a “fase heróica”, adjetivo que parece corresponder à realidade do trabalho que se levou a efeito nesse período.

Não é por acaso que ela é a mesma em que Rodrigo Melo Franco de Andrade esteve à frente da instituição, pois, na verdade, chegou a ser tal o envolvimento entre a pessoa e o serviço que, para muitos analistas, torna-se difícil ou quase impossível entender o Patrimônio sem conhecer e compreender a personalidade e a atuação de Rodrigo Melo Franco de Andrade. [...]

Reconhecem todos aqueles que vêm acompanhando a trajetória do órgão que **esses primeiros trinta anos destacaram-se pela atividade em favor dos bens culturais isolados**, os quais foram estudados, documentados, consolidados e divulgados. [...]

Numa primeira fase – reconhecidamente heróica – do início da atuação do órgão de proteção ao patrimônio nacional, sua principal atividade concentrou-se em não deixar que as edificações civis e religiosas, semi-abandonadas, ou deficientemente usadas, desabassem, desaparecessem por ruína.

[SPHAN / Pró-Memória: 1980, pp. 28-31. Grifos meus.]

Mais tarde, o entendimento sobre o que é, e sobre como deveria ser endereçada a questão da cultura e do patrimônio cultural no Brasil, toma rumos renovados. Como exposto por Zoy Anastassakis no livro “Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil”,

Nas narrativas sobre a trajetória das políticas de patrimônio cultural no Brasil, AM [Aloisio Magalhães] **surgia como alguém que marcava uma ruptura**. Naquelas narrativas, há um consenso quanto à delimitação histórica de **duas fases – a “heroica” e a “moderna”**, segundo as quais a trajetória dessas políticas teria sido organizada. Em um primeiro momento, iniciado com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1937, o *patrimônio*, orientado segundo um paradigma histórico, teria voltado sua atenção para a proteção dos bens de “pedra e cal”. [...]

Ainda segundo aquelas narrativas, é ampla a percepção de que a partir da nomeação de AM para a presidência do já renomeado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1979, se inicia uma “fase moderna”, que, orientada segundo um “**paradigma antropológico**”, teria **ampliado o conceito de patrimônio cultural**, incorporando, progressivamente, **bens de natureza imaterial ou intangível**. Dessa forma, as primeiras leituras sobre o tema do patrimônio cultural sugeriam que o nome de AM se associava a uma “**virada antropológica**” nas políticas de patrimônio cultural nacionais.

[ANASTASSAKIS: 2014, pp. 29-30. Grifos da autora (itálico). Grifos meus (negrito).]

Mas não era nem do paradigma “heróico” (ou “de pedra e cal”) de Rodrigo Melo Franco de Andrade, nem do paradigma “antropológico” de Aloisio Magalhães, que se

estava tratando, no início dos anos 2000, na condução da cultura no país. No momento em que Lula chega à presidência do Brasil, Gil de certa maneira atualiza a “virada antropológica” para sua proposta do “*do-in antropológico*”. O que se vê também, em Gil, é, então, uma aceitação do fenômeno da globalização não necessariamente como prejudicial à formação de uma cultura brasileira, mas como um componente dela.

Aloisio Magalhães, em artigo publicado em 1984<sup>144</sup> na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Nº 20, escreveu sobre identidade, desenvolvimento e bens culturais, e sobre os problemas advindos daquilo a que ele chamou de “perda de identidade cultural”:

Um dos graves problemas com que se defrontam os países no mundo moderno é a **perda de identidade cultural**, isto é, a progressiva redução dos valores que lhes são próprios, de peculiaridades que lhes diferenciam as culturas.

Essa perda é, na verdade, a **face negativa do acelerado processo de integração universal determinado pelo avanço tecnológico**, que se propaga através de duas vertentes principais: a tecnologia do produto industrial e a tecnologia da comunicação audiovisual. [...]

O fenômeno da perda de identidade pode variar de intensidade com que se manifesta, mas sua disseminação é universal. Faz-se sentir nos países importadores de tecnologia e também em países geradores dessa tecnologia. [...]

Finalmente registram-se países que, como o Brasil, são **detentores de cultura nova**. Aqui, a **assimilação das culturas de nossa formação original** – a indígena, a portuguesa e a africana –, se bem que tenha atingido razoável grau de sedimentação, é **continuamente enriquecida por novos ingredientes**. Resultam ainda frágeis os indicadores de nossa identidade cultural. Mas, apesar de frágeis, não deixam de ser importantes como instrumentos para a formulação de nossa **política de desenvolvimento**. [...]

Ocorre, entretanto, que **o conceito de bem cultural no Brasil continua restrito aos bens móveis e imóveis**, contendo ou não valor criativo próprio, impregnados de valor histórico (essencialmente voltados para o passado), **ou aos bens de criação individual espontânea**, obras que constituem o nosso acervo artístico (música, literatura, cinema, artes plásticas, arquitetura, teatro), quase sempre de apreciação elitista. [...]

Permeando essas duas categorias, existe uma gama vasta de bens – procedentes sobretudo do **fazer popular** – que **por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica**. **No entanto, é a partir deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem valores autênticos de uma nacionalidade**.

[MAGALHÃES: 1984, pp. 40-42. Grifos meus.]

Aloisio Magalhães trouxe, notoriamente, uma ruptura ao modo de se pensar a cultura no país, defendendo “incluir” setores e linguagens – como ele diz, o “fazer

<sup>144</sup> A publicação foi feita após o falecimento de Aloisio Magalhães, que ocorreu em 1982.

popular” – até então não integrantes do ideal grandiloquente de “cultura nacional” da fase heróica do SPHAN. Entretanto, seu discurso ainda aponta formulações como a da “assimilação das culturas”, de uma dita “formação original” do Brasil, a saber “indígena, portuguesa e africana”, e da “descoberta” dos “valores **autênticos** de uma nacionalidade”. Ele apresenta, ainda, um conceito de cultura que parece estar **a serviço** de uma ideia “desenvolvimento” por meio da “formulação de políticas econômica e tecnológica”, com base nos “bens culturais” oriundos desse “fazer popular” que ele quer validar como “cultura brasileira”.

### 3.2.

#### **Nem heróico, nem moderno: tropicalista**

Não era de uma abordagem “heróica” ou “moderna”, entretanto, que se estava tratando ao inserir a arquitetura, o design e a moda como setores a serem endereçados pelas políticas públicas desenvolvidas no MinC no início deste milênio. Tanto que a configuração do IPHAN, sob a gestão de Gilberto Gil, não apresentou grandes inovações estruturais, tendo Maria Elisa Costa, filha de Lúcio Costa, como sua diretora geral a partir de janeiro de 2003,<sup>145</sup> podendo seguir com essa linha de ação atinente ao patrimônio cultural à luz da tradição modernista.

O que muda, então, quando Gilberto Gil assume o MinC em 2003? A meu ver, o próprio conceito de “cultura” que viria a ser trabalhado na política pública federal. Gil, de certa forma, atualiza o projeto de Aloísio para a linguagem que veio sendo construída dos anos 1990 em diante. Sua importante contribuição para a própria formação do que hoje é a cultura do Brasil, como um dos fundadores do tropicalismo,<sup>146</sup> e militando por toda uma proposta de diversidade que, na época, ia muito além do que as políticas culturais eram capazes de propor e/ou absorver, o coloca numa posição em que ele não

---

<sup>145</sup> Fonte: “Filha de Lúcio Costa assume IPHAN”. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,filha-de-lucio-costa-assume-iphan,20030107p34402>>. Acessado em 16 de abril de 2022.

<sup>146</sup> De acordo com o site [tropicalia.com.br](http://tropicalia.com.br), “o Tropicalismo foi um movimento de ruptura que sacudiu o ambiente da música popular e da cultura brasileira entre 1967 e 1968. Seus participantes formaram um grande coletivo, cujos destaques foram os cantores-compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, além das participações da cantora Gal Costa e do cantor-compositor Tom Zé, da banda Mutantes, e do maestro Rogério Duprat. A cantora Nara Leão e os letristas José Carlos Capinan e Torquato Neto completaram o grupo, que teve também o artista gráfico, compositor e poeta Rogério Duarte como um de seus principais mentores intelectuais. [...] Ao unir o popular, o pop e o experimentalismo estético, as idéias tropicalistas acabaram impulsionando a modernização não só da música, mas da própria cultura nacional”. Fonte: [tropicalia.com.br](http://tropicalia.com.br) | Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>>. Acesso em 25 de junho de 2022.

é apenas um profissional que “pensa” a cultura, mas que “personifica”, e que “é”, em diversos níveis, “a” cultura do Brasil.

Eliane Costa [2011] conta que, ao receber o convite para assumir o Ministério, Gil reuniu em sua casa Hermano Vianna, Caetano Veloso, Chico Buarque, entre outras amizades. Em seu livro, Costa insere trechos da entrevista que Gil concedeu a ela, como o que destaco a seguir:

Surgiu logo a questão de que o enfrentamento de uma gestão ministerial com a mera perspectiva clássica, com a mera perspectiva convencional, não era nada suficientemente estimulante para que eu fosse encarar essa possibilidade. [...] **As questões principais que giravam em torno de gestão cultural institucional no Brasil estavam praticamente restritas à visão clássica de patrimônio e incentivo às artes...** Basicamente esses eram os dois grandes eixos da preocupação histórica recente com gestão cultural no Brasil. [...] E a perspectiva de pequenos orçamentos, falta de recursos, uma falta de tradição de apoio profundo da Presidência e dos Ministérios afins, ao trabalho do Ministério da Cultura... um Ministério esvaziado historicamente, um Ministério pequeno... tudo isso fazia com que não fosse atrativo, propriamente, ir pra lá, dentro dessa perspectiva. Mas, ao mesmo tempo, havia essas outras questões... **Havia as questões novas da propriedade intelectual, a questão da diversidade cultural, o diferencial dos países emergentes, em geral, todos eles, resultantes da colonização europeia... Esse deslocamento do processo civilizacional mundial pra um protagonismo desses novos países, dessas novas culturas...** Enfim, tudo isso eram temas novos. E as novas tecnologias, evidentemente... O papel extraordinário, a mutação, o sentimento da mutação, a extraordinária aceleração tecnológica dos últimos tempos... tudo isso como tematização nova pra cultura... a economia da cultura... todas essas grandes questões novas que não estiveram até então propriamente tematizadas, colocadas no Ministério da Cultura, ou em qualquer outra área cultural do país. E daí, foi tudo isso então, essas conversas, que me deram a perspectiva de ir, exatamente, na heterodoxia: – **Vou ser um ministro heterodoxo!** E fui. Fui lá pra isso.

[GIL apud COSTA: 2011, pp. 26-27. Grifos meus.]

Costa narra, ainda, que Gil aproveitou a polêmica que cercava seu nome para reafirmar sua visão sobre a cultura brasileira “diferenciando-a explicitamente daquela defendida pela esquerda ortodoxa: ‘– **O povo sabe que está indo para lá [para o Ministério] um tropicalista!**’. [...] O convite para o Ministério da Cultura, a partir da chegada de Lula ao poder, fazia com que toda a questão tropicalista ganhasse vida nova”. [COSTA: 2011, p. 30]. Nas palavras de Gil, “**tudo o que enfatiza o sentido democrático da convivência dos diversos modos de manifestação cultural e tem o impulso da aventura é tropicalista**”. [GIL apud COSTA: 2011, p. 31. Grifos meus.]

Ainda de acordo com Costa, “ao longo de toda a sua gestão, Gil foi pródigo em discursos e entrevistas nos quais misturava a inspiração do artista com os temas da

pauta ministerial”. [COSTA: 2011, p. 213] Em 2006, ao falar em um painel no *i-Summit*,<sup>147</sup> que aconteceu no Brasil, ele fala abertamente sobre as interseções entre seu “ser artista” e seu “ser ministro”:

Habitante do porto, do vai e vem das ondas e das ideias, **creci brasileiro, afirmação carregada de sentidos ambíguos e misteriosos**. Em busca de certezas, voltei-me para os irmãos do interior, paulistas e paulistanos, mineiros das Gerais, amazônidas, sertanejos. Como artista, me comovi com este a que chamei de meu povo e cantei suas agruras.

[...] A Tropicália foi a minha cria, meu destino e meu espaço de afirmação como brasileiro. Hoje, quando muito se fala de globalização, que não é exatamente a que eu cantava em “Parabolicamará”, quando muito se teme a homogeneização que ela traria, quando guerras de novo são encetadas sob a alegação de garantir a supremacia de determinados valores, considerados superiormente humanos, penso nos meus ancestrais portugueses, que “da ocidental praia lusitana... foram dilatando a fé, o império, e as terras viciosas d’África e d’Ásia andaram devastando.” E como na época disso se orgulhou o poeta Camões. **Penso nos meus ancestrais africanos, em homens e mulheres litorâneos, debruçados sobre o Atlântico, que significava riquezas, comércio, desgraça, escravidão e saudade**. E penso num dos resultados disso tudo, **o Brasil de hoje, com seu peculiar amálgama de tragédia e celebração da vida**. A História, como Deus, tem formas tortas e insuspeitas de ir escrevendo o seu texto.

Em algum momento, **declarei não ter medo de ser brasileiro. Somos o que somos, apesar de nós, por nós e contra nós**.

Mas como outro poeta português de olhos também fixos no mar, sempre soube que **não sou um, sou muitos**. Este que significativamente chamou-se Pessoa, se em um de seus vários eus sofreu a nostalgia do império perdido, não foi por uma grandeza terrena, mas por uma outra inefável, que podia habitar os campos da Antiga Grécia, expressar-se no idioma bretão, ou celebrar o pequeno rio de sua aldeia. Tudo podia, desde que a alma não fosse pequena. **Quando a desconfiância da hegemonia do nacional se alastrou pelo mundo, eu como bom litorâneo já estava preparado**. E na minha condição de homem, reconheci minha metade mulher; na de heterossexual, vislumbrei minha sensibilidade homo; na de negro, exaltei minh’alma de todas as cores, na de crente, abracei o credo de todos os deuses. Como político, vi na ecologia a possibilidade de superar nossas mesquinhas imediatistas e dar uma dimensão mais cósmica às nossas ações em sociedade. Hoje, **como ministro da Cultura do meu país, vejo no conceito de cultura a possibilidade de lidar com o ser humano brasileiro em todas as suas dimensões, mergulhado num meio ambiente Brasil que é sempre já natureza e cultura**. Como artista e cidadão do mundo, vejo na cultura o espaço para o encontro de países, credos, etnias, sexualidades e valores, na cacofonia de suas diferenças, no antagonismo de suas incompatibilidades, na generosidade de um lugar comum, algo que nunca existiu, mas sempre foi sonhado por aqueles que deixam seu olhar se perder no horizonte. A vocação do menino de Salvador de Todos os Santos, umbigo atado ao torrão natal e alma vagabunda de navegador, me acompanha por todos os portos em que hoje aporto, **para falar na linguagem internacional da música sobre um certo povo, que habita em algum lugar**,

<sup>147</sup> Evento internacional que reuniu no Rio de Janeiro, em sua segunda edição, em junho de 2006, pensadorxs, ativistas, artistas, entre muitas outras categorias, para “dar continuidade à concepção de uma cultura digital livre”. Gil participou de um painel junto à ministra da cultura do Chile, Paulina Urrutia, Joi Ito, diretor do *iCommons*, e Lawrence Lessig, com mediação de Ronaldo Lemos. [COSTA: 2011, pp. 211-212]

**e sobre esse lugar comum, onde todos somos iguais em nossas imensas diferenças.**

[GIL (2006) *apud* COSTA: 2011, pp. 213-215. Grifos meus.]

Essa visão ampla de cultura – ou “tropicalista” – que atravessa todo o “ser Brasil” que Gil formula, e que é, também, muito atravessada pela “cultura digital”,<sup>148</sup> inclui design, arquitetura e moda a partir de uma aproximação diferente daquela com que esses campos vinham sendo trabalhados até então.

Em relação especificamente à arquitetura no IPHAN, não é que a abordagem patrimonial em relação a ela não fosse fazer parte do programa de políticas do Ministério. Mas, junto a essa, ganha corpo um entendimento sobre o “fazer arquitetura”, várias e diversas arquiteturas, também como “fazer cultural”. O mesmo pode ser dito do “fazer design”, do “fazer moda”. Além disso, essas “linguagens” passam a ser compreendidas **como forma de expressão da cultura brasileira**. Não de uma cultura unívoca, mas de uma cultura tropicalista atravessada por todas as idiosincrasias que Gil menciona no discurso do *iSummit*.

Até aquele momento, especialmente o design e a moda eram vistos como “produtos”, seja sob o ponto de vista do desenvolvimento industrial (visto que o próprio ensino de design no Brasil começou como “desenho industrial”), seja sob o ponto de vista da exportação. Compreender essas linguagens no sentido do próprio termo empregado pela política ministerial, como enunciado no já mencionado documento “A imaginação a serviço do Brasil”, assim como no discurso de posse de Gil – ou seja, como uma **linguagem**, como comunicação e como **produção de sentido** – é uma grande mudança no paradigma da compreensão do papel desempenhado (ou que “deveria”, ou ainda que “poderia”, ser desempenhado) pelo design, pela arquitetura e pela moda no Brasil. Como Fernanda Martins elaborou em sua entrevista,

Eu acho que já existia um certo número de pessoas [designers] e de instituições [de design] que atuavam na APEX [Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos], que atuavam em instâncias governamentais em políticas públicas. **Não em políticas culturais, mas em políticas públicas, e levando essa relevância do design.** Principalmente porque essa coisa de “design como inovação”, “design como motor de inovação e de diferenciação” dos países etc., houve um momento em que isso era muito falado. Como *drive* de desenvolvimento...

[MARTINS: 2022, entrevista. Grifos meus.]

<sup>148</sup> “Cultura digital” é o termo que identificava o “espaço de ação” das políticas públicas ministeriais “voltadas ao contexto da cibercultura”. “A partir de sua formulação, o conceito passou a ser transversal na atuação do Ministério [da Cultura]”. [COSTA: 2011, p. 233]



Outro aspecto que aponto é o de que Gil está, assim, também, de certa forma, “remendando” um tecido esgarçado de disputas de campo entre design e arquitetura. Conjugando politicamente duas coisas que estavam apartadas. A partir da “economia criativa” ele propõe unir a “produção de significado” à “economia”, não excluindo uma da outra.

Creio que um Ministério da Cultura preocupado com o tema do desenvolvimento pode contribuir decididamente, ao se **ocupar da dimensão econômica da cultura e da dimensão cultural e social da economia**. As economias criativas (e, portanto, “culturais”) são, entre as atividades econômicas, as que mais se aproximam do conceito de duplo “win”. **Geram riqueza e prazer, produzem bem-estar social e conectam as pessoas, valem-se do saber humano e o impulsionam.**

[GIL: 2013, p. 357. Grifos meus.]<sup>149</sup>

Ora, essa formulação que busca entender que design, moda e arquitetura são elementos da cultura brasileira – ou do que se desejava para a cultura brasileira naquele período – tanto quanto outras “linguagens” previamente já inseridas em políticas públicas culturais (teatro, cinema, música, artes visuais, literatura, etc.) não é simples. Mas é uma formulação que indica muito do que se vinha buscando tratar ao abordar a diversidade não só como “étnica e regional”, como colocou Gil no “Encontro dos secretários de Cultura” em São Paulo, em outubro de 2003.

Juca Ferreira também se posicionou em relação à diversidade de linguagens no MinC, em entrevista publicada em 2010:

Temos que, primeiro, nos relacionar com todas as formas de cultura, todas elas valem a pena. **Temos que nos relacionar com todas as manifestações, matrizes, singularidades, linguagens.** O **corpo simbólico brasileiro** é muito mais amplo até do que só arte. **É preciso considerar tudo: moda, design, manifestações tradicionais, valores, tradições cromáticas.** A leitura que o povo da Bahia faz das cores é completamente diferente, porque tem uma influência nitidamente africana. Tudo isso é parte da nossa riqueza e pode ser potencializado se for assumido sem discriminação, sem preconceito. Essa lucidez inicial de **alargar o conceito de cultura, de assumir a diversidade cultural brasileira**, foi o que possibilitou toda a generosidade posterior. Porque, quando a gente foi pensar construção de política pública, já estava meio consolidado, dentro do Ministério e para fora, na nossa relação com o mundo cultural e com a sociedade, que nós trataríamos com a mesma relevância as manifestações culturais de todo o território nacional. [...] **Nós viemos aqui para escancarar** [a diversidade cultural], abrir todas as portas e permitir que isso acontecesse permanentemente.

[FERREIRA in LUZ: 2010, p. 19. Grifos meus.]

<sup>149</sup> Pronunciamento de Gilberto Gil na abertura do Seminário Internacional de Políticas Públicas de Cultura na Uerj – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 9 de maio de 2005.

Essa proposta buscava a diversidade de linguagens que seriam trabalhadas pelo Ministério da Cultura constituído entre 2003 e 2010, durante os dois primeiros mandatos consecutivos de Lula, com Gil e Juca Ferreira como ministros. E tudo isso integra, também, a visão de “economia criativa” que estava em voga naquele período.

Tendo feito esse “passeio”, é possível perceber que, ainda em 2003, seis anos antes de Paes, Feghali e Fajardo assumirem seus cargos na prefeitura do Rio, Gil conferia – ainda de maneira pouco específica – importância ao termo “design”, bem como ao **valor que o design poderia conferir às ações políticas** na conjuntura de uma “economia da cultura” no âmbito das políticas públicas nacionais, estaduais e municipais (lembrando o discurso endereçado a secretárias de cultura das capitais, ou seja: das grandes cidades brasileiras). Nele, Gil já havia mencionado, como visto anteriormente nesta seção, o “design” como uma das dimensões do *hip-hop*, justamente pelo seu caráter “transdisciplinar” (aspecto comumente associado ao design) e de “contaminação urbana” (já aludindo, preliminarmente, a uma possível associação do design com o ambiente urbano, com o território). Aquela foi, assim, a primeira vez em que identifiquei o uso oficial da palavra “design” nos artigos, entrevistas e discursos de Gil na gestão cultural nacional que estava se iniciando.<sup>150</sup>

Gil comunica, em diversas ocasiões além da mencionada – inclusive na sua primeira fala como ministro, em 2 de janeiro de 2003 – uma ideia de cultura “como o conjunto dinâmico de **todos os atos criativos** do nosso povo. Como tudo aquilo que se manifesta para **além do mero valor de uso**. Aquilo que, em cada **objeto** ou gesto que um brasileiro produz, **transcende o aspecto meramente técnico**”. [GIL, 2013. pp.229-231. Grifos meus]

É possível associar essa fala ao campo do design: um campo que estabelece, por definição, a interligação entre o aspecto criativo e o técnico, que por meio dessa ligação produz materialidade, que gera “valor simbólico” (em contraposição ao “mero valor de uso”) e que é capaz de transcender um caráter puramente técnico.

Ao associar, em sua fala, criatividade e técnica, valor simbólico e materialidade, Gil está falando da cultura brasileira. Mas também poderia estar falando de design. A partir dessa compreensão, Gil e Juca Ferreira buscaram ampliar os setores a serem

---

<sup>150</sup> Analisei as entrevistas, os artigos e discursos de Gil como ministro presentes no livro “Cultura pela palavra: coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da Cultura 2003-2010” [Versal, 2013] durante o ano de 2003, o primeiro ano de sua gestão como ministro, e essa foi a primeira incidência encontrada da palavra “design”.

incluídos nas políticas culturais nacionais. O design estava entre esses setores.

#### 4

### A inserção da “área técnico-artística” do design na política cultural

A velha ideia de civilização buscava a harmonia universal pela busca da hegemonia; suas aspirações milenaristas podiam, ao fim, impor a sua lógica de cima para baixo e encontrar a dominação, a supressão, os saques e os corpos feridos pelas batalhas de colonização; posteriormente, de descolonização. A velha frase de Walter Benjamin de que **um documento de civilização é também um documento de barbárie** sintetiza bem o saldo negativo da colonização. Isso também é cultura.

[...] Nós, que nascemos depois desse processo, não queremos vestir a armadura pesada dessas heranças, pelo contrário. Ao mesmo tempo, não podemos desconhecê-las, sob pena de não exercermos a leveza necessária de uma nova forma de organizar a cultura e suas vidas.

[...] O contexto atual é de uma redefinição radical da forma de **produção e geração de valor**. A **culturalização da vida contemporânea** – com a **estetização** forte dos **fluxos**, dos **fazer**s cotidianos e de nossas **vidas** – elevou nossa capacidade de criar e trouxe infinitas possibilidades de **inclusão de multidões como sujeitos de suas histórias** e narrativas de vida, individuais e coletivas. **Esse fenômeno é o que hoje chamamos de economia criativa.**<sup>151</sup>

[GIL: 2013, p.26. Grifos meus.]

Com a publicação do Decreto Nº 5.520, de 24 de agosto de 2005,<sup>152</sup> que instituiu o Sistema Federal de Cultura (SFC) – que é mais conhecido como “Sistema Nacional de Cultura” (SNC), em acordo com a redação do Art 216-A da Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012, que o institui – e dispôs sobre a composição e o funcionamento do Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC), o Ministério da Cultura estabeleceu as diretrizes que deveriam reger o funcionamento inicial do SFC e de seus órgão integrantes.<sup>153</sup> Entre as medidas previstas, o SFC deveria “integrar os órgãos, programas e ações culturais do Governo Federal”; “contribuir para a **implementação de políticas culturais democráticas e permanentes**, pactuadas entre os entes da federação e sociedade civil”; “articular ações com vistas a estabelecer e efetivar, no âmbito federal, o Plano Nacional de Cultura”; e “promover iniciativas para **apoiar o desenvolvimento social com pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional**”. [Grifos meus]

<sup>151</sup> Artigo “Hegemonia e diversidade cultural”, publicado no *Le Monde Diplomatique Brasil* de 17 de janeiro de 2007.

<sup>152</sup> Disponível em <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2005/decreto/d5520.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5520.htm)>. Acesso em 16 de abril de 2022.

<sup>153</sup> De acordo com o Art. 2º do Decreto, integravam o SFC o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN; a Agência Nacional de Cinema - ANCINE; a Fundação Biblioteca Nacional - BN; a Fundação Casa de Rui Barbosa - FCRB; a Fundação Nacional de Artes - FUNARTE; e a Fundação Cultural Palmares - FCP; o Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC; e a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura - CNIC, além de outros órgãos que fossem vistos como necessários pelo Ministro da Cultura.

Além disso, o MinC deveria, entre suas competências, estabelecer as orientações e deliberações normativas e de gestão, **consensuadas no plenário do CNPC e nas instâncias setoriais que o integram**; desenvolver e reunir indicadores e parâmetros quantitativos e qualitativos visando a **descentralização dos bens e serviços culturais**; promover a preservação e disseminação do patrimônio material e imaterial sob a guarda da União; subsidiar as **políticas e ações transversais da cultura nos planos e ações estratégicos** do Governo e do Estado brasileiro; auxiliar o Governo Federal e subsidiar os entes federados no estabelecimento de instrumentos metodológicos e na classificação dos programas e ações culturais no âmbito dos respectivos planos plurianuais; e **coordenar e convocar a Conferência Nacional de Cultura (CNC)**.

Entre os objetivos listados no Decreto, destaco: incentivar parcerias no setor público e com o setor privado na área de **gestão e promoção da cultura**; promover a **transparência dos investimentos** na área cultural; incentivar, integrar e coordenar a **formação de redes e sistemas setoriais nas diversas áreas do fazer cultural**; estimular a implantação dos **Sistemas Estaduais e Municipais de Cultura**; e, por fim, **promover a cultura em toda a sua amplitude, encontrando os meios para realizar o encontro dos conhecimentos e técnicas criativos, concorrendo para a valorização das atividades e profissões culturais e artísticas, e fomentando a cultura crítica e a liberdade de criação e expressão como elementos indissociáveis do desenvolvimento cultural brasileiro e universal**.

A redação do Decreto, como apontado anteriormente, confirma uma visão de cultura diretamente ligada à economia e à “produção de valor”. Formaliza, ainda, a intenção de se criar o Sistema Nacional de Cultura, já anunciada desde os primeiros dias de Gil como ministro, em 2003, e mesmo no plano “A imaginação a serviço do Brasil”, de 2002.

O segundo capítulo do Decreto trata do Conselho Nacional de Políticas Culturais, o CNPC, órgão colegiado integrante da estrutura básica do Ministério da Cultura. O CNPC teria a finalidade de “propor a formulação de políticas públicas, com vistas a promover a articulação e o debate dos diferentes níveis de governo e a sociedade civil organizada, para o desenvolvimento e o fomento das atividades culturais no território nacional”. Para tanto, era integrado pelos entes a seguir: Plenário; Comitê de Integração de Políticas Culturais (CIPOC); **Colegiados Setoriais**; Comissões Temáticas ou Grupos de Trabalho; e a Conferência Nacional de Cultura (CNC). É no âmbito dos colegiados

setoriais que se instituirá, como veremos adiante, a cadeira de Design no CNPC e, conseqüentemente, no SNC. O CNPC era o responsável por estabelecer e aprovar as diretrizes gerais, acompanhar e fiscalizar (1) a execução do Plano Nacional de Cultura; e (2) acompanhar e fiscalizar a aplicação dos recursos do Fundo Nacional de Cultura “no que concerne à sua distribuição regional e ao peso relativo dos setores e modalidades do fazer cultural”; entre outras atribuições.

Os Colegiados Setoriais, por sua vez, deveriam “fornecer subsídios para a definição de políticas, diretrizes e estratégias dos respectivos setores culturais” e “apresentar as diretrizes dos setores representados no CNPC”. Os setores representados, nessa primeira redação do Decreto, eram: (a) artes visuais; (b) música popular; (c) música erudita; (d) teatro; (e) dança; (f) circo; (g) audiovisual; (h) literatura, livro e leitura; e (i) artes digitais.<sup>154</sup> Junto a esses nove “representantes das áreas técnico-artísticas”, constituíam o Plenário do CNPC:

- quinze representantes do Poder Público Federal, sendo: seis do Ministério da Cultura; um da Casa Civil da Presidência da República; um do Ministério da Ciência e Tecnologia; um do Ministério das Cidades; um do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome; um do Ministério da Educação; um do Ministério do Meio Ambiente; um do Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão; um do Ministério do Turismo; e um da Secretaria-Geral da Presidência da República;
- três representantes do Poder Público dos Estados e Distrito Federal;
- três representantes do Poder Público municipal;
- um representante do Fórum Nacional do Sistema S;
- um representante das entidades ou das organizações não-governamentais que desenvolvem projetos de inclusão social por intermédio da cultura;
- sete representantes da área do patrimônio cultural nas áreas de (a) culturas afro-brasileiras; (b) culturas dos povos indígenas; (c) culturas populares; (d) arquivos; (e) museus; (f) patrimônio material; e (g) patrimônio imaterial;
- três personalidades com comprovado notório saber na área cultural, de livre escolha do Ministro de Estado da Cultura;

---

<sup>154</sup> Essa listagem de setores se refere, como indica o texto, ao Decreto Nº 5.520, de 24 de agosto de 2005. Este decreto viria a ser alterado (já na gestão de Juca Ferreira à frente do MinC) pelo Decreto nº 6.973, de 7 de outubro de 2009, que incluiria novos setores no CNPC, e consolidado pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010.

- um representante de entidades de pesquisadores na área da cultura, a ser definido, em sistema de rodízio ou sorteio, pelas associações nacionais de antropologia, ciências sociais, comunicação, filosofia, literatura comparada e história;
- um representante do Grupo de Institutos, Fundação e Empresas - GIFE;
- um representante da Associação Nacional das Entidades de Cultura - ANEC; e
- um representante da Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior - ANDIFES.

Assim se configurava, então, o recém-instituído Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC). Para fins desta tese, destaco a convocação de sete representantes da área do patrimônio cultural, incluindo as “culturas afro-brasileiras”, dos povos indígenas, “culturas populares” e “patrimônio imaterial”. Junto às representações setoriais (nove, cada uma representando um setor), o patrimônio cultural constitui a maior representação no CNPC fora as representantes do Poder Público Federal.

O Decreto Nº 5.520, de 24 de agosto de 2005, foi alterado pelo Decreto nº 6.973, de 7 de outubro de 2009, publicado já sob a gestão de Juca Ferreira como Ministro. Nele, passam a integrar o Sistema Federal de Cultura também a Fundação Nacional de Artes (Funarte); a Fundação Cultural Palmares (FCP); e o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Além disso, o novo decreto incluía, entre outras ações, novos setores a serem representados nos Colegiados Setoriais do CNPC, a saber: **arquitetura e urbanismo; design; artesanato; e moda**. [Grifo meu] A partir desse momento o Design passa oficialmente, então, a se constituir como um setor colegiado no Conselho Nacional de Políticas Culturais.

João Roberto Peixe,<sup>155</sup> personagem de grande importância na implantação do SNC, fala sobre esse processo.

---

<sup>155</sup> João Roberto Peixe tem formação em arquitetura e urbanismo, e longa atuação em design. Sobre sua atuação na política, ele relata que as questões sempre caminharam juntas, pois antes de atuar no Design, já tinha uma atuação política enquanto cidadão, especialmente no período da Ditadura Militar. Foi vice-presidente da União dos Estudantes de Pernambuco (UEP), quando chegou a ser preso e torturado pela Ditadura Militar. Depois, no período de retomada da democracia, foram criadas as Associações Profissionais dos Desenhistas Industriais de Nível Superior (APDINS), sendo que a do Rio de Janeiro e a de Pernambuco foram criadas praticamente juntas; tendo Valéria London como a primeira presidente da APDINS Rio de Janeiro e Peixe como o primeiro presidente da APDINS Pernambuco. Daí, seguiram-se os Encontros Nacionais de Design (ENDs) e o processo de luta pela regulamentação da profissão de designer, que, segundo o relato de Peixe, canalizava a bandeira mais forte no meio profissional do design. [PEIXE: 2022, entrevista.]

Na verdade, houve uma reformulação na composição do Conselho Nacional de Política Cultural. Na época, eu ainda era Secretário e membro do Conselho como representante no Fórum de Secretários das Capitais [pelo Recife], e, nessa oportunidade, houve uma ampla discussão desse entendimento, desse conceito. E aí, envolveu basicamente a área do Design, da Moda e da Arquitetura e Urbanismo. Porque a Arquitetura estava presente do ponto de vista do patrimônio, mas não a arquitetura contemporânea, a questão urbanística.

Na gestão da Cultura da Prefeitura do Recife, que infelizmente terminou por conta das descontinuidades das políticas no Brasil, o projeto maior era um complexo turístico-cultural Recife-Olinda, que envolvia todos os campos da cultura, da economia, turismo e de outras áreas, e que tinha, inclusive, um Conselho com a participação de gestores das duas prefeituras, de Recife e Olinda, do Governo do Estado de Pernambuco e do Governo Federal através de quatro ministérios. E aí, estavam presentes as áreas de patrimônio, de Arquitetura, da Cultura, as áreas do Turismo, o Desenvolvimento Econômico e toda a questão social que envolvia todas essas áreas. E era um projeto também estratégico para o Ministério das Cidades. Daí, inclusive, na época, uma dinâmica muito forte. Isso foi considerado um projeto referência, projeto modelo pelo Ministério das Cidades a nível nacional. Então, isso se refletiu também na nova composição do Conselho Nacional de Política Cultural.

Teve uma dobradinha muito forte defendendo essa visão minha e do Paulo Ormino,<sup>156</sup> que era o representante da Arquitetura, que era o presidente do IAB na Bahia, na época, teve uma movimentação forte específica do campo da Moda e houve uma discussão ampla sobre essa representação. E, aí, **se defendeu que se tivesse a representação do Design e que a Moda, como um dos campos do Design, estaria representada.** Então, houve uma discussão grande e terminou **não se chegando a um acordo**, isso foi para votação no Conselho e **terminou permanecendo a nossa visão de ser Design por ser mais abrangente e envolver todos os campos de atuação do Design**, e não apenas o campo da Moda.

Foi quando entrou, também, Arquitetura e Urbanismo, e várias outras áreas que também foram incluídas. Quando foi formalizada a mudança, com o Decreto Presidencial da mudança [Decreto Nº 6973, de 7 de outubro de 2009], eu já estava no Ministério da Cultura, e tive uma surpresa quando tomei conhecimento, porque tinha havido a votação e o Design tinha sido aprovado, e estava [também] a Moda! Aí, eu fui procurar me informar [sobre] o que tinha ocorrido, porque o Conselho tinha votado e aprovado o Design. Mas, aí, foi uma certa circunstância que, quando foram fazer as contas na Casa Civil da paridade entre Poder Público e Sociedade Civil, constatou-se que tinha um representante a mais no Poder Público. Então, tinha que ter mais um representante na Sociedade Civil. Bem, aí, a articulação de Moda foi forte e incluiu Moda. Então, terminou Design ficando com dois representantes do Conselho: o do Design, mesmo, e o da Moda, que é um campo do Design.

[PEIXE: 2022, entrevista. Grifos meus.]

<sup>156</sup> Paulo Ormino David de Azevedo nasceu em Salvador, em 1937. É arquiteto, professor e escritor brasileiro, imortal da Academia de Letras da Bahia, doutor em conservação e restauração de bens culturais pela Università degli Studi di Roma, La Sapienza. Trabalhou no IPHAN-BA e foi membro do seu Conselho Consultivo, no Rio de Janeiro. Dirigiu o Instituto de Arquitetos do Brasil, Dep. da Bahia (IAB-BA) e foi membro fundador do Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil (CAU-BR). Foi membro do Conselho de Políticas Culturais do Ministério da Cultura e do Comitê Científico da Red Patrimonio Histórico Iberoamericana (IPHI). Em 1990 foi eleito para a Academia de Letras da Bahia. Recebeu o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade em 1999 e a Medalha Mário de Andrade em 2017, ambos do IPHAN, e a Medalha Edgar Graff, do IAB-BR em 2019. Fontes: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo\\_Ormino\\_de\\_Azevedo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Ormino_de_Azevedo)> e <<http://www.pauloormindo.com.br/perfil.asp>>. Acesso em 27 de junho de 2022.

Não por acaso, é justamente no ano de 2009, quando foi publicado o Decreto que incluiu o design no CNPC, que a existência do Centro Carioca de Design foi, também, publicada no Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, integrando esse contexto de ampliação dos “setores técnico-artísticos” compreendidos como “culturais” no Brasil.

Na Lei que institui o Plano Nacional de Cultura em dezembro de 2010<sup>157</sup> há quatorze incidências da palavra “design”. A primeira delas, presente no item 2.4 (que determina o desenvolvimento e implementação, em conjunto com as instâncias locais, de “planos de preservação para as cidades e núcleos urbanos históricos ou de referência cultural, abordando a cultura e o patrimônio como eixos de planejamento e desenvolvimento urbano”, já prenunciando conexões possíveis entre patrimônio cultural, planejamento e desenvolvimento urbano, e design), orienta:

2.4.1. Incentivar e promover a qualificação da **produção do design**, da **arquitetura** e do **urbanismo** contemporâneos, melhorando o ambiente material, os aspectos estéticos e as condições de habitabilidade das cidades, respeitando o patrimônio preexistente e proporcionando a criação do patrimônio material do futuro.

[Lei Nº 12.343: 2010. Anexo, Cap. II, item 2.4.1. Grifos meus.]

Neste item, o design é apresentado como uma ferramenta de “melhoria” do ambiente material, reafirmando uma visão do design como saber, e pressupondo uma capacidade profissional de conferir qualidade estética, de “embelezar”. Como se o design fosse instrumento que, *a posteriori*, viesse “melhorar os aspectos estéticos” daquilo que já existe.

Na última ocorrência da palavra “design” no PNC, a visão operacional se reafirma. O item 4.7 do PNC, em que se pretende “aprofundar a **inter-relação entre cultura e turismo**” apresenta o subitem 4.7.3 com a redação a seguir: “Qualificar os ambientes turísticos com mobiliário urbano e **design de espaços públicos que projetem os elementos simbólicos locais de forma competitiva com os padrões internacionais**, dando destaque aos **potenciais criativos** dos contextos visitados”.

[Grifos meus]

O Plano Nacional de Cultura vinha sendo discutido desde a aprovação da

---

<sup>157</sup> A Lei Nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura (PNC), cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) e dá outras providências. Ver “Anexo 4c” desta tese. Disponível em: <[www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm) 1/22>. Acesso em 16/11/2019.



Emenda Constitucional n.º 48, em 2005, após o que tramitou na Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados, sob a forma do Projeto de Lei n.º 6835, de 2006. Foram elaboradas e detalhadas diretrizes, assim como foram publicados cadernos para explicitá-las e apresentar os procedimentos de elaboração do PNC. Foram realizadas, ainda, diversas audiências públicas, bem como consultas pela internet, antes da publicação da Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, que instituiu o Plano Nacional de Cultura.<sup>158</sup>

Afonso Luz, que naquele momento integrava a equipe do MinC como Diretor de Estudos e Monitoramentos da Secretaria de Políticas Culturais, e co-organizador da publicação “Produção cultural no Brasil” (Azougue, 2010), aponta uma visão da “cultura como economia” que permeava as políticas ministeriais naquele momento:

**Produzir cultura significa muitas vezes criar condições para que ela exista e prospere**, fazendo com que os profissionais ali envolvidos operem do plano mais elementar ao mais sofisticado dos níveis. (...) **Mas precisamos olhar para o futuro**, porque nossos potenciais só frutificarão verdadeiramente se soubermos construir novos modelos levando em conta vantagens e desvantagens locais, ou melhor, se conseguirmos **construir ambientes de empreendedorismo e trabalho adequados à economia da cultura em toda a nossa diversificada extensão brasileira**, absorvendo diferenças territoriais, populacionais, simbólicas e históricas.

[LUZ: 2010, p.11. Grifos meus.]

Juca Ferreira corrobora esse pensamento: “**É preciso que a economia da cultura se torne uma economia pujante no Brasil**, não só no mercado interno brasileiro, mas no mercado internacional”. [FERREIRA in LUZ: 2010, p. 23. Grifos meus.] Assim, a condução da política cultural no Brasil entre 2003 e 2010 deu grande ênfase à questão da diversidade da cultura, da diversidade de linguagens culturais, e também à economia da cultura. Esta última passou, na gestão de Ana de Hollanda a partir de 2011 com a presidenta Dilma Rousseff, a ter uma secretaria específica sob o comando de Cláudia Leitão, como conta João Roberto Peixe.

Esse processo foi avançando com a discussão da economia da Cultura, depois entrou a questão da economia criativa e, na gestão da Ana de Hollanda, foi criada a Secretaria de Economia Criativa, com a Cláudia Leitão como Secretária. Nesse campo, então, **o Design passou a ter um campo mais claro**, mais definido [...] **A partir da criação da Secretaria da Economia Criativa, ficou mais nítido o campo das políticas públicas de Design**. Esse processo todo

<sup>158</sup> Fonte: Caderno “Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura”. Brasília, agosto de 2008. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2018/05/Plano-Nacional-de-Cultura-Diretrizes.pdf>>. Acesso em 26 de novembro 2019.

estava em evolução, era de certa forma um processo embrionário. E ele foi atropelado tanto pelas mudanças no Ministério, com a saída da Ana de Holanda e a entrada da Marta Suplicy, como depois ainda teve um período curto de Juca, com a volta dele, que essas políticas foram sendo retomadas. De qualquer forma, houve um avanço muito importante e significativo [...] Esse, inclusive, era meu trabalho no Ministério; eu não cuidei especificamente do campo do Design no Ministério, mas da implementação do Sistema Nacional de Cultura como um todo e o Design, evidentemente, era parte desse processo. Mas **houve um avanço muito importante e significativo que foi a consolidação dos Fóruns Nacionais Setoriais, e, daí, os Colegiados Setoriais e as representações de cada um desses setores, cada um desses campos da Cultura, na plenária do Conselho Nacional de Política Cultural. E, aí, o desdobramento disso: a elaboração dos planos setoriais e, aí, o plano setorial do Design.** Todo esse processo, como é de conhecimento geral, foi interrompido abruptamente com mudanças do Temer e, depois, do Bolsonaro, quando, inclusive, todos esses colegiados e os fóruns e suas respectivas representações do plenário do CNPC foram extintos.

[PEIXE: 2022, entrevista. Grifos meus.]

#### 4.1.

#### A Pré-Conferência Setorial de Design no Rio de Janeiro em 2010

Em fevereiro de 2010, então, com Jandira Feghali como Secretária Municipal de Cultura no Rio e ocupando a presidência do Fórum de Secretários das Capitais, com Juca Ferreira como Ministro da Cultura, e com todo o cenário exposto nas seções anteriores, aconteceu na cidade do Rio de Janeiro, no Planetário da Gávea, a primeira de todas as Pré-Conferências setoriais que antecederiam a II Conferência Nacional de Cultura naquele ano: a Pré-Conferência Setorial de Design.

O programa, divulgado por e-mail, foi o seguinte:<sup>159</sup>

<b>Dia 25 de fevereiro de 2010</b>	
<b>14h às 17h</b> <b>Credenciamento</b>	Confirmar inscrição Registrar ou não sua candidatura ao CNPC (colegiado setorial ou lista tríplice) Optar por um dos cinco eixos temáticos Receber 'kit do participante'
<b>19h às 21h</b> <b>Abertura</b>	<b>Abertura Solene</b> Afonso Luz Diretor de Estudos e Monitoramento de Políticas Culturais do MinC

<sup>159</sup> O programa completo encontra-se no "Anexo 3b" desta tese.

	<p>Fernanda Messias Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio (MDIC)</p> <p>Jandira Feghali Secretária Municipal de Cultura do Rio de Janeiro</p> <p>Washington Fajardo Subsecretário de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design do Rio de Janeiro</p> <p><b>Coquetel</b></p>
<b>Dia 26 de fevereiro de 2010</b>	
9h <b>Plenária Setorial</b>	<p><b>Fala de boas-vindas</b> Renata Aragão Coordenadora Setorial da Pré-conferencia de Design</p>
9h <b>Palestras Setoriais</b>	<p><b>Eixo temático I</b> <b>Design_Produção simbólica e Diversidade Cultural</b> Palestrante: Adélia Borges Bienal Brasileira de Design (curadora)</p> <p><b>Eixo temático II</b> <b>Design_Cultura, Cidade e cidadania</b> Palestrante: Bitiz Afflalo Doutoranda do PROURB Programa de Pós Graduação em Urbanismo, FAU/UFRJ</p> <p><b>Eixo temático III</b> <b>Design_Developmento Sustentável</b> Palestrante: MariaTeresa Leal COOPA-ROCA, a Cooperativa de Artesãs da Rocinha</p> <p><b>Eixo Temático IV</b> <b>Design_Gestão e Institucionalidade</b> Palestrante Liliane Rank Centro de Gestão e Estudos Estratégicos</p> <p><b>Eixo Temático V</b> <b>Design_Cultura e Economia Criativa</b> Palestrante: Giancarlo Latorraca Museu da Casa Brasileira</p>
14h <b>Divisão em Grupos   Elaboração de Estratégias</b>	<p>Elaboração de estratégias para o eixo, a partir dos capítulos/diretrizes do Plano Nacional de Cultura. Cada subgrupo, acompanhado do palestrante e/ou moderador, deverá elaborar quantas estratégias quiserem. E priorizar 10 (dez).</p> <p><b>Este é o momento para elaboração, discussão e priorização de propostas (estratégias).</b></p>

	<p>16h - Intervalo</p> <p>O palestrante e/ou moderador conduz a votação do grupo para que <b>se priorizem entre as 10 (dez) apresentadas as 02 (duas) prioritárias, que serão encaminhadas para a plenária setorial do dia seguinte.</b></p>
<p>18h</p> <p><b>Encontro de Delegados Regionais</b></p>	<p>Depois de encerrada a votação das estratégias, os grupos se desfazem, retornam a plenária geral para serem divididos por regiões (NE, N, S, SE, CO). Depois de divididos devem conversar e <b>eleger dois nomes para apresentar na plenária do dia seguinte como delegados setoriais para a II CNC. (60')</b></p>
<p><b>Dia 27 de fevereiro de 2010</b></p>	
<p>8h às 13h</p>	<p><b>Eleição dos Colegiados Setoriais ou Lista Tríplice</b></p>
<p>9h</p> <p><b>Plenária Setorial</b></p>	<p>O coordenador setorial deverá conduzir a apresentação das estratégias priorizadas nos grupos (duas por eixo). Cada palestrante e/ou moderador <b>apresenta as 02 (duas) estratégias</b> elaboradas no dia anterior pelo seu grupo. <b>Será aprovada uma por eixo e estas serão apresentadas na plenária nacional da II CNC</b> (todas as demais serão incorporadas ao documento norteador de elaboração dos Planos Setoriais).</p> <p>11h - Intervalo</p> <p><b>Eleição/apresentação dos 10 (dez) delegados setoriais, sendo 02 (dois) por cada uma das regiões do país, somente entre os delegados da sociedade civil.</b> A plenária deve aclamar os nomes apresentados pelas regiões.</p>
<p>13h</p>	<p><b>Encerramento</b></p>

**Tabela 1 .** Programação detalhada da Pré-Conferência Setorial de Design, ocorrida de 25 a 27 de fevereiro de 2010, no Planetário da Gávea, na cidade do Rio de Janeiro.

A I Pré-Conferência Setorial de Design reuniu, assim, representantes do design de todo o Brasil na cidade do Rio de Janeiro. Os eixos temáticos eram os mesmos que todos os “setores técnico-artísticos” deveriam debater, cada qual em sua pré-conferência específica, para encaminhar suas estratégias para a II Conferência Nacional de Cultura (II CNC)<sup>160</sup> e, depois, para o Plano Nacional de Cultura (que viria a ser publicado na Lei

<sup>160</sup> O documento intitulado “Resultados da II Conferência Nacional de Cultura”, contendo as estratégias de todos os setores, pode ser encontrado no “Anexo 3c” desta tese.

Nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010). A II CNC foi realizada entre os dias 11 e 14 de março de 2010, em Brasília, reunindo todos os setores a serem incluídos no Plano Nacional de Cultura.

As “estratégias prioritárias” por “eixo temático” definidas para o design na II CNC, a partir dos resultados da Pré-Conferência, de acordo com o documento “Resultados da II Conferência Nacional de Cultura”, foram:

- **Eixo 1: Produção simbólica e diversidade cultural**

Estratégia prioritária: “Instituir o registro da memória do design no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e financiar a criação de centros de memória do design brasileiro, que privilegiem a pesquisa, o resgate, a preservação, a conservação e a documentação, difundindo a produção do design nacional de forma descentralizada e com gestão integrada”.

- **Eixo 2: Cultura, cidade e cidadania**

Estratégia prioritária: “Fazer valer os direitos do cidadão ao design universal, previstos no Decreto Presidencial número 5.296/2004 e contemplados na NBR 9050/ABNT, compreendendo o design como elemento estruturante dos processos de planejamento e projeto urbano, por meio de mapeamento dos potenciais campos de intervenção do design na cidade e da aplicação de critérios de design em editais de compras, prestação de serviços e obras públicas”.

- **Eixo 3: Cultura e desenvolvimento sustentável**

Estratégia prioritária: “Criar incentivos fiscais ou adaptar os incentivos existentes para: empresas patrocinadoras de pesquisas, eventos e projetos que contemplem a ação do design pelo desenvolvimento sustentável; empresas que adotem o design na adequação de seus produtos a critérios de sustentabilidade; ações de formalização da indústria criativa e ações de criação de pólos de produção de design em áreas degradadas ou regiões estratégicas para o desenvolvimento regional”.

- **Eixo 4: Cultura e economia criativa**

Estratégia prioritária: “Inserir o tema design como item financiável no Fundo Nacional de Cultura (FNC), por meio do Fundo Setorial de Ações Transversais e de Equalização, da Renúncia Fiscal, além de outras fontes de fomento, contemplando projetos para as seguintes áreas e atividades: ensino fundamental e médio, museus, eventos de design, prêmios, concursos, promoção à memória, design público, design urbano, design social, design de informação, projetos de desenvolvimento sustentável, estudos, pesquisas, artigos e publicações, linhas editoriais e intercâmbio cultural nacional e internacional, entre outras”.

- **Eixo 5: Gestão e institucionalidade da cultura**

Estratégia prioritária: “Garantir participação institucionalizada em todas as instâncias do Sistema Nacional de Cultura, assegurando: unidades específicas de Design nos órgãos gestores da Cultura; a presença dos representantes do design nos Conselhos de Política Cultural e Conferências de Cultura; ações de design nos planos de Cultura; recursos nos orçamentos e inserção do design no Sistema Nacional de Informações e Indicadores da Cultura (SNIIC) e nos programas de informação nas três esferas dos governos federal, estadual e municipal”.

Como se vê, muito do que se apresentou em termos de discurso sobre o design até aqui, estava presente, de alguma forma, nas estratégias definidas na I Pré-Conferência Setorial de Design e, posteriormente, na II CNC. Esse evento (a Pré-Conferência) aconteceu pouco mais de um mês antes da saída de Jandira Feghali do cargo de Secretária Municipal de Cultura, e também da inauguração do Centro Carioca de Design na Praça Tiradentes, ocorrida no dia 30 de março de 2010.

Dessa forma, acredito que, como dito no início deste **Tempo quatro . design como cultura**, a conformação de um campo do design associado à cultura era um fenômeno que estava acontecendo, em nível nacional (e inserido também num contexto mundial) de reconhecimento das atividades ditas “criativas” como – não necessariamente nesta ordem – (1) economicamente potentes e (2) culturalmente relevantes.

O Ministério da Cultura que se formara ainda em 2003, com a posse de Gilberto Gil como Ministro e Juca Ferreira como Secretário Executivo, e que teve continuidade após a saída de Gil em 2008 com a ocupação do cargo de Ministro por Juca, trabalhou ao longo dos dois mandatos de Lula para consolidar o Plano Nacional de Cultura, o que aconteceu por meio da publicação da Lei Nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010,<sup>161</sup> que instituiu o Plano Nacional de Cultura (PNC), criou o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) e outras providências, cumprindo um objetivo delineado ainda em 2002, no documento “A imaginação a serviço do Brasil”, como visto nas seções anteriores.

João Roberto Peixe e Jandira Feghali, que ocuparam sucessivamente a presidência do Fórum de Secretários de Cultura das Capitais, também movimentaram uma articulação importante nesse sentido, valorizando o design como integrante não só das políticas de desenvolvimento econômico, industrial, ou de exportação do Brasil, como já vinha sendo feito, mas como elemento constitutivo do “corpo cultural brasileiro”.

Essa política teve continuidade no início do período em que Dilma Rousseff foi presidenta do Brasil, tendo criado em 2011 a Secretaria de Economia Criativa no MinC e tendo levado à frente a realização das Conferências Nacionais de Cultura.

---

<sup>161</sup> Texto da Lei Nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, no “Anexo 4c” desta tese.

A partir do Golpe de 2016,<sup>162</sup> que alçou Michel Temer à presidência interina do país, essas políticas começaram a ser desfiguradas, culminando com a publicação do Decreto Nº 9.891 de 2019, que passa o CNPC para o Ministério da Cidadania e, posteriormente, do Decreto Nº 10.755, de 23 de agosto de 2021, que o passa para o Ministério do Turismo.

De todo modo, o objetivo deste Tempo era apresentar o cenário nacional entre 2003 e 2010, período em que se configurou uma proposta de política cultural para o país que buscava compreender o espírito de seu tempo. Suas propostas buscavam, assim, formular e implementar políticas públicas adequadas a uma visão de mundo diversa, abrangente, tropicalista, levando em conta as transformações que os setores culturais e criativos estavam experimentando globalmente, e também as particularidades, as complexidades e a diversidade da cultura brasileira. Gilberto Gil e Juca Ferreira marcaram, assim, um período profícuo em termos de pensamento e de consolidação de políticas culturais.

Muito embora alguns de seus principais objetivos não tenham se concretizado (ou, pelo menos, não com a eficácia e abrangência pretendidas), como a conquista de 2% do orçamento federal para a cultura, assim como a descentralização e “des-sudestização” dos recursos oriundos dos mecanismos de renúncia fiscal, as marcas dessas duas gestões se farão presentes, ainda, por muito tempo.

---

<sup>162</sup> O Golpe de 2016 ocorreu (e segue ocorrendo) desde a data marcada pelo dia 17 de abril daquele ano, quando congressistas eleitos votaram, em maioria, “sim” ao impedimento (*impeachment*) ilegítimo da presidenta Dilma Rousseff (PT). De acordo com Chaloub, Medeiros e Lima (2021), “Para além da qualificação do evento [golpe], pensamos que é importante interpretá-lo como um momento central da **naturalização das rupturas democráticas no Brasil**. O golpe de 2016 não é marcado por um momento, por mais que dias como o 17 de abril sejam icônicos, mas como o ápice de um longo processo de ruptura com a ordem democrática, sobretudo por meio da construção de um imaginário e de ações francamente hostis à Constituição de 1988 e que sequer se encerram nas fronteiras nacionais, possuindo uma dimensão internacional decisiva para seu sucesso”.

Fonte: Le Monde Diplomatique. Disponível em: <[https://diplomatique.org.br/o-impacto-do-golpe-de-2016-e-futuro-da-democracia-brasileira/?fb\\_comment\\_id=5919781538092029\\_5922475437822639](https://diplomatique.org.br/o-impacto-do-golpe-de-2016-e-futuro-da-democracia-brasileira/?fb_comment_id=5919781538092029_5922475437822639)>. Acesso em 28 de junho de 2022.

## **5 Tempo quatro . Final**

Como dito no início deste Tempo, a minha intenção inicial era buscar compreender a criação do Centro Carioca de Design à luz do contexto político e cultural em que o Brasil e o mundo estavam inseridos no momento de sua criação e inauguração – a saber, os anos de 2009 e 2010. Este Tempo, assim, como parte de uma pesquisa que busca compreender como o discurso do design integra, a partir da primeira década do século XXI, um contexto intertextual que é permeado por termos como “economia criativa”, “cidades criativas”, “indústria cultural”, “economia da cultura”, “planejamento estratégico”, entre outros, se coloca como uma abertura para que seja possível compreender que o discurso do design (e da economia criativa) não estava “na cidade do Rio de Janeiro”, mas no Brasil e no mundo. Assim, a criação do CCD, em 2009, não configura um fato isolado, mas integra um contexto discursivo que estava sendo estabelecido naquela primeira década do século XXI.

O design aparece, assim, como um elemento discursivo – e, no caso apresentado, como um elemento a ser trabalhado pelo seu “valor simbólico” e “econômico” como política cultural – que estabelece um novo modo de figurar entre as políticas públicas nacionais. Não mais apenas como vetor de desenvolvimento industrial ou como serviço, o design é compreendido, sob as gestões de Gil e Juca como Ministros da Cultura nos dois mandatos do Presidente Lula, como setor cultural no Brasil, integrando o arcabouço simbólico do país junto a outras linguagens já estabelecidas como constitutivas da cultura nacional.

**Fim do Tempo quatro . Design como cultura**



**Quarto atravessamento**

## 1

**Ficções, fabulações, narrativas: “Patrimônio”**

Apresento, neste Quarto atravessamento, dois textos que tratam de questões referentes a memória, corpo, cidades. Essas questões, tão presentes nos temas que apresentei até aqui, seja por meio do tempo tentacular, das disputas por passados e por futuros, das narrativas, das fabulações, dos esquecimentos, do discurso do design, das políticas culturais, e do discurso do patrimônio – o que já é, em si, uma enorme questão – são tratadas por meio de narrativas e imagens que questionam o mundo como ele é. Que História é contada nos espaços “públicos” das cidades, quem é mostrado como herói, como, e por quê? Que narrativas de mundo estão contidas em monumentos? Quem está “sobre” quem? Que “História” merece ser contada, reverenciada, reproduzida, oficializada? Que “História” é real?

**História para ninar gente grande**

**Alô Mangueira  
Agora é a nossa vez  
Vem, vem, vem comigo**

**Mangueira, tira a poeira dos porões  
Ô, abre alas pros teus heróis de barracões  
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, jamelões  
São verde e rosa as multidões**

**Mangueira, tira a poeira dos porões  
Ô, abre alas pros teus heróis de barracões  
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, jamelões**

**Brasil, meu nego  
Deixa eu te contar  
A história que a história não conta  
O avesso do mesmo lugar  
Na luta é que a gente se encontra**

**Brasil, meu denço  
A Mangueira chegou  
Com versos que o livro apagou  
Desde 1500  
Tem mais invasão do que descobrimento  
Tem sangue retinto pisado  
Atrás do herói emoldurado  
Mulheres, tamoios, mulatos  
Eu quero um país que não está no retrato**

**Brasil, o teu nome é Dandara  
E a tua cara é de cariri  
Não veio do céu  
Nem das mãos de Isabel  
A liberdade é um dragão no mar de Aracati**

**Salve os caboclos de julho  
Quem foi de aço nos anos de chumbo  
Brasil, chegou a vez  
De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês**

**Mangueira, Mangueira, tira a poeira dos porões  
Ô, abre alas pros teus heróis de barracões  
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, jamelões [...]**

**Brasil  
Vem comigo Mangueira**

[Compositoræs: Luiz Carlos Maximo Dias; Silvio Moreira Filho; Danilo de Oliveira Firmino; Deivid Domenico Ferreira Lima; Marcio Antonio Salviano; Ronie de Oliveira Machado; Tomaz Disitzer Carvalho de Miranda; Manuela Trindade Oiticica | Letra de História Para Ninar Gente Grande © Ed. Musical Escola De Samba Ltda. | 2019]

Eu estava, como em diversos outros trechos de citações, grifando algumas das partes do samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira de 2019. Tarefa inglória, estava grifando todas as partes, fazendo com que o próprio sentido de se grifar alguma coisa fosse perdido. Deixei tudo grifado. Leia de novo. Não se esqueça. *Desde mil e quinhentos, tem mais invasão do que descobrimento. Tem sangue retinto pisado atrás do herói emoldurado.* Ou do monumentalizado. Eu quero um país que não está no monumento. Que não está estatualizado. Que não veio do céu. Nem das mãos de Isabel, que “se fez de boazinha, aquela cretina”. [PRETA Rara: 2013]

### **Falsa Abolição<sup>163</sup>**

Meninas negras não brincam com bonecas pretas! Pretas!

Tô cansada do embranquecimento do Brasil  
Preconceito, racismo como nunca se viu  
Meninas negras não brincam com bonecas pretas  
Foi a Barbie que carreguei até chegar na minha adolescência  
Porque não posso andar no estilo da minha raiz  
Sempre riam do meu cabelo e do meu nariz  
Na novela sou empregada  
Da Globo sou escrava  
Não me dão oportunidade aqui pra nada

Sou revolucionária, negra consciente  
Não uso corpo, eu não me mostro eu uso a mente  
Sou afrodescendente você vai ter que me aceitar assim  
Cabelo enraizado é bom pra mim  
Patrão puto que não me contrata na sua empresa  
Porque não tenho olho claro, ele não me aceita  
Entro no seu comércio  
Eu gasto, eu consumo  
Aí você me aceita

<sup>163</sup> Esta música, composta pela *rapper* e arte-educadora Preta Rara (Joyce Fernandes), foi gravada pela primeira vez em 2013 “pelo grupo *Tarja Preta*, de Santos, um dos poucos do cenário nacional composto apenas por mulheres: Joyce Fernandes, a Preta-Rara, autora do *rap*, que hoje segue carreira solo, e Jackelline Pereira, a Negra Jack”. [SAMYN: 2018, p. 151]

Isso é um absurdo

Dinheiro não tem cor, mas pra trabalhar tem  
 Há muitos negros vencedores  
 Eu digo amém  
 Negra mudando de cor não é normal  
 Pra poder ser aceita no país do real

**Não troco minha raça**

**Por nada, essa é minha casa**

Mais uma negra militante mostrando a cara  
 Branco correndo tá atrasado  
 Preto correndo tá armado  
 E é tiro da polícia para todos os lados

Genocídio cresce no meu povo negro  
 Por que temos que morrer  
 Só porque somos pretos?  
 Polícia racista, raça do diabo  
 Estão nas ruas correndo  
 Pra todos os lado  
 Com sangue no olho, em desespero  
 Pego o negro estudante e fala que é suspeito

**20 de novembro, não nasceu por acaso**

**Zumbi Palmares lutou e foi executado**

**Teve sua cabeça cortada, salgada e espetada**

**Num poste em Recife na luta pela causa**

**Sou quilombola, descendente do guerreiro Zumbi**

**Não é você sistema opressor**

**Que vai me impedir de sorrir**

**13 de maio, a falsa abolição dos escravos**

**A princesinha nos livrou e nos condenou**

**O sistema fez ela passar como adoradora**

**Não nos deu educação e nem informação**

**Lei do Sexagenário, aí foi tiração**

**Libertaram os negros velhos, sem nenhuma condição**

**Lei do Ventre Livre ou do condenado**

**Pequenos negros sem pai, para todos os lados**

Na escola não aprendi  
 Aprendi na escola da vida  
 Estudei me informando atrás de sabedoria

**Nossa cultura esquecida**

**Apagada e queimada**

**Na escola nunca ouvi**

**Falar de Dandara**

**Somos obrigados aprender o que é de fora**

**Europa, oriente, essa cultura não é nossa**

**Discriminam as religiões afro-brasileiras**

Falando que é do diabo

Que é coisa feia

Mas temos que se mexer para acreditar

Pra obter conquista é preciso reivindicar

Meninas negras  
 Não brincam com bonecas pretas  
 Somos todas iguais  
 Por que você me rejeita?  
 Dominam os meus pensamentos  
 Como grande líder negro  
 Eu não espero e vou a luta

De tudo o que quero  
 Sou puro sangue envenenado  
 Corpo mente e alma  
 Não tenho medo de nada  
 Brasil é minha casa

Honro minha raiz  
 Luto pela minha cor  
 Tudo o que busco é por nós  
 E faço com amor  
 Cabelo pixain, da pele preta  
 Aparência não me rebaixa, porque amo ser negra  
 Sou mais uma guerreira como Dandara

**Quero conhecer o meu passado  
 E família na África**

**Isabel Cristina Leopoldina  
 Augusta Micaela Gabriela Gonzaga de Bragança  
 Que se fez de boazinha, aquela cretina  
 Assinou abolição, sem nos dar esperança  
 Que lutou subiu, quem não lutou ainda espera  
 Quilombos formados**

**Hoje codinome favela**  
 Algemas minhas verdades  
 Ninguém é dono dela  
 Queimar arquivos não consolam os negros dessa terra  
 A porcentagem não sei, por isso não citarei  
 A grande parte dos carentes são negros eu sei  
**Rei de quilombos que foram no passado  
 De sua terra Natal, foram arrancados  
 Agora tentam esconder com cotas de igualdades  
 Se a maior parte do preconceito  
 Está nas faculdades**

Eu não consigo me ver tomando chibatada  
 Roupa rasgada na mata violentada  
 Brasil, o primeiro em miscigenação  
 Mistura de raça camufla a história da nação  
 Algemas nos punhos e nos pensamentos  
 Ainda somos escravos, mesmo não querendo  
 A luta continua só você não vê  
 Abra os olhos que ninguém abrirá pra você

Olha lá, olha lá  
 Mais um navio negreiro  
 Mais mão de obra de graça  
 Pros canavieiros  
 Será que a história da época  
 Era a mesma de hoje  
 Promessas de empregos  
 Que iludem a cabeça dos negros  
 Muitos morreram antes da liberdade sonhada  
 Gotas de sangue escorriam do couro da chibata  
 Lágrimas derramadas pra muitos foram piadas  
 Soltos das correntes  
 Sem poder voltar pra casa

Meninas negras  
 Não brincam com bonecas  
 Somos todas iguais  
 Por que você me rejeita?

[PRETA Rara: música. 2013]

Li o texto de Paul B. Preciado, “Eu sou o monstro que vos fala” (*Je suis un monstre qui vous parle*) e me deixei, por ele, arrebatado, também em dois e mil e vinte.<sup>164</sup> Uma fala que ele chamou de “discurso de um homem trans, um corpo não binário, perante a Escola da Causa Freudiana na França”.<sup>165</sup> Ele comparou seu corpo a uma ruína grega. Pensei nas ruínas, em como se tornam patrimônio, em que patrimônio é esse.

Recentemente, participei de uma banca de trabalho de conclusão de curso de uma arquiteta, Nathalia Giovannini Botelho.<sup>166</sup> “Monumentos cariocas: as muitas faces que constroem o Rio”, apresenta um levantamento detalhado dos monumentos que existem na cidade do Rio de Janeiro, quem está representado e, sobretudo, quem não está. Não causa nenhum espanto saber, em números, aquilo que a gente já sabe. Dos 385 monumentos inventariados por ela, a maior parte se concentra nas zonas Sul e Centro da cidade, sendo que 91,4% se dedicam a homens, e 80,5% para pessoas brancas. Grupos e coletivos representam 7,8% desse conjunto. E aí? Como afirma Nathalia Botelho, “a solução para equilibrar a balança não passa necessariamente, e exclusivamente, pela implantação de outros monumentos pela cidade, mais do que simplesmente garantir uma representação – compreendendo as demandas atuais como um check-list pragmático – é preciso atentar ao modo, à maneira pela qual se representa, [...] afinal, as relações visuais – ou não – que estes objetos proporcionam, não são naturais, são decisões”. [BOTELHO: 2022, p. 33]

Mais do que quem está representado, diz muito, nesse trabalho, perceber quem não está. Não estão mulheres. Não estão pessoas negras. Não estão mulheres negras. Não estão indígenas, não estão coletivos. Não estão. As ausências se fazem presentes em toda a cidade, em muitas cidades. Não é só aqui. Por isso, quando o mundo explodiu mais uma vez em dois mil e vinte, quando George Floyd foi assassinado nos Estados Unidos *trumpistas* pelo joelho branco da sociedade (naquele caso representada pelo

<sup>164</sup> O texto foi lido no contexto de um curso ministrado pelo professor Marcos Martins e pela professora Zoy Anastassakis no PPDESDI em 2020, o ano em que a pandemia me deixou em casa. Nesse mesmo curso, tive contato com outras obras importantes já citadas nesta tese, como a de la paperson e Jacques Derrida, entre outras.

<sup>165</sup> Este texto foi traduzido para o português no perfil do Medium de Sara Wagner York, em “Documento traduzido por uma travesti que tinha muito o que fazer, muita fome de saber e pouco dinheiro pra viver.” [YORK: 2020]

<sup>166</sup> Nathalia Giovannini Botelho defendeu seu trabalho de conclusão de curso na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula no dia 29 de junho de 2022, com orientação de Caio Carvalho Calafate, com o trabalho “Monumentos cariocas: as muitas faces que constroem a paisagem do Rio”.

policial Derek Chauvin), mais uma vez, monumentos vieram abaixo. Cabeças rolaram, rios receberam nobres comerciantes de gente, tinta vermelha manchou a realza escravagista, chamus consumiram usurpadores da terra indígena.

Não trago respostas. Antes, peço que perguntem comigo. O que fazer? Como fazer? Isso é representação? De quê? Por quê? Para quem? Se esse é nosso patrimônio constituído, não deveríamos pensar “patrimônios” alternativos?

Talvez, devêssemos começar justo pela palavra. Enquanto “a coisa” se chamar “patrimônio”, com sua raiz necessariamente patriarcal, no sentido de “passada pelo Pai” – ou seja, pel’o Homem – talvez essa encrenca continue. Convido você a um passeio pela etimologia da palavra patrimônio. Para Françoise Choay: “Patrimônio\*.<sup>167</sup> Esta bela e antiga palavra estava, na origem, ligada às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo. Requalificada por diversos adjetivos (genético, natural, histórico, etc.) que fizeram dela um conceito ‘nômade’, ela segue hoje uma trajetória diferente e retumbante”. [CHOAY (1992): 2017, p. 11]

Não são poucos os esforços para explicar a palavra “patrimônio” ao “público em geral”. De acordo com a plataforma G1, “a palavra patrimônio, de origem latina, (*patrimonium*) se referia, entre os antigos romanos, a **tudo que pertencia ao pai de família**. Assim, **o patrimônio era privado, individual e da classe de nobres**. A difusão do cristianismo e o predomínio da Igreja, principalmente na Idade Média, acrescenta o caráter religioso ao patrimônio”. [G1: *site*, 2012. Grifos meus.]<sup>168</sup>

Disputando passados, proponho a reflexão sobre o termo “patrimônio” e sobre o que significa “ser patrimônio”. Neste caso, posso até entender que seja o que já é, mesmo. Patrimônio é isso: é, sobretudo, a manifestação, a herança e a perpetuação d’o Homem. Aquele que interrompeu minha fala e encerrou o assunto, como mostrei no Tempo dois, aquele “Homem=instituição”, do qual falou Sara Ahmed [2022, *epub*], aquele “Homem universal” que de “universal” não tem nada. Ao contrário, é um “homem” bastante específico: é branco, europeu, formador de pensamento e epistemologia. Quem não pensa como Ele, faz outra coisa. Cosmologia. Mito. Vandalismo. Se esse Homem é “o dono” do patrimônio, se é ele quem “passa” o patrimônio e,

<sup>167</sup> Da autora, “\* ‘Bem de herança que é transmitido, segundo as leis, dos pais e das mães aos filhos’, Dictionnaire de la langue Française de É. Littré.” [CHOAY (1992): 2017, p. 11]

<sup>168</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2012/07/entenda-o-que-significa-palavra-patrimonio.html#:~:text=A%20palavra%20patrim%C3%B4nio%2C%20de%20origem,e%20da%20classe%20de%20nobres.>>. Acesso em 10 de julho de 2022.

sobretudo, o **SEU patrimônio**, não é de se espantar que o retrato que se tenha emoldurado seja o que é. Também, Ele: homem, branco, europeu. Ou tentando ser, ao melhor estilo do casal sudestino de Bacurau,<sup>169</sup> mas nunca sendo, de fato. Não aos olhos d'Ele.

Bacurau não está no mapa. Bacurau foi apagada do mapa pel'o Homem. Bacurau é nome de pássaro, pássaro que se move à noite. Bacurau é atacada pel'o Homem. Não só atacada. Bacurau é **removida do mapa** pel'o Homem. A defesa, a força e a redenção de Bacurau, entretanto, não estão n'o Homem. Estão na gente de Bacurau. Em Luga, gente trans que vai pra cima d'o Homem. Na união das pessoas, desde a médica, o professor, até a puta, a moça da venda, a que trafica vacina, o homem que planta em sua casa. “Nós estamos sob efeito de forte psicotrópico, e você vai morrer”, avisou o professor, antes de matarem servo d'o Homem. Estão no Museu Histórico de Bacurau (aquele que o Homem, em nenhuma das ocasiões em que lhe foi oferecido, se interessou em visitar), onde a gente de Bacurau guardava suas armas literais e simbólicas.



**Figura 1** . Bacurau. Se for, vá na paz.

---

<sup>169</sup> Bacurau (2019). Filme. Roteiro e direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.





**Figura 2 . O Homem e o Museu #1**



**Figura 3 . O Homem e o Museu #2**



**Figura 4 . Você quer viver ou morrer?**

Quem era de Bacurau mas não sabia que era, e perguntava “Quem nasce em Bacurau é o quê?” para receber de uma criança a resposta óbvia “É gente!”, morreu. Essa gente esnobe, pedante e ignorante morreu achando que era “o Homem”. Mas o Homem matou mulher e homem sudestinæs. Justo elæs, que se achavam iguais a’o Homem, mas que não se sabiam também “de Bacurau” aos olhos d’Ele. Achavam que eram Homem, iludidæs. Mas eram traidores de Bacurau. Eram traidoræs de si mesmæs. Morreram pelas mãos daqu’Ele a quem se julgavam semelhantes. Imbecis. Bem feito.

Talvez eu escreva em busca de Bacuraus possíveis. De memórias e monumentos que, tal como o Museu Histórico de Bacurau, possam oferecer abrigo debaixo da terra, que possam conter as armas para, conjuntamente, escaparmos à pretensa facilidade de querer ser “o Homem”. Encontrar esses caminhos é preciso, é urgente. Não busco outro “patrimônio”. Preciso de outra palavra. Mas é preciso construí-la e encontrá-la juntæs. Como o Museu de Bacurau.

## 2

### **Memórias futuras (ou) um ensaio sobre patrimônio cultural inspirado por Paul B. Preciado**

Resumo expandido publicado nos “Anais do II Colóquio de Pesquisa e Design: de(s)colonizando o design” (2021)

#### **1. Introdução**

Há algum tempo venho refletindo sobre como relações e conexões são estabelecidas com aquilo que é considerado – ou determinado como – “patrimônio cultural” nas cidades, especialmente na cidade do Rio de Janeiro. Há modos através dos quais se atribui, de maneira oficial, relevância histórica a determinados elementos, e não a outros. Pesquisa, estudos teóricos, e escolhas políticas caminham lado a lado e têm um papel determinante no que é selecionado para representar uma sociedade em cidades pelo mundo: monumentos, edifícios, nomenclaturas de logradouros, ou práticas. Este ensaio dá ênfase, principalmente, aos monumentos. No entanto, é importante frisar que as demais formas de

representação previamente mencionadas também podem ser objeto da mesma linha de crítica.

Em 2020, entrei em contato com um livro do autor Paul B. Preciado intitulado *"Je suis un monstre qui vous parle"* (em tradução livre, "Eu sou um monstro que vos fala"). O livro não trata nem de patrimônio, nem de monumentos históricos, mas sim de sua experiência e vivência, do seu "estar no mundo", como homem trans. Entretanto, a obra me inspirou a fazer novas conexões entre patrimônio, memória, identidade e pertencimento.

Ainda no ano de 2020, houve protestos em todo o mundo em que monumentos históricos foram questionados, modificados, deslocados, ou mesmo "afogados". Naquele momento, a crise sanitária gerada pelo vírus da Covid-19 se sobrepôs a movimentos em protesto contra as ações brutais perpetradas pelo Estado, ou por agentes privados, contra vidas de pessoas negras. Nesse contexto, os monumentos se mostraram como a representação da antítese de valores como a liberdade e a igualdade.

Este texto é, assim, uma reflexão em que busco compreender melhor esses cruzamentos. Trata-se de um texto em construção, uma pesquisa em andamento, donde ainda (e, possivelmente, sempre) há imperfeições e caminhos a serem trilhados a partir dessa proposta inicial.

## **2. Cidade como corpo**

Paul B. Preciado é filósofo, curador, mestre em filosofia e teoria de gênero e doutor em filosofia e teoria da arquitetura. Preciado é, ainda, um homem trans. Nasceu Beatriz Preciado, nome do qual conserva a letra "B.". Em 2019, Preciado compareceu à Escola da Causa Freudiana, na França, convidado a falar sobre o tema "Mulheres na Psicanálise". O discurso que ele fez na ocasião gerou o já mencionado livro *"Je suis un monstre qui vous parle"*. Nele, Preciado questiona como seu corpo trans é (in)compreendido, apresentando os processos pelos quais tem que passar – e, em grande medida, escolher passar – diariamente para poder ter e manter esse corpo.

Injeções diárias de hormônios são necessárias, criando uma rotina de constante reafirmação da sua decisão por um corpo outro, que não aquele que lhe foi geneticamente designado ao nascer. Em sua fala, Preciado compara seu corpo físico atual a cidades gregas com ruínas e construções contemporâneas sobrepostas.

Não só as lembranças da minha vida passada como mulher não foram apagadas, como permanecem vivas no meu espírito, de modo que, ao contrário do que a medicina e a psiquiatria crêem e preconizam, eu não deixei completamente de ser Beatriz para me tornar somente o Paul. Meu corpo vivo, eu não diria meu inconsciente ou minha consciência, mas meu corpo vivo que engloba tudo em sua mutação constante e suas múltiplas evoluções, é como uma cidade grega, onde coexistem, com diferenças de níveis energéticos, edifícios trans contemporâneos, uma arquitetura lésbica pós-moderna e belas casas Art-Déco, mas também velhas construções rurais, sob cujas fundações subsistem ruínas clássicas animais ou vegetais, fundações minerais e químicas ordinariamente invisíveis. Os rastros que a vida passada deixou na minha memória tornaram-se cada vez mais complexos e conectados, formando um aglomerado de forças vivas, de modo que é impossível dizer que justo há seis anos eu era *simplesmente* uma mulher e que, a partir de então, eu tenha me tornado *simplesmente* um homem. Eu prefiro minha nova condição de monstro à de homem ou de mulher, pois esta condição é como um pé que avança no vazio, indicando o caminho em direção a um outro mundo. Eu não falo aqui do corpo vivo como um objeto anatômico, mas como aquele a que chamo "somateca", um arquivo político vivo.

[PRECIADO, 2020 – tradução minha]

Como pesquisadora de design e de suas relações, especialmente as políticas, com o patrimônio cultural, vi nessa passagem uma contribuição importante para esse debate. Como se dão os processos de patrimonialização de bens culturais e históricos? O que é considerado passível de patrimonialização, por quê e por quem?

O que é considerado patrimônio cultural está, no caso brasileiro, em grande medida associado ao colonialismo. Entretanto, esse patrimônio histórico e cultural é pensado, formulado, debatido – assim como na crítica de Preciado à psicanálise – em relação ao seu objeto, e não à epistemologia do objeto. A reformulação epistemológica do patrimônio histórico e cultural é, assim, fundamental. Novos repertórios representativos das diversas culturas, etnias e raças que estavam presentes no solo do Brasil pré-Brasil,

que foram sequestradas, aprisionadas para trabalharem por um futuro colonialista, poderão ser vislumbradas.

### **3. Sobre monumentos e representatividade**

Sobre os monumentos: as representações de homens, essencialmente de homens brancos, estão por toda parte, lembrando a todos quem deve ser reverenciado por sua alegada grandiosidade. O passado colonial é forte. Mas muitos monumentos foram revisitados e contestados, à luz de necessárias atualizações sobre o que é de fato representativo, por quem e para quem, especialmente depois dos movimentos #VidasNegrasImportam e #BlackLivesMatter que ocorreram em 2020.

Nos Estados Unidos, George Floyd, 46 anos, foi morto pelo policial Derek Chauvin, em Minneapolis (Minnesota) em maio de 2020. “Depois de implorar por sua vida várias vezes e dizer ‘não consigo respirar’, Floyd perdeu os sentidos”.<sup>1</sup> Em meio à pandemia de coronavírus que tem, entre um de seus sintomas, a dificuldade respiratória, a frase “eu não consigo respirar” virou um grito de socorro que ganhou o mundo.

Enquanto isso, no Brasil, o menino João Pedro de Mattos Silva, 14 anos, morreu dentro de sua casa, no Complexo do Salgueiro, região metropolitana do Rio de Janeiro.<sup>2</sup> Pouco depois, Miguel Otavio Santana, de 5 anos, morreu ao cair do nono andar do prédio onde sua mãe trabalhava, no Recife, em junho de 2020. Ele estava aos cuidados de Sarí Côrte Real, empregadora de sua mãe.<sup>3</sup>

As mortes de vidas negras, tanto nos Estados Unidos como no Brasil, suscitaram manifestações que, entre outras reivindicações, levantavam o questionamento sobre os monumentos erigidos nas cidades, o quê e a quem representam. Manifestantes se uniram em várias partes do mundo em protestos que questionavam monumentos públicos que reverenciam um passado colonial, o comércio de pessoas escravizadas, e torturadores.





**Figura 1 .** Monumento em homenagem a Cristóvão Colombo apareceu decapitado no *Christopher Columbus Park* em Boston, Massachusetts, em 10 de junho de 2020. Fonte: Joseph Prezioso / AFP / Getty Images. Disponível em <<https://www.bostonmagazine.com/news/2020/06/10/christopher-columbus-statue-be-headed/>>. Acesso em 28/01/2021.



**Figura 2 .** Na Bélgica, a estátua em homenagem ao Rei Leopoldo II, conhecido pela colonização do Congo Belga, foi removida após protestos antirracistas em junho de 2020, após a morte de George Floyd. Fonte: Reprodução / Twitter. Disponível em: <<https://ultimosegundo.ig.com.br/mundo/2020-06-09/belgica-retira-esttua-de-rei-apos-protestos-antirracistas.html>>. Acesso em 28/01/2021.



**Figura 3** . Em Bristol, na Inglaterra, estátua em homenagem ao traficante de pessoas escravizadas Edward Colston foi derrubada e jogada no rio em junho de 2020 .  
 Fonte: PA MEDIA. Disponível em <<https://www.bbc.com/news/uk-england-bristol-52962356>>.  
 Acesso em 28/01/2021.

É preciso enfrentar mudanças profundas na compreensão de qual é, e de quem conta a História, para que seja possível haver cidades e monumentos que sejam, se não representativos de todos, pelo menos não opressivos para a maior parte da população. É preciso, ainda, investigar essa urgência de mudança nas estruturas, na base de um patrimônio cultural que ajuda a moldar e a perpetuar as estruturas de poder do *status quo*.

Como o patrimônio cultural é designado como tal? Eric Hobsbawm [1983] afirma que a “invenção das tradições” é bastante comum em civilizações antigas e contemporâneas.

Inventar tradições [...] é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado pela referência ao passado, mesmo que apenas por imposição de repetição. [...] Não há, provavelmente, nenhum espaço-tempo com o qual historiadores estejam preocupados que não tenham visto a 'invenção' de tradições nesse sentido. [...] Mais interessante, do nosso ponto de vista, é o uso de materiais antigos para se construir tradições inventadas de um novo tipo para novos propósitos. Um vasto acervo de tais materiais é acumulado no passado de qualquer sociedade, e uma linguagem elaborada de práticas simbólicas e comunicação está sempre disponível.

[HOBBSAWM, 1983, pp. 4-6, tradução minha.]

Essa “invenção de tradições” pode ser aplicada, também, ao patrimônio cultural, e a monumentos que retratam “heróis” coloniais (e colonizadores) pela “grandiosidade de suas conquistas”. Portanto, monumentos que datam



do século XIX, ou do início do século XX, estão fadados a serem considerados como muito valiosos por grupos de técnicos, historiadores, cidadãos bem-intencionados que entendem o patrimônio como “a manutenção do *status quo*”.



**Figuras 4 e 5** . Na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, o monumento equestre a Dom Pedro I (1862) o apresenta com a Constituição sobre indígenas e animais da fauna brasileira.

Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A1tua\\_equestre\\_de\\_D.\\_Pedro\\_I](https://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A1tua_equestre_de_D._Pedro_I)>. Acesso em 28/01/2021.



Quais seriam, então, alternativas possíveis para que pudéssemos, ao mesmo tempo, preservar a história que esses monumentos contam, promover a possibilidade de uma visão crítica acessível à maior parte da população, e ainda promover uma reparação histórica aos povos e etnias que por eles são oprimidos? Como coloca Donna Haraway (2016), importa que histórias contam histórias. Então, se os monumentos não apenas contam uma história, mas carregam em si uma meta-história que apresenta os valores artísticos e conceituais de suas épocas, técnicas de execução e modos de representação que são característicos de seus tempos, é preciso pensar cuidadosamente como promover, a exemplo de Paul B. Preciado, a preservação da memória do que foi, mas injetar esses monumentos de outras histórias, as histórias que é preciso que sejam contadas agora, sem mais delongas. Nas palavras de Nabil Bonduki,

O movimento anticolonial e antirracista precisa desconstruir essa trama histórica equivocada através de um projeto cultural e educacional consistente. Retirar monumentos e cancelar homenagens, assim como dar visibilidade aos que foram oprimidos, deve ser resultado de um resgate da memória e não de uma tentativa de destruição da memória.

Quem apaga a memória, queima livros e impõe uma única visão da história são os regimes fascistas. Nas democracias, a reflexão e o debate devem prevalecer, estudando-se como tratar cada situação específica.

Por que não ressignificar pontos de referência urbanos relevantes (...), substituindo o Borba Gato por um monumento de igual tamanho em homenagem ao povo guarani, que foi massacrado pelos bandeirantes nas missões, explicando por que isso foi feito?

Por que monumentos que não devem ser removidos, como o Monumento das Bandeiras, de indiscutível valor artístico, não se tornam locais de debate e reflexão sobre o objeto da obra de arte, na perspectiva de uma cidade educadora, onde o espaço público se torna um instrumento para a formação cidadã?

Por que não se abrir um debate sobre a mudança dos nomes das rodovias e avenidas que homenageiam pessoas que reconhecidamente cometeram crimes contra a humanidade? No lugar de avenida dos Bandeirantes, que tal avenida Tim Maia, Adoniran Barbosa ou Marielle Franco?

[BONDUKI *in* FSP: 15 jun 2020]



**Figura 6 .** Estátua em homenagem a Borba Gato, bandeirante responsável pela morte e escravização de indígenas, vem sofrendo questionamentos em São Paulo.

Fonte: VejaSP/Reprodução. Disponível em

<<https://vejasp.abril.com.br/cidades/deputada-apresenta-projeto-para-remover-estatuas-de-escravocratas-em-sp/>>. Acesso em 28/01/2021.



**Figura 7 .** Monumento às Bandeiras, em São Paulo . Fonte:

<<https://sites.usp.br/iearp/colocacao-de-monumentos-envolve-disputas-por-construcao-de-narrativas/>>. Acesso em 28/01/2021.

#### 4. Conclusão

A questão do arquivo não é [...] uma questão do passado. [...] Trata-se do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos no tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca.

[DERRIDA, 2001, pp. 50-51]

Onde estão, quem são as memórias de solos e corpos anteriores à invasão portuguesa ao Brasil? Escolhas patrimoniais vem sendo realizadas sob uma perspectiva colonialista e patriarcal a partir de critérios técnicos e políticos propostos pelos homens (brancos) criadores dessas mesmas políticas. Enquanto práticas e políticas não forem questionadas e revistas, a cidade sobreposta e portanto *trans* formulada por Preciado permanecerá à margem dos processos de reconhecimento histórico e cultural. É preciso revisitar as epistemologias do patrimônio cultural, buscando bases para formulações que compreendam, reconheçam, incluam e reivindicuem, para além do Brasil colonial-colonizado-colonizador, os Brasis que se injetam diariamente de si mesmos para poderem encontrar seus eus trans, seus eus-memórias-mais-antigas, suas *memórias-Pindorama*, para que o *monstro-trans-Brasil* possa ser o lugar das memórias de futuros menos coloniais, e mais diversos.

---

**Notas do artigo “Memórias futuras (ou) um ensaio sobre patrimônio cultural inspirado por Paul B. Preciado”**

<sup>1</sup> Fonte: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52857371>>. Acesso em 02 de junho de 2020.

<sup>2</sup> Fonte: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/05/25/joao-pedro-mandou-mensagem-para-mae-momentos-antes-de-ser-baleado-estou-dentro-de-casa-calma.ghtml>>. Acesso em 05 de julho de 2020.

<sup>3</sup> Fonte: <<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2020/06/05/caso-miguel-como-foi-a-morte-do-menino-que-caiu-do-9o-andar-de-predio-no-recife.ghtml>>. Acesso em 05 de julho de 2020.

### 3

#### **Memórias, monumentos, especulações**

Ensaio publicado no “Arruar zine | *quando tudo isso acabar...*” [revista digital].  
Vol. 1, Nº 1, 2020.

A memória de uma cidade se constrói de muitas formas. Experiências, lugares, família, alegrias, tristezas, amores, medos. Entre tantos afetos, permeando o imaginário de quem vive as cidades em todas as suas formas, estão algumas estranhas pessoas, encarnadas em metal, pedra, concreto.

Para quem vive o hoje, algumas dessas pessoas parecem estar aí desde sempre. Desde tempos imemoriais. Já fazem parte da cidade de maneira tão enraizada que às vezes eu nem percebo mais que estão lá. Será que é assim com todo mundo? Mas é difícil não perceber suas barbas bem desenhadas, suas fardas pesadas, seus cavalos empinados, seus chapéus e condecorações. Ou suas cabeças calvas, seus ternos engomados, seus documentos empunhados, seus cães e suas poltronas. Ou uma combinação qualquer de alguns desses elementos.

Eles moram em calçadas, em canteiros centrais de avenidas, em centros de praças, em jardins projetados. Sobre pedestais, eles olham a todes de cima, afirmam que sua história é a que vai ser contada, que suas versões dos fatos importam. Ostentam seus feitos e glórias, suas trajetórias heróicas, seus sacrifícios pela pátria.

Eles estão no Brasil, e estão espalhados pelo mundo. Eles não são acidentes. Suas origens não são desconhecidas. Estão sobre a Terra com uma missão: a de mostrar que suas vidas moldaram o mundo como o conhecemos hoje.

Mas os monumentos se moveram. Ou, ainda, foram movidos. Foram lançados aos rios, aos mares, ateou-se fogo em suas bases, cortaram-lhes as cabeças. Suas imagens foram divulgadas pelo mundo. O lugar que ocupavam foi ressignificado. A cisão no espaço-tempo causada pelas suas idas, vindas e transformações fez nascer novos sentidos não só no plano físico onde permaneciam impávidos, mas sobretudo nas ondas mentais,

abrindo espaço para ideias de mudanças possíveis. As pessoas seguem, sem pedestais, criando os momentos em que tudo isso vai acabar.

---

*Tudo que você toca*

*Você Muda.*

*Tudo que você Muda*

*Muda você.*

*A única verdade perene*

*É a Mudança.*

*Deus é Mudança.*

Octavia E. Butler | *A Parábola do Semeador*, p.12

“Tudo isso acabar” não é um momento, entretanto. Nem sei se acaba, pra falar a verdade. É um processo que já começou e que precisa ser continuado, lembrado a todo momento. Se lembrar e esquecer são duas faces da memória, é preciso manter viva a capacidade de lembrar os motivos pelos quais a mudança é necessária.

Esse processo envolve a criação de novas memórias que dêem outros significados àquilo que se conhece — ou que se julga conhecer. As memórias de monumentos plácidos, inertes, vão dando lugar a memórias desses mesmos monumentos em movimento, já na porta de saída, permanecendo em seus lugares já sem a tranquila certeza de que sempre estariam ali.

### ***Bristol, Inglaterra, 2020.***

Edward Colston foi para o fundo do rio. Depois, voltou de dentro do rio, mas não para o mesmo lugar. A imagem do "comerciante" jogado ao rio, entretanto, já havia sido criada. Sua queda do pedestal é muito mais potente do que sua impávida figura ereta. Se o Colston filantropo é o monumento que foi erguido, o monumento que foi derrubado foi o Colston comerciante de pessoas negras sequestradas, arrancadas de suas terras, aprisionadas, e comercializadas como mercadorias.

Era domingo. Quando lançado ao rio num mergulho de cabeça, Colston viu

as águas turvas em volta de si. Sendo de metal, não se debateu. Deteve-se em apreciar algas, alguns pequenos seres aquáticos que guardam em si um quê de pré-história, um pedaço ou outro de plástico, um sapato perdido. Observava aquilo tudo sem saber que estava no fundo do rio. Estava inteiramente molhado. Nem se afogar ele podia. Olhava a parede de contenção do rio, afundado. Não sabia nadar. Seu pedestal já não o sustentava. Passaram-se cinco dias. Sentiu uma corda enlaçar seu pescoço. Não era enforcamento, pois seu corpo metálico já não respirava, mesmo. Ele, o comerciante de gente, estava sendo pescado. Aos poucos, sentia o ar tocar seus sapatos de fivela, a barra de sua veste, a ponta de seus longos cabelos. Por fim, o nariz, a testa. A tinta vermelha e azul o incomodava, mas sua limitada capacidade de ação não permitia que ele removesse aquelas cores. Achou indigno sair da água desse jeito. Mas sair da água já seria um começo. Será? Passou direto por seu pedestal. “Ei, é aqui! Meu lugar é aqui!”. Ninguém escutou. Seguiu caminho. O leito frio e duro onde agora olhava para o teto não permitia que visse as árvores. Não permitia que o vento tocasse seu corpo. Não permitia que a chuva o molhasse. Olhava fixamente o teto branco. Inabalável. Não conhecia aquela posição. Um senhor, desbravador de terras, comerciante, ser visto desse jeito. O pedestal ainda vazio no parque. “Bem feito”, diziam visitantes do museu. Houve quem criticasse ver a figura ali sozinha, toda pintada, naquele caixão transparente que nem uma cama era. Gostavam de olhar para cima para vê-lo. Assim, parecia pequeno. Bem feito.

O que fazer com esse senhor deitado nesse museu? Ninguém sabe. Faz parte da história. Faz parte da memória. Faz parte.





**01.** O momento em que a estátua de Edward Colston foi derrubada de seu pedestal por manifestantes na cidade de Bristol, Inglaterra.



**02.** Manifestantes derrubam estátua de Edward Colston, comerciante de pessoas sequestradas, aprisionadas e escravizadas, em rio de Bristol durante protestos *Black Lives Matter*.





03. Edward Colston sendo pescado do fundo do rio, observado por um mergulhador.





04. O pedestal vazio de Edward Colston na cidade de Bristol.



05. A estátua de Edward Colston no M Shed Museum, em Bristol.



06. A estátua de Edward Colston no M Shed Museum, em Bristol.

### ***São Paulo, Brasil, 2021.***

Tacaram fogo no Borba Gato em plena Avenida Santo Amaro. Depois, o fogo foi apagado. Mas a memória criada do bandeirante em chamas é muito mais potente do que sua presença chamuscada. Se o Manuel de Borba Gato que foi construído foi o bandeirante, desbravador do Brasil, descobridor de minas de ouro, o que foi incendiado foi o assassino, genocida, etnocida, o que para desbravar o solo que viria a ser chamado Brasil caçava, escravizava e estuprava indígenas, atacava a floresta.

Começou com mais um protesto. Feito de concreto e revestido de pedras brasileiras, Borba Gato sempre se sentiu invencível do alto de seus treze metros de altura. Era pesado, também. As pessoas saíram de um caminhão. Descarregaram vários pneus, e colocaram na avenida, e também em volta dele. Depois, o calor. As chamas. A fumaça. Sobretudo, o calor. Ele não podia sair. Nunca pensara morrer queimado. Ele, o caçador, agora em chamas. A fumaça fazia arder as narinas. Os pássaros que pousavam sobre o cano de sua espingarda e sobre seu chapéu não estavam mais lá. Só restaram suas fezes brancas e secas, as manchas sobre sua grandeza. Ele não gostava de ficar sujo de cocô de passarinho. Não havia o que fazer em sua imobilidade. Pegar fogo era pior. Bem feito. Quantas vezes escapara desse destino para,



imortalizado na avenida, arder em labaredas. Chegaram os bombeiros, apagaram o fogo. Agora ele estava queimado e molhado. O fogo não acabou com ele. Pena. Vaso ruim não quebra, já dizia minha avó. Borba Gato de concreto não queima. Da população indígena que ele perseguiu e escravizou, sobrou pouca gente. Essa gente que tem suas terras mineradas por novos borba-gatos de ocasião. A estátua do Borba Gato tem escolta policial para protegê-la. Ele ri por dentro, mesmo com a bota chamuscada. Vou guardar na memória as labaredas.



07. Borba Gato em chamas.



08. Manifestantes do Movimento Revolução Periférica protestam junto à estátua de Borba Gato na Avenida Santo Amaro, em São Paulo.



09. O fogo começa a consumir a base da estátua, espalhando a fumaça pelo céu de São Paulo.





10. Olha esse jato d'água no olho! Prefeitura de São Paulo promove a limpeza da estátua.



11. Não ruiu, mas chamuscaram-lhe as botinas revestidas em pedras brasileiras.



12. A estátua agora conta com escolta policial para protegê-la.

*Todas as estátuas são uma mentira.*

*Todas as estátuas são feitas para um dia serem derrubadas.*

Paul B. Preciado, *When statues fall*

Essas ações de reivindicação de um espaço simbólico na cidade aconteceram durante protestos antirracistas e manifestações nos anos de 2020 e 2021. Para mim, são memórias e, como toda memória, são carregadas de imprecisões e superposições. Foram muitos os protestos, em vários lugares do mundo. Cristóvão Colombo decapitado por manifestantes em Boston, Massachusetts. Rei Leopoldo II removido da praça na Antuérpia (esse, foi a prefeitura que removeu, mas só isso não basta). Pedro I ritualizado e encantado pela artista em seu círculo de fogo no meio da Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro. Pelo mundo, as imagens se multiplicam. Imagens de colonizadores, escravizadores, estupradores, invasores, assassinos sendo derrubados, pintados, decapitados, deslocados, ressignificados, dando espaço a essas memórias de um futuro em que tudo isso pode, sim, acabar.





13. Em 10 de junho de 2020, Cristóvão Colombo foi decapitado no Christopher Columbus Park em Boston, Massachusetts. Ele já tinha perdido a cabeça antes, em 2006.



14. Novos ângulos são possíveis para Colombo.



15. Em 2015, Colombo teve o corpo coberto de sangue em protestos *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam).





16. Colombo antes e depois de perder a cabeça.

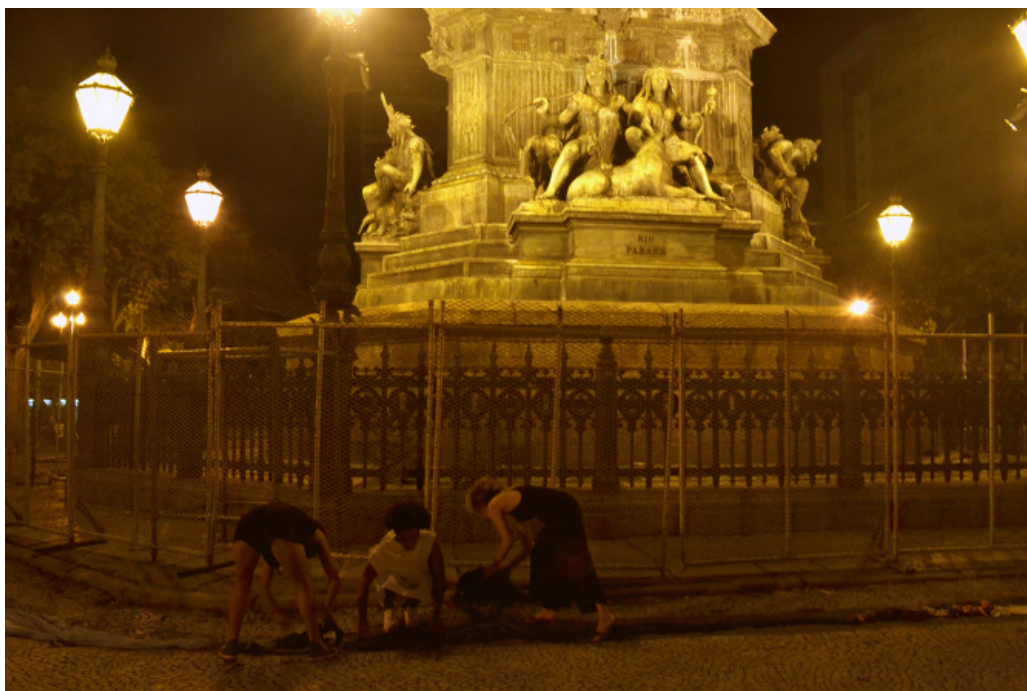


17. A prefeitura da Antuérpia, na Bélgica, removeu a estátua do rei Leopoldo II, responsável pelo assassinato de mais de 10 milhões de pessoas no Congo entre 1865 e 1908.





**18.** A estátua equestre a Dom Pedro I na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, onde ele empunha a Constituição sobre seu cavalo, indígenas, antas e jacarés.



**19.** Em 2020, a artista Diambe da Silva realiza a obra *Devolta*, em que propõe uma coreografia de encantamento com um círculo de fogo ao redor da estátua de D. Pedro I.



20. Um círculo com roupas é desenhado no chão em torno da estátua. Depois, duas pessoas, uma vestida de branco e outra vestida de preto, molham as roupas com líquido inflamável.



21. Fogo no Dom Pedro! Diambe da Silva completa seu círculo de fogo, encantando a escultura de D. Pedro I que se impõe na praça Tiradentes, antigo pelourinho do Polé. Segundo Diambe, "A instalação da estátua representa um ideal de arte pública da época: baseada no extermínio de populações originárias ou de pessoas inimigas do império."

---

## Referências das imagens da estátua de de Edward Colston

### Imagem 01

Foto: Ned Collyer

Fonte: Dowling, Stephen. "The moment a controversial statue was toppled, captured on film". Em: *Kosmo Foto*, 15 de junho de 2020. Disponível em:

<<https://kosmofoto.com/2020/06/the-moment-a-controversial-statue-was-toppled-captured-on-film/>>

### Imagem 02

Foto: Ben Birchall/PA Wire

Fonte: Jardim, Suzane; Nascimento, Gabrielle. "Se derrubássemos estátuas por aqui em protestos, nos chamariam de vândalos e não de heróis". Em: *The Intercept Brasil*, 9 de Junho de 2020. Disponível em: <<https://theintercept.com/2020/06/09/protestos-antirracistas-estatuas/>>

### Imagem 03

Fonte: Twitter M Shed museum. @mshedbristol, 11 de junho de 2020. Disponível em:

<<https://twitter.com/mshedbristol/status/1271124598780821511>>

### Imagem 04

Foto: Caitlin Hobbs

Fonte: Ravenscroft, Tom. "The long-overdue removal of Colston's statue is now part of Bristol's history". Em: *Dezeen*, 10 de junho de 2020. Disponível em:

<<https://www.dezeen.com/2020/06/10/the-long-overdue-removal-of-colstons-statue-is-now-part-of-brisstols-history/#>>

### Imagem 05

Foto: Ben Birchall/AP

Fonte: Hassan, Jennifer. "A British museum is asking visitors what to do with toppled statue of trader who enslaved people". Em: *The Washington Post*, 4 de junho de 2021. Disponível em:

<<https://www.washingtonpost.com/world/2021/06/04/bristol-edward-colston-statue-museum/>>

### Imagem 06

Foto: Ben Birchall/PA

Fonte: The Guardian. "Banksy designs T-shirts to raise funds for 'Colston Four' accused of Bristol statue damage". Em: *The Guardian*, 11 de dezembro de 2021. Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/dec/11/banksy-designs-t-shirts-to-raise-funds-for-colston-four-accused-of-bristol-statue-damage>>

## Referências das imagens da estátua de Borba Gato

### Imagem 07

Foto: Gabriel Schlickmann / Ishoot / Estadão Conteúdo

Fonte: G1 SP — São Paulo. "Estátua de Borba Gato é incendiada em São Paulo". Em: *G1*, 24 de julho de 2021. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/sp/noticia/2021/07/24/estatua-de-borba-gato-e-incendiada-por-grupo-em-sao-paulo.ghtml>>

### Imagem 08

Foto: Gabriel Schlickmann / Ishoot / Estadão Conteúdo

Fonte: SP1 — São Paulo. "Movimentos sociais e artistas fazem limpeza e restauração do Escadão Marielle Franco, pichado com a frase 'Viva Borba Gato'". Em: *G1*, 31 de julho de 2021. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/31/movimentos-sociais-fazem-limpeza-e-restauracao-do-escadiao-marielle-franco-pichado-com-a-frase-viva-borba-gato-em-sp.ghtml>>



**Imagem 09**

Foto: Lucas Martins

Fonte: Angatu, Casé, indígena e morador no Território Tupinambá em Olivença, Ilhéus (BA). "Borba Gato: a estátua de um genocida, estuprador e escravagista que merece arder em chamas". Em: *Jornalistas Livres*, 29 de julho de 2021. Disponível em: <<https://jornalistaslivres.org/borba-gato-a-estatua-de-um-genocida-estuprador-e-escravagista-que-merece-arder-em-chamas/>>

**Imagem 10**

Foto: Eduardo Anizelli, Folhapress

Fonte: FSP. "Após incêndio, estátua de Borba Gato 'toma banho'". Em: *FSP*, 26 de julho de 2021. Disponível em: <<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1706386673197525-asdasd>>

**Imagem 11**

Foto: Lela Beltrão.

Fonte: Oliveira, Regiane. "Prisão de ativista que queimou Borba Gato provoca debate sobre a memória de São Paulo". Em: *El País Brasil*, 28 de julho de 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-07-29/prisao-de-ativista-que-queimou-borba-gato-provoca-debate-sobre-a-memoria-de-sao-paulo.html>>

**Imagem 12**

Foto: Agora São Paulo

Fonte: Agora São Paulo. "Estátua do Borba Gato tem escolta policial permanente desde incêndio". Em: *Agora São Paulo*, 23 de setembro de 2021. Disponível em: <<https://agora.folha.uol.com.br/sao-paulo/2021/09/estatua-de-borba-gato-tem-escolta-policial-permanente-desde-incendio.shtml>>

---

## Referências das imagens da estátua de Cristóvão Colombo, Rei Leopoldo II e Dom Pedro I

**Imagem 13**

Foto: Joseph Prezioso / AFP / Getty Images

Fonte: Buell, Spencer. "Someone Beheaded the Christopher Columbus Statue in Boston...Again". Em: *Boston Magazine*, 10 de junho de 2020. Disponível em: <<https://www.bostonmagazine.com/news/2020/06/10/christopher-columbus-statue-beheaded/>>

**Imagem 14**

Foto: Reprodução WBZ-TV

Fonte: CBS Boston. "Beheaded Christopher Columbus statue in Boston will be removed from North End Park." Em: *CBS Boston*, 10 de junho de 2020. Disponível em: <<https://boston.cbslocal.com/2020/06/10/christopher-columbus-statue-beheaded-boston-massachusetts/>>

**Imagem 15**

Foto: NorthEndWaterfront.com

Fonte: CBS Boston. "Beheaded Christopher Columbus statue in Boston will be removed from North End Park." Em: *CBS Boston*, 10 de junho de 2020. Disponível em: <<https://boston.cbslocal.com/2020/06/10/christopher-columbus-statue-beheaded-boston-massachusetts/>>

**Imagem 16**

Foto: Getty Images

Fonte: Fitz-Gibbon, Jorge. "Christopher Columbus statue beheaded in Boston". Em: *New York Post*, 10 de junho de 2020. Disponível em: <<https://nypost.com/2020/06/10/christopher-columbus-statue-beheaded-in-boston/>>

**Imagem 17**

Foto: Daily Mail

Fonte: Papiro. "Bélgica remove estátua do rei Leopoldo II, assassino de negros no Congo".  
Em: *PCdoB.org.br*, 10 de junho de 2020. Disponível em:  
<<https://pcdob.org.br/noticias/belgica-remove-estatua-do-rei-leopoldo-iiassassino-de-negros-no-congo/>>

**Imagem 18**

Foto: Wikipédia.

Fonte: Wikipédia. "Estátua equestre de D. Pedro I". Em: *Wikipédia, a enciclopédia livre*, dezembro 2017. Disponível em:

<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A1tua\\_equestre\\_de\\_D.\\_Pedro\\_I](https://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A1tua_equestre_de_D._Pedro_I)>

**Imagem 19**

Fonte: Diambe da Silva. "Devolta, 2020". Disponível em:

<<http://cargocollective.com/diambe/Devolta-2020>>

**Imagem 20**

Fonte: *idem*

**Imagem 21**

Fonte: *idem*

**Fim do Quarto Atravessamento**

**Tempo cinco . Fazer-tentáculo**

## 1 Reparação

Uma amiga, certa vez, me falou: “Volta. Quando estou me sentindo assim, eu digo para mim mesma: *volta*. Volta!”. Imediatamente, me lembrei de Cecilia Tallis dizendo o mesmo para Robbie Turner. *Come back. Come back to me*.

No filme *Atonement* (dirigido por Joe Wright, 2007),<sup>170</sup> baseado no livro *Reparação*, de Ian McEwan, Cecilia Tallis (interpretada pela atriz Keira Knightley) diz, em diversos momentos – seja por palavras faladas ou escritas em cartas –, essas palavras para Robbie Turner (interpretado por James McAvoy). *Come back. Come back to me*.

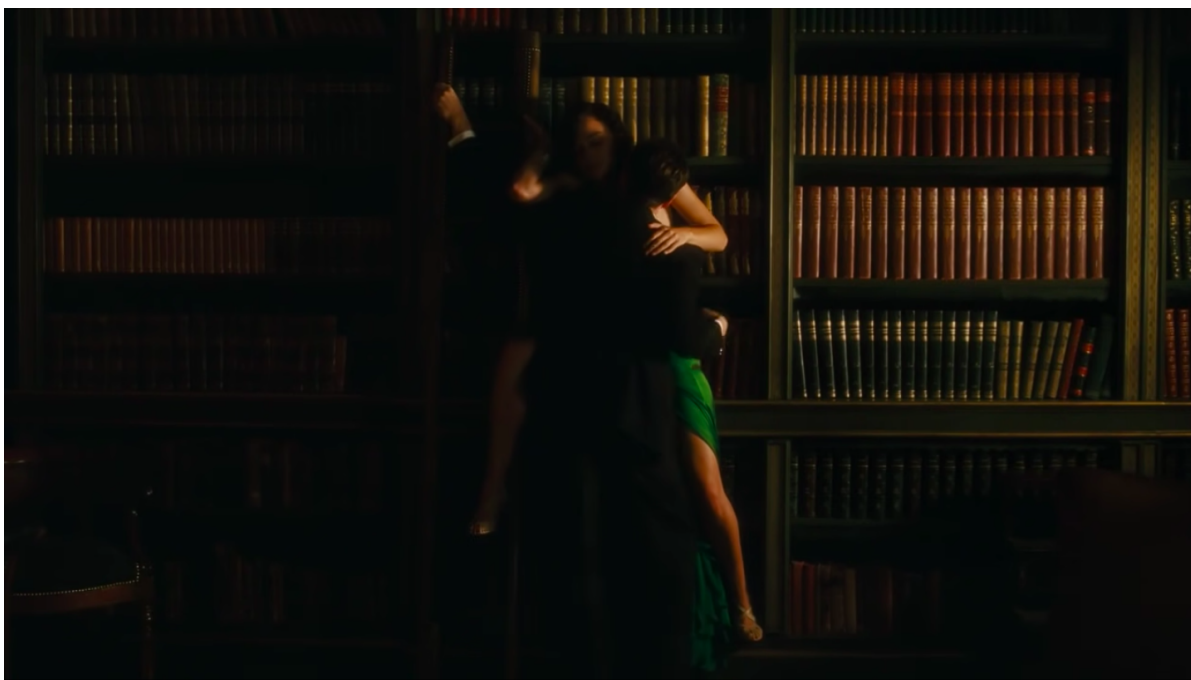
O começo da trama se passa em 1935, na mansão da família Tallis. Briony Tallis (interpretada em diferentes fases da vida por Saoirse Ronan, Romola Garai e Vanessa Redgrave), a irmã mais nova de Cecilia, cometera um ato terrível. Briony acusou Robbie injustamente de ter estuprado sua prima, Lola. Ele foi preso e, posteriormente, enviado para a guerra. Cecilia se desligou da família e se voluntariou como enfermeira em Londres.

Cecilia e Robbie haviam, momentos antes da falsa acusação, vivido breves e intensos momentos de uma tensão sexual que culminou com ambos na biblioteca da mansão vitoriana onde a família Tallis residia e onde Robbie, filho de uma serviçal, trabalhava durante as férias da faculdade em que cursava medicina com o apoio financeiro dos Tallis. Cecilia e Robbie foram surpreendidos por Briony em uma das cenas de sexo (ou de qualquer outro tipo) mais bonitas que já vi no cinema. Um pouco mais tarde, na mesma noite, a ainda menina Briony, tomada por sentimentos conflitantes e conclusões equivocadas, identificou Robbie como o autor do estupro de Lola.

---

<sup>170</sup> O filme *Atonement* teve seu título traduzido para o português como “Desejo e Reparação”, acredito que em uma jogada midiática para inseri-lo na mesma categoria de títulos como “Razão e Sensibilidade” (*Sense and Sensibility*, filme de Ang Lee de 1995) e “Orgulho e Preconceito” (*Pride and Prejudice*, também de Joe Wright e também com a atriz Keira Knightley, de 2006), ambos baseados na obra de Jane Austen. O livro *Atonement*, de Ian McEwan, teve seu título traduzido simplesmente como “Reparação”.





**Figura 1.** Cecilia Tallis (Keira Knightley) e Robbie Turner (James McAvoy) são surpreendidos por Briony na biblioteca. *Atonement*, 2007. 38'07".

A carta. Robbie escrevera uma carta. Depois de bater à máquina inúmeras tentativas, ele escreveu uma última versão do texto.

***In my dreams, I kiss your cunt, your sweet, wet cunt.***

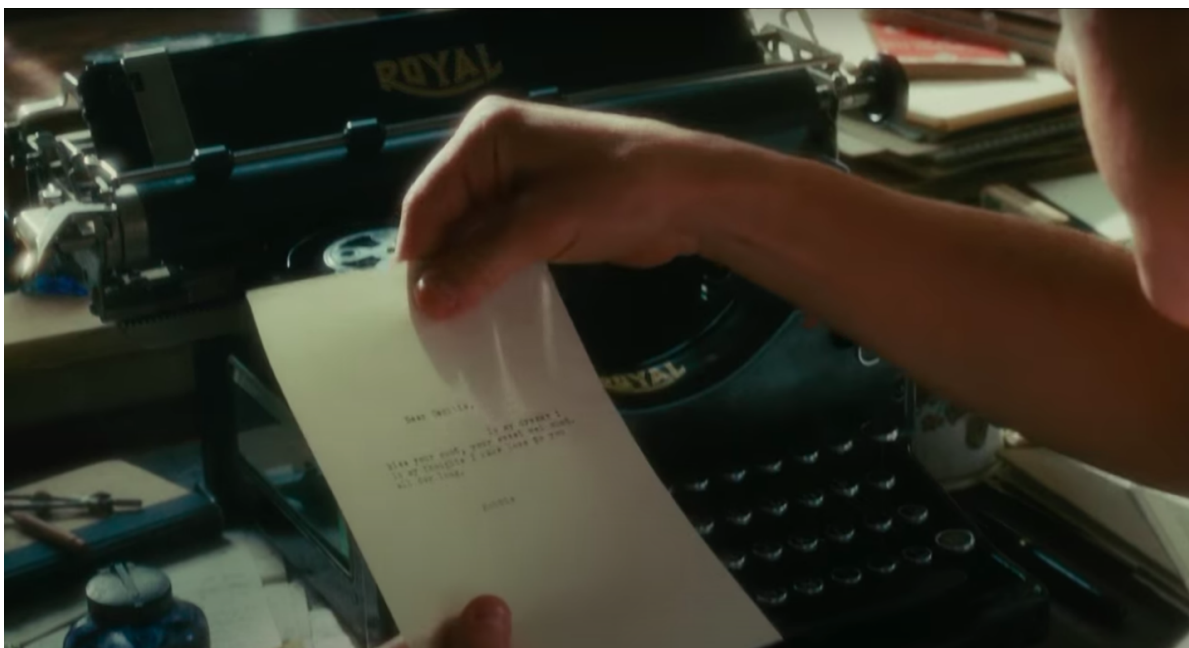
***In my thoughts I make love to you all day long.***

Em meus sonhos, beijo tua boceta, tua boceta doce, úmida.

Em meus pensamentos, passo o dia inteiro fazendo amor contigo.

[Robbie Turner, 2007. Tradução minha.]

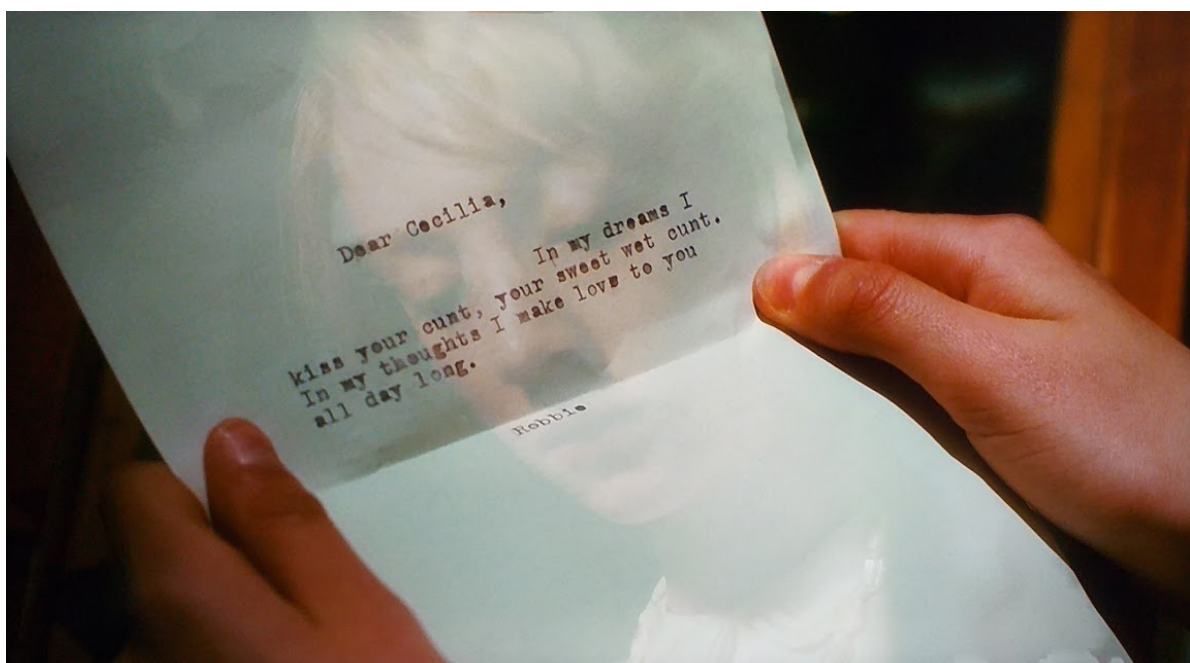




**Figuras 2 e 3.** *Dear Cecilia, In my dreams I kiss your cunt, your sweet wet cunt.* Robbie Turner (James McAvoy) escreve carta. *Atonement*, 2007. Figura 2: 23'46". Figura 3: 24'13"

Depois desse momento de fantasia solitária em seu quarto, Robbie escreveu outra carta, à mão (o que lhe parecia mais apropriado, dado o conteúdo da mensagem), excluindo a anatômica descrição de seus pensamentos. *You'd be forgiven for thinking me mad — wandering into your house barefoot, or snapping your antique vase. The truth is, I feel rather lightheaded and foolish in your presence, Cee, and I don't think I can blame the heat! Will you forgive me? Robbie.* (Seria perdoável achar que sou louco — entrando em sua casa descalço, ou quebrando seu vaso antigo. A verdade é que me sinto um pouco tonto e tolo em sua presença, Cee, e não acho que posso culpar o calor! Me perdoa? Robbie.)

A carta “errada” certamente foi lida pela mensageira responsável por entregá-la a Cecilia, Briony, e também pela sua destinatária final. O destino de Robbie estava selado e sua defesa fora tornada impossível a partir dessa “evidência” do crime que nunca cometera.



**Figura 4.** *In my dreams I kiss your cunt, your sweet wet cunt.* Briony Tallis (Saoirse Ronan), busca a carta nos guardados da irmã para apresentá-la como evidência do “crime” de Robbie. *Atonement*, 2007. 45'40”.

Briony Tallis, a pequena irmã, responsável por acusar irrefutavelmente o jovem Turner, passa o resto da vida atormentada por seu ato. Robbie é retirado do sonho vitoriano de se tornar médico com o apoio da família que empregava sua mãe para ser enviado à prisão e, depois, à Segunda Guerra, onde seria encaminhado para a retirada de Dunquerque, em junho de 1940.

Cecilia também deixa a mansão de sua família para atuar como enfermeira no atendimento aos feridos na batalha. Após a retirada de Dunquerque, o casal vive em um apartamento pequeno no bairro modesto de Balham, sob o escrutínio de uma proprietária mandona e enxerida.

Briony, na tentativa de reparar seu erro, vai ao encontro da irmã. Robbie, aflito pelos traumas da prisão e da guerra que remontavam à falsa acusação de Briony, fica transtornado ao vê-la em sua casa. Como ela pretendia reparar seu erro? Como isso seria possível? Ela, que o havia acusado, tinha a resposta, tão inalcançável quanto o retorno ao momento da carta. *Come back. Come back to me.* Não, a resposta que Briony podia dar não o livraria de suas acusações. Não mais. Não havia volta possível para aquele ato.

*Come back. Come back to me.*

Cecilia diz as palavras que fazem Robbie voltar a si.

\*\*\*

Briony Tallis, escritora famosa, descobre ter uma doença assustadora. Aos setenta e sete anos, pequenos vasos sanguíneos estão, pouco a pouco, se rompendo em seu cérebro. Em pouco tempo, ela não conseguirá mais acessar sua memória. O romance que escreveu várias vezes ao longo da vida, *Two figures by a fountain* (“Dois vultos junto a uma fonte”, no livro de Ian McKellen), ou *Atonement* (“Reparação”, no filme de Joe Wright), narra a história desde o início, contando os crimes de todas as pessoas envolvidas (incluindo ela própria, sua prima Lola, o milionário com quem Lola se casou e com quem vivia até então – e que fora seu agressor) e a vida que ela presenciou no pequeno apartamento em Balham, subúrbio de Londres. No livro de McKellen, Briony sabe que, pelas implicações legais de suas acusações, seu último livro, que era também, nas palavras dela própria, o primeiro, não será publicado enquanto ela ainda for viva ou, ao menos, enquanto sua mente ainda for capaz de reconhecer o feito. Já no filme de Wright, com roteiro de Christopher Hampton, a escritora Briony é entrevistada às vésperas do lançamento de seu último romance, *Atonement*.

*Come back. Come back to me.*

***It's my last novel. Strangely or not, it would be just as accurate to call it my first novel. [...]***

***I have, for a very long time, decided to tell the absolute truth. No rhymes, no embellishments. [...]***

***But the effect of all this honesty was rather pitiless, you see. I couldn't imagine what purpose would be served by it. [...]***

***By honesty. Or reality. [...]***

***My sister and Robbie were never able to have the time they both so longed for, and deserved, and which ever since I've... Ever since, I've always felt I prevented. [...]***

***So, in the book, I wanted to give Robbie and Cecilia what they lost out in life. I'd like to think this isn't weakness or evasion, but a final act of kindness.***

***I gave them their happiness.***

É meu último romance. Pode parecer estranho, mas, seria igualmente preciso dizer que é meu primeiro romance. [...]

Há muito tempo, decidi dizer a absoluta verdade. Sem rimas, sem embelezamento. [...]

Mas o efeito de toda essa honestidade foi bastante impiedoso, percebe. Eu não podia imaginar a que propósito serviria. [...]

A honestidade. Ou realidade. [...]

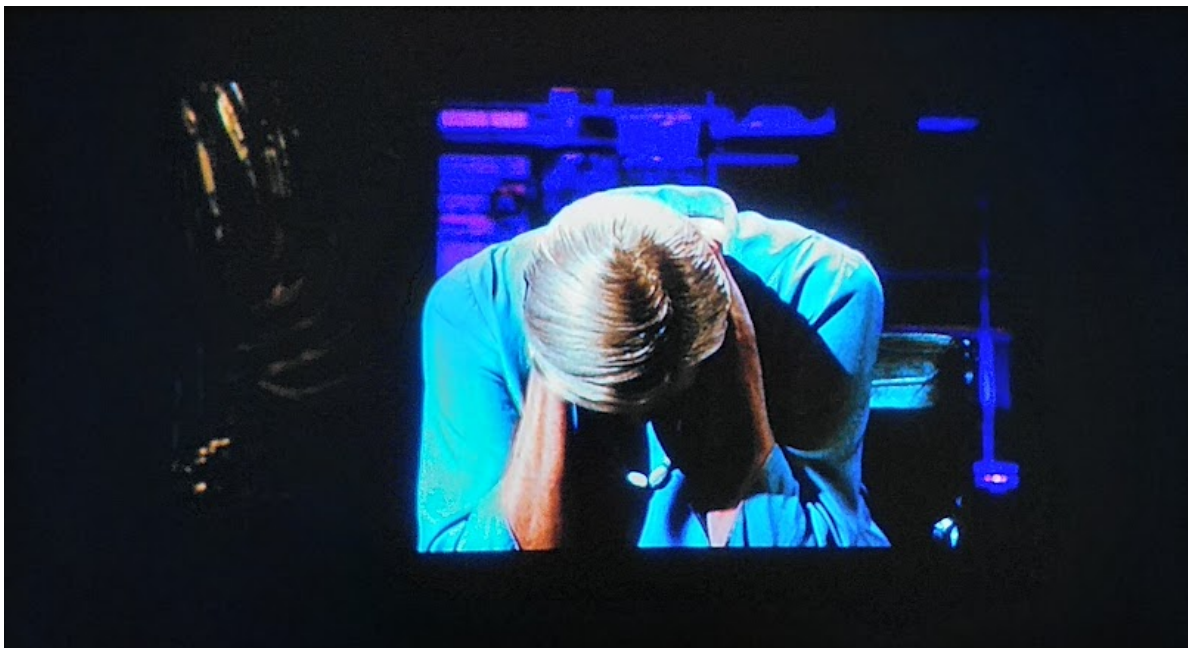


Minha irmã e Robbie nunca puderam ter o tempo que ambas tanto desejavam e mereciam, e que desde então eu... Desde então, sempre senti que fui eu que impedi. [...]

Então, no livro, eu queria dar a Robbie e Cecilia o que elas perderam na vida. Gosto de pensar que isso não é fraqueza ou evasão, mas um ato final de bondade.

Dei-lhes a felicidade.

[Briony Tallis, 2007. Tradução minha. Grifos meus.]



**Figuras 5 e 6.** Vanessa Redgrave interpreta a escritora Briony Tallis aos 77 anos.

*"It's my last novel. Strangely or not, it would be just as accurate to call it my first novel."*

"É meu último romance. Pode parecer estranho, mas, seria igualmente preciso dizer que é meu primeiro romance." *Atonement*, 2007. Figura 5 . 1:46'37". Figura 6 . 1:48'20".

Briony, num último esforço de reparação, deu a Cecilia e Robbie a vida em comum, a volta um para o outro, o tesão que não conseguiam, mais uma vez, controlar na frente de uma Briony que os olhava constrangida no apartamento em Balham, deu-lhes o amor. Cecilia segurava o rosto de Robbie, e ele a olhava com dor, desejo e ternura. E voltava de seu acesso de fúria. Lentamente, ele voltava.



**Figuras 7 e 8 .** *Come back. Come back to me.* Cecilia, Robbie e Briony (Romola Garai) no pequeno apartamento em Balham. *Atonement*, 2007. Figura 7 . 1:42'41". Figura 8 . 1:43'25".

Ao invés da septicemia que matou Robbie em Dunquerque no dia em que ele regressaria à sua terra, ao invés do bombardeio que matou Cecilia na estação de metrô de Balham, Briony, no romance em que finalmente contou “**toda a verdade**”, deu a Robbie e Cecilia o futuro.

*Come back. Come back to me.*

## 2

### Fazer-tentáculo

Digo em voz alta. Volta. Volta pra mim.

Volto. Sempre volto.

Talvez já soubesse. Penso que, quando estava no começo do processo do doutorado, doutorado esse que desde o início encarei como uma separação (daquela pessoa que tinha sido, daquele espaço que tinha conhecido, e que sabia, de algum jeito dentro de mim, que estava encerrando uma fase e que passaria, dali em diante, por outros e novos processos, e resolvi enfrentar esse “luto” escrevendo), achava que faria uma tese. Não qualquer tese. “A” tese. Que transformaria aquela história que tinha vivido até ali em um tipo de texto, um “texto acadêmico perfeito” que existia em algum lugar da minha cabeça. Que a “academia”, que “o Homem”, com seus modos colonizados e colonizadores, havia me feito imaginar que seria o único texto possível.

Ainda não sabia que aquele texto não seria o meu. Ainda não tinha lido a Donna Haraway, ainda não tinha entendido que corais e medusas frequentam a mesma página, ou, ainda, o mesmo parágrafo, a mesma frase (!) em sua epistemologia ciborgue [HARAWAY, 2016, pp.52-57]. Ainda não conhecia os “SF” de suas camas de gato (*string figures*) e especulações fabulativas (*speculative fabulations*), entre tantos outros “SF”.

Camas de gato (*string figures*) são como estórias;<sup>171</sup> elas propõem e encenam padrões para que participantes habitem, de alguma forma, em uma terra vulnerável e ferida. Minha narrativa multiespécies é sobre recuperação em histórias complexas que são tão cheias de morrer quanto de viver, tão cheias de finais, até genocídios, quanto de começos. [...] Não estou interessada em reconciliação ou em restauração, mas estou profundamente comprometida com as possibilidades mais modestas de recuperação parcial e em seguir adiante conjuntamente. Chame isso de ficar com o problema. E assim procuro estórias reais que sejam também fabulações especulativas e realismos especulativos. Estas são estórias em que jogadorxs multiespécies [...] refazem modos de viver e de morrer sintonizados com o florescimento finito ainda possível, a recuperação ainda possível.

<sup>171</sup> Ver “Tempo um”, nota nº 5.



“SF” significa ficção científica (*science fiction*), feminismo especulativo (*speculative feminism*), fantasia científica (*science fantasy*), fabulação especulativa (*speculative fabulation*), fato científico (*science fact*) e também cama de gato (*string figures*). Brincar de cama de gato se trata de dar e receber padronagens, soltar fios e falhar, mas às vezes encontrar algo que funciona, algo conseqüente e talvez até bonito, que não existia antes, se trata de retransmitir conexões que importam, de contar estórias mão sobre mão, dedo sobre dedo, ponto de fixação sobre ponto de fixação, para criar condições para o florescimento finito na terra, no mundo.<sup>172</sup> As camas de gato exigem que se fique imóvel para receber e passar adiante. Camas de gato podem ser jogadas por muitos, com todo tipo de membros,<sup>173</sup> desde que se mantenha o ritmo de aceitação e doação. O conhecimento e a política também são assim – passam adiante em torções e meadas que exigem paixão e ação, manter-se imóvel e em movimento, ancorar e lançar.

[HARAWAY, 2016, p. 10. Tradução minha. Grifos meus.]

### **Pensamento atravessado um**

Traduzir, ainda que pequenos trechos, da obra de Donna Haraway, sempre se prova um desafio imenso. Se é certo que toda tradução é também uma mutilação e um renascimento da obra original, é bem verdade que Haraway nos faz companheiras nesse esforço de traduzí-la. As palavras-chave em seu texto, não por acaso, são sempre plenas de múltiplos sentidos. Se ela fala em espécies companheiras, ela nos presenteia também com palavras companheiras, pois é possível traduzir sua obra e se deparar com palavras que cabem de muitos e diferentes jeitos no modo de traduzir. Fico, mais uma vez, com a encrenca, com o problema, com a turbulência de ler, reler e re-reler Haraway, sabendo que sua companhia na cama de gato do conhecimento é lado a lado, como companheira de jornada, fazendo parentescos tentaculares com quem a lê, e com a generosidade com que ela nos apresenta seus pensamentos, e suas muitas autoras companheiras.

Não sabia ainda que as frestas seriam o caminho de fabular e que, fabulando, poderia, como Briony Tallis, contar “toda a verdade”. Considerando, claro, que exista “uma verdade” (ou muitas) que possam ser assim contadas – ou, quem sabe, fabuladas. Fabular passados e porvires. Não sabia ainda da malha da aranha, dos nós e dos fios que não começam no começo e não terminam no fim pois são corpo vivo e, como corpo vivo, são movimento, esquecimento, fazer, desfazer e refazer. Não sabia, ainda, das correspondências que tramaria nas linhas enquanto por elas sou tramada, dos mundos

---

<sup>172</sup> Haraway usa as expressões “on terra” e “on earth”, de modo que neste trecho optei por traduzir “on terra” por “na terra”, e “on earth” por “no mundo”.

<sup>173</sup> A palavra “limbs”, traduzida por “membros”, se aplica a braços, pernas, patas ou asas, ou seja, membros humanos mas também multiespécies, além de poder significar também “galhos”.

que mundaria criando mundos.<sup>174</sup> Não sabia, tampouco, que há outras, terceiras,<sup>175</sup> teses possíveis.

Quando li a Donna Haraway pela primeira vez, numa das aulas da pós com a Barbara Szaniecki, e quando tentamos permanecer com aquele problema, entendi que existem modos e modos e modos de escrever. Quando li de novo, pela segunda vez, em um dos encontros do LaDA, me deparei com a Medusa, a única Górgona mortal, o coral, e o fabular. No “Entremeios: em tempos de turbulência”, em 2017, fizemos todo um esforço conjunto para pensar **com** Haraway, para criar nossos parentescos. E, talvez, muito no começo, mesmo não me dando conta, tenha percebido que aquele jeito projetado e inalcançável, aquele modo de fazer a tese, aquele modo que pensava que seria “o certo”, quantitativo, não seria meu caminho.

**vou juntar todos os documentos, vou fazer todas as pesquisas, vou contar a história de tudo que aconteceu, mas como é que vou contar essa história, estou tão dentro dessa história, ao mesmo tempo quero contar e quero ser isenta e também já sabia que não queria ser isenta e que nada disso seria, não verdadeiramente, possível.**

\*\*\*

Por tudo isso, chamo este **Tempo cinco** de **fazer-tentáculo**, este tempo que tem a missão de “encerrar” “a” “tese”. Se corro o risco de ser considerada perdulária em relação ao uso das aspas, também não tento fazer de outra forma, pois:

- (1) como “encerrar” a tese se, como Louise Banks, agora não tenho tanta certeza se acredito em começos e fins, e, como Ts’ui Pên, descobri as veredas que se bifurcam;
- (2) como encerrar “a” tese se não acredito tampouco que este algum dia poderá ser considerado um produto absoluto, “a” tese, pois, como Simas e Rufino, procuro o vazio da fresta ambígua. Se, como Donna Haraway, estou mais interessada “nas possibilidades mais modestas de recuperação parcial e em seguir adiante conjuntamente” do que em escrever “a” tese; e
- (3) como encerrar a “tese”, se a “tese” em si é uma história real e inventada justamente porque está sendo contada, como diz Conceição Evaristo em seus Becos da Memória. Se

<sup>174</sup> Menção ao capítulo “A Malha” no livro “Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição”, de Tim Ingold (2015), citado no **Primeiro Atravessamento**.

<sup>175</sup> Menção à obra “A third university is possible”, de *la paperson* (2017), citada no **Tempo zero**.

tudo que antes seria rejeito, refugio, foi incorporado e aceito como “tese”, como propõe Bruce Nauman em relação à arte que produz em seu estúdio. Se essa “tese” está/é **em** correspondência com seu próprio fazer, como a malha da aranha de Tim Ingold. Se a “tese” se junta, ainda, à proposta de *la paperson* de que uma “terceira” universidade (e uma “terceira” “tese”), não descolonizada, mas descolonizadora, pode ser possível.

Este **Tempo cinco . Fazer-tentáculo** toma assim, mais uma vez, emprestado de Donna Haraway o modo de escrever e de pensar, mas como ela mesma sugere, busca parentescos outros. Pensei em “fazer tentacular” e “fazer-tentáculo”, pensando que “tentáculo” não poderia ser um adjetivo (assim como “ciborgue”, *a priori*, também não pode), e acabei entendendo que esse modo de escrever não só fala do processo, do fazer, como fala, também, do membro que faz, o tentáculo em si, assim como também é tentáculo e, sendo tal, tentacula seus caminhos que se expandem e se retraem. Assim, “fazer-tentáculo” neste momento me soa mais adequado a este “fazer-tese” que abracei. Este **Tempo** busca, assim, novamente, se articular com o “tempo tentacular” que comecei a fabular ainda em dois mil e dezessete.

Falo, ao longo da tese, sobre – ou, ainda, **com** – o Centro Carioca de Design, do único modo como posso falar. É o modo como o conheço, é o modo como ele passou por mim e como sei que, de alguma maneira, foi moldado por mim também. Em todas as decisões, em todo mundo que acolhi, em todas as exposições e eventos que achei que cabiam lá, e que cabiam em mim também. Não sei se tem outro jeito. Somos nossas *miêdkas* e vivemos em dois mundos. [MARTIN, 2021, p.23]

Como a Briony, que conseguiu dar um passado para a Cecilia, para o Robbie, e escolheu que ele não teria morrido de septicemia numa trincheira na França, nem ela num bombardeio numa estação de metrô em Balham, mas que elas teriam tido a vida por ela criada. Uma vida de amor em que, mesmo com toda a merda, sempre havia uma volta. *Come back. Come back to me.*

Escrevo e narro passados, presentes e os tais futuros possíveis.<sup>176</sup> Narro passados esperando que esse tempo, que é tentacular, e do qual tanto falo, esse tempo que vai, volta, vem, se retrai... que esse tempo seja um tempo que possamos – eu e vocês, que lêem este trabalho – compartilhar em correspondência.

Reflito, junto a Gayatri Chakravorty Spivak, junto a coisas pequenas como margens, momentos e elementos inacabados ou difusos que compõem uma formulação

---

<sup>176</sup> Ver Tempo dois.

teórica. Coloco-me junto a ficções, começos, meios e fins que podem não acontecer, necessariamente, nessa ordem.

Quanto à forma como a desconstrução realmente opera, ela **se fixa em pequenas coisas: margens, momentos**, etc. Mas algo unificador é necessário. [...] Como uma **ficção teórica necessária**, que é um pressuposto metodológico. Mas **a possibilidade dessa ficção não pode ser derivada de algum relato verdadeiro das coisas**. Se você tomar a formulação teórica da desconstrução, você tem **uma suspensão no início e uma suspensão no final** (*différance* no início e *aporia* no final), de modo que **não é possível nem começar, nem terminar adequadamente**. A maioria das pessoas interessadas em desconstrução está interessada nessas duas coisas [o começo e o final]. **Mas eu estou mais interessada no que acontece no meio**; e acho que o Derrida mais recente também.

[SPIVAK: 1990, p. 136. Tradução minha. Grifos meus.]<sup>177</sup>

Não precisa começar do começo. O arquivo imprime o arquivo. [DERRIDA: 2001, pp. 15-16] O começo está no meio, está no fim. Não precisa começar no começo. Não precisa terminar no final.

*Come back. Come back to me.*

### 3 Meio

Relembro novamente as Ficções de Jorge Luis Borges, e “O jardim das veredas que se bifurcam”. Relembro Stephen Albert explicando a Yu Tsun, seu confuso interlocutor, o que é o jardim deixado por seu antepassado Ts’ui Pên, e o que são as veredas que se bifurcam.

Antes de exumar esta carta, eu tinha me perguntado de que modo um livro pode ser infinito. Não conjecturei nenhum outro procedimento a não ser o de um volume cíclico, circular. **Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar indefinidamente**. Recordei também aquela noite que está no centro d’*As mil e uma noites*, quando a rainha Xerazade (por uma mágica distração do copista) começa a relatar textualmente a história d’*As mil e uma noites*, com o risco de chegar outra vez à noite em que ela a relata, e assim até o infinito. Imaginei também uma obra platônica, hereditária, transmitida de pai para filho, à qual cada novo indivíduo acrescentasse um capítulo ou corrigisse com piedoso cuidado a página de seus ancestrais. As conjecturas distraíram-me; mas nenhuma parecia corresponder, nem sequer de um modo remoto, aos contraditórios capítulos de Ts’ui Pên. Em meio a essa perplexidade, remeteram-me de Oxford o manuscrito que o senhor examinou. Detive-me, como é natural, na frase: “Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam”. **Compreendi quase imediatamente; “o jardim de veredas que se bifurcam” era o romance caótico; a frase “vários futuros (não a todos)” me sugeriu a imagem da**

<sup>177</sup> Em novembro de 1988 Gayatri Spivak foi à Inglaterra para participar da *Radical Philosophy Conference*, com o tema *Politics, Reason and Hope*. Uma versão editada da entrevista entre ela, Peter Osborne e Jonathan Rée foi publicada na revista *Radical Philosophy* n<sup>o</sup> 54, em 1990.

**bifurcação no tempo, não no espaço.** A releitura geral da obra confirmou essa teoria.

[BORGES: 2005, pp. 9-11. Grifos (*itálico*) do autor. Grifos (**negrito**) meus.]

Então são assim as histórias. É assim que se fala do tempo. É assim que se fala com o tempo. É assim que se atravessa o tempo, os caminhos. É assim que se enreda em seus tentáculos. Deixo aqui a vários futuros (não a todos) esse jardim de veredas que se bifurcam. Minhas personagens são uma casa, uma mulher, uma estátua, uma praça. Muitas ruas, amigães, professorães, autorães. Livros, livros e mais livros, alguns filmes, o Gato, as crianças. Uma linguista, uma escritora, um casal apaixonado, um urso, uma comunidade com nome de pássaro, as aranhas, heptapodes, polvos, muitas pessoas, tantos parentescos criados ao atravessar essas veredas. Algumas pessoas vieram, trago comigo, outras entraram em bifurcações outras. As veredas são muitas. Os tentáculos são muitos. Talvez Stephen Albert tivesse razão em algumas de suas conjecturas. Talvez algumas histórias sejam infinitas porque terminam exatamente como começaram.

\*\*\*

Esta é uma tese sobre encontros, correspondências, afetos, tempos e atravessamentos.

Sobre como os encontros, e as correspondências por meio deles agenciadas, mobilizam e possibilitam a criação, a realização e a transformação de coisas e/em afetos. Explico: a proposta desta tese partiu da vontade inicial de analisar as condições que viabilizaram a existência e a permanência do Centro Carioca de Design (CCD) na Praça Tiradentes, Centro da cidade do Rio de Janeiro, desde 2009 até 2020. Eu, no momento em que escrevo “a” tese, e ao longo de todo o processo, venho ocupando o cargo de gerente do CCD, pelo qual respondo nessa condição desde antes de sua abertura ao público. Assim, a elaboração do texto foi, é e será sempre permeada pelos encontros, pelas correspondências e pelos afetos que me atravessaram e que atravessarei pelo caminho. Caminho este que é percorrido por mim, mas, também, por muitas companheiras, companheiros, e companheiros, não necessariamente humanes, que caminham juntas este caminho enquanto ele é constantemente, sistematicamente, insistentemente, traçado e retraçado.

**Fim**

## Referências

## Referências bibliográficas

ABREU, Regina. Patrimônio Cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. In: *Apostila Seminários Temáticos Arte e Cultura Popular*. Primeira Edição, 2006/2007. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, pp.53-63.

AHMED, Sara. *Viver uma vida feminista*. São Paulo: Ubu Editora, 2022. Tradução de Jamille Pinheiro Dias, Sheyla Miranda, Mariana Ruggieri.

ANASTASSAKIS, Zoy. *Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2014.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. São Paulo: Editora 34, 2012.

ARAÚJO, Flávia Secioso. Espaços culturais e design: tecendo relações com o território por meio de processos participativos. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, 2019.

ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Administração pública municipal: a estrutura e os titulares: da Comissão de Intendência à Prefeitura do Rio (1889 – 2012). Rio de Janeiro: *Prefeitura do Rio/Casa Civil/Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BONDUKI, Nabil. *Remover monumentos e homenagens racistas sem destruir a memória*. Folha de São Paulo, 15 de junho de 2020. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/nabil-bonduki/2020/06/remover-monumentos-e-homenagens-racistas-sem-destruir-a-memoria.shtml>>. Acesso em 28 de janeiro de 2020.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Editora Schwarcz (Companhia das Letras), 2005.

BOTELHO, Nathalia Giovannini. *Monumentos cariocas: as muitas faces que constroem a paisagem do Rio*. Trabalho de Conclusão de Curso. Rio de Janeiro: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo / Universidade Santa Úrsula, 2022.

BOTTOMORE, Tom (editor) et. al. [Tradução Waltensir Dutra; organizador da edição brasileira, revisão técnica e pesquisa bibliográfica suplementar, Antonio Moreira Guimarães]. *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BRUM, Eliane. *Banzeiro Òkòtó: uma viagem à Amazônia centro do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BUTLER, Octavia E. *A Parábola do Semeador*. São Paulo: Editora Morro Branco, 2018. Tradução: Carolina Caires Coelho.

BUTLER, Octavia E. *Semente Originária: o padronista, vol. 1*. São Paulo: Editora Morro Branco, 2021. Tradução: Heci Regina Candiani



CAMARGO, Paula de Oliveira. *As cidades, a cidade: política e arquitetura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2012 (b).

CAMARGO, Paula de Oliveira. *Memórias futuras: (ou) um ensaio sobre patrimônio cultural inspirado por Paul B. Preciado*. in BARROS, Camila Bezerra Furtado; MARINHO, Claudia Teixeira;

CAMARGO, Paula de Oliveira. *Memórias, monumentos, especulações*. in Arruar zine [revista digital], Vol. 1, Nº 1, 2020. Disponível em: <<https://arruarzine.webflow.io/trabalhos/12-memorias-monumentos-especulacoes>>. Acesso em 10 de julho de 2022.

CAMARGO, Paula de Oliveira. *O Centro Carioca de Design e a política de patrimônio cultural na cidade do Rio de Janeiro*. In: Rio Patrimônio Cultural: Revista do Patrimônio Cultural da Cidade do Rio de Janeiro. Ano II,, nº1, Julho de 2012 (a). pp. 84-89.

CAMARGO, Paula de Oliveira. *On love, affection, and cities*. Plot(s) Journal of Design Studies. New York: Parsons School of Design, The New School in New York. Volume 07, 2020. pp. 69-85. Disponível em <<https://adht.parsons.edu/designstudies/plot/on-love-affection-and-cities/>>

CAMARGO, Paula de Oliveira. *Sobre amor, afeto e cidades*. Arcos Design. Rio de Janeiro: PPD ESDI - UERJ. Volume 11, Número 2, Novembro 2018. pp. 104-122. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign/article/view/47519/31700>>

CAMARGO, Paula de Oliveira; ANASTASSAKIS, Zoy. *Linear and spheric time: past, present and future at Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro*. In: International Committee of Design History and Design Studies. Conference (IIa:2018:Barcelona, Catalunya), pp. 747-751. Barcelona: Singularitats Collection, 2018.

CAMARGO, Paula de Oliveira; et al. *Sobre cuspes e perdigotos: sete gestos contra a necropolítica zumbi no Brasil*. ClimaCom – Epidemiologias [Online], Campinas, ano 7, n. 19, Dez. 2020. Disponível em: <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/sobre-cuspes-e-perdigotos/>> . Acesso em 02 de julho de 2022.

Para fins de citação, decidimos, em conjunto, que cada autora, ao citar este artigo, se citaria como “primeira autora”, uma vez que o artigo foi escrito de forma horizontal por todas e, portanto, a própria norma de “primeira autoria” se tornou, neste caso, sem sentido.

CARA, Milene. *Do desenho industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para a disciplina*. São Paulo: Blucher, 2010.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Ed. UNESP, 2017.

COSTA, Eliane *Jangada digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes*. 1.ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

DANOWSKI, Deborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2017.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. (1975) Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. Tradução de Cíntia Vieira da Silva; revisão da tradução por Luiz B. L. Orlandi.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. Tradução de Claudia de Moraes Rego.

DEUTSCHE, Rosalyn. *The question of "public space"*. 1998. Disponível em <[https://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche-\\_the-question-of\\_public-space\\_.pdf](https://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche-_the-question-of_public-space_.pdf)>. Acesso em 25/11/2019.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Art and Public Space: Questions of Democracy*. In: Social Text, No. 33 (1992), pp. 34-53. Published by: Duke University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/466433>>. Acesso em: 23/10/2014. Republicado em: <<https://www.konstfack.se/PageFiles/24768/deutsche%20pub;ic%20art%20and%20democracy.pdf>>. Acesso em 25/11/2019.

DIOGO, Érica (organização). *Recuperação de Imóveis Privados em Centros Históricos – Brasília*, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2009.

EILAND, Howard; JENNINGS, Michael W. (editores). *Selected Writings / Walter Benjamin*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

ESCOBAR, Arturo. *Autonomía y Diseño: la realización de lo comunal*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2017.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória – 3 ed*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado*. Revista Cadernos de Campo, nº13, 2005, pp. 155-161. Tradução Paula Siqueira.

FIGUEIREDO, João Luiz de; CORRÊA, Sílvia Borges (orgs.). *Economia criativa : gestão estratégica de setores criativos*. Rio de Janeiro : E-papers, 2020. Disponível em: <<http://www.e-papers.com.br/livre/LECGESC001.pdf>>. Acesso em 21 de junho de 2022.

FILHO, Kleber Mendonça; DORNELLES, Juliano. *Bacurau* [filme, 2h10min.]. Produção: Arte France Cinéma. Co-produção: Globo Filmes. Distribuição: Vitrine Filmes. Co-produção:Telecine Productions. Produção: CinemaScópio. Co-produção: Canal Brasil. Co-produção: Símio Filmes. 2019.

FIRJAN. Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil. Rio de Janeiro: Firjan / Senai, 2019. Disponível em: <<https://www.firjan.com.br/economicriativa/downloads/MapeamentoIndustriaCriativa.pdf>>. Acesso em 21 de junho de 2022.

FOSTER, Hal. *Design and crime (and other diatribes)*. Londres, Nova York: Verso, 2002.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. – 24. ed. – São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GIL, Gilberto; FERREIRA, Juca. *Cultura pela palavra: coletânea de artigos, discursos e entrevistas dos ministros da Cultura 2003-2010 / Gilberto Gil e Juca Ferreira*. 1.ed. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

GIL, Gilberto; RISÉRIO, Antonio. *O poético e o político e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GOLDMAN, Márcio. *Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia*. Revista Cadernos de Campo, nº13, 2005, pp.149-153.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do Cansaço*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. Tradução: Enio Paulo Giachini.

HARAWAY, Donna (1985). *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. in HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. Tradução de Tomaz Tadeu (2000).

HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham e Londres: Duke University Press, 2016.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

INGELS, Bjarke; BIG A/S et. al.. *Yes is more: an archicomic on architectural evolution*. Köln: Taschen GmbH, 2010.

INGOLD, Tim. *On human correspondence*. Disponível em: *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Volume 23, Issue 1, março 2017, pp.9-27.  
<<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-9655.12541/full>>.  
Acesso: 18 de dezembro de 2017.

INSTITUTO MUNICIPAL DE ARTE E CULTURA (Rio de Janeiro, RJ). *Corredor cultural: como recuperar, reformar ou construir seu imóvel / RIOARTE, IPLANRIO*. – Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995 - 3ª edição.

IRPH – Instituto Rio Patrimônio da Humanidade. *Guia das APACs n.02: Corredor Cultural / Entorno da Rua da Candelária 2. Ano II, nº1*. Rio de Janeiro: Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, 2012.

KELLER, Eliyahu. *Open Letters issue #17: 24Oct.2014 Eliyahu Keller writes to Bjarke Ingels*. Harvard University Graduate School of Design. Cambridge: 2014. Disponível em <[https://www.academia.edu/36685007/Open\\_Letter\\_to\\_Bjarke\\_Ingels\\_Harvard\\_GSD\\_Open\\_Letters\\_Issue\\_17](https://www.academia.edu/36685007/Open_Letter_to_Bjarke_Ingels_Harvard_GSD_Open_Letters_Issue_17)>. Acesso em 02/02/2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. Tradução: Jess Oliveira.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

la paperson. *A third university is possible*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

LATOUR, Bruno. *Cogitamus: seis cartas sobre as humanidades científicas*. São Paulo: Editora 34, 2016. Tradução: Jamille Ribeiro Dias.

LATOUR, Bruno. *Imaginar gestos-barreira que barrem o retorno da produção pré-crise*. (escrito originalmente para a AOC em 29 de março de 2020). Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/textos/28>>. Acesso 01/06/2020.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Salvador: EDUFBA; Bauru: EDUSC, 2012.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. Tradução: Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes.

LE GUIN, Ursula K. The carrier bag theory of fiction. *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*, p. 149-154, 1996.

LE GUIN, Ursula K. *The dispossessed*. e-book. Londres: Gollancz, (1974) 2015.

LE GUIN, Ursula K. *The left hand of darkness*. e-book. Nova York: Penguin Random House LLC, (1969) 2019.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEONIDIO, Otavio. *Favela, bairro, cidade. O programa Favela-Bairro e a violência contra as favelas*. Arqutextos, São Paulo, ano 21, n. 242.07, Vitruvius, jul. 2020. <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/21.242/7824>>. Acesso 28/09/2020.

LEONIDIO, Otavio. *Mundos de ação: arte e arquitetura depois da política*. In: Revista Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n° 26 (jan-jun/2020) – DOI: 10.22409/1981-4062/v26i. Disponível em: <<http://revistavisos.com.br/article/355>>. Acesso em 31 de maio de 2022.

LODI, Maria Cristina Vereza; DUARTE, Maria Cristina Coelho; BRILHANTE, Ronaldo. Projeto de revitalização da Praça Tiradentes e arredores: o passado presente no futuro. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Patrimônio Cultural, 2005.

Luiz Carlos Maximo DIAS; Silvio MOREIRA FILHO; Danilo de Oliveira FIRMINO; Deivid Domenico Ferreira LIMA; Marcio Antonio SALVIANO; Ronie de Oliveira MACHADO; Tomaz Disitzer Carvalho de MIRANDA; Manuela Trindade OITICA. *História Para Ninar Gente Grande* (música). Ed. Musical Escola De Samba Ltda. Estação Primeira de Mangueira, 2019.

LUZ, Afonso. *et. al. Produção cultural no Brasil, volume 1*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. 5v.

MAGALHÃES, Aloisio. *Bens culturais do Brasil: um desenho projetivo para a nação / Aloisio Magalhães; organizador João de Souza Leite*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

MAGALHÃES, Aloisio. *Bens culturais: instrumento para um desenvolvimento harmonioso*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 20, ano 1984, pp. 40-44. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1984. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/>

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da Análise do discurso*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

MARTIN, Nastassja. *Escute as feras*. São Paulo: Editora 34, 2021. Tradução de Camila Vargas Boldrini e Daniel Lühmann.

MASSUMI, Brian. *O que os animais nos ensinam sobre política*. São Paulo: n-1 edições, 2017. Tradução: Francisco Trento; Fernanda Mello.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

McEWAN, Ian. *Atonement*. Londres: Vintage, 2007.

McEWAN, Ian. *Reparação*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002. Versão *epub*. Tradução: Paulo Henriques Britto.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. São Caetano do Sul: Editora Wish, (1853) 2021. Tradução: Karine de Almeida.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1979.

MILLS, C. Wright. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. *Arquitectura y política: ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2011.

MOUFFE, Chantal. *On the political*. Londres e Nova York: Routledge, 2005.

MOUFFE, Chantal. *Sobre o político*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

NASCIMENTO, Bruno Ribeiro do. *Pesquisa e design [livro eletrônico]: de(s)colonizando o design: resumo expandidos*. 1ª Ed. Fortaleza: Editora nadifúndio, 2021. pp. 459-469.

NAUMAN, Bruce. *Please pay attention please : Bruce Nauman's words : writings and interviews*. Edited by Janet Kraynak. Cambridge | London: MIT Press, 2005.

NOBRE, Marcos. *Ponto-final: a guerra de Bolsonaro contra a democracia*. São Paulo: Todavia, 2020.

NOLAN, Christopher. *A origem (Inception)*. Filme. Warner Bros., 2010.

PARENT IN SCIENCE. *Produtividade acadêmica durante a pandemia: efeitos de gênero, raça e parentalidade. Levantamento realizado pelo Movimento Parent in Science durante o isolamento social relativo à Covid-19*. Brasil: Movimento Parent in Science, 2020. Disponível em: <[https://www.parentinscience.com/\\_files/ugd/0b341b\\_81cd8390d0f94bfd8fcd17ee6f29bc0e.pdf?index=true](https://www.parentinscience.com/_files/ugd/0b341b_81cd8390d0f94bfd8fcd17ee6f29bc0e.pdf?index=true)>. Acesso em 02 de julho de 2022.

PELBART, Peter Pál. *Rizoma temporal*. São Paulo: ECidade, 2020.

PESSÔA, José (org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Iphan, 2004.

PORTO, Bruno e MENDES, Luis Marcelo. André Stolarski: fale mais sobre isso. Rio de Janeiro: Ímã Editorial | Livros de Criação, 2014.

PRECIADO, Paul B. *Aprendendo do vírus*.

Disponível em <<https://www.n-1edicoes.org/textos/26>>. Acesso em 13 de junho de 2022.

Tradução de Ana Luiza Braga e Damian Kraus.

PRECIADO, Paul B. *Eu sou o monstro que vos fala*. Tradução em curso: Sara Wagner York.

Disponível em <<https://medium.com/@sarawagneryork/eu-sou-o-monstro-que-vos-fala-94dd10a366ef>>. Acesso em 25 de outubro de 2020.

PRECIADO, Paul B. *Je suis un monstre qui vous parle*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2020.

PRECIADO, Paul B. "When Statues Fall". In: ArtForum International - Dezembro, 2020, Vol. 59, Nº. 3. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/202009/paul-b-preciado-84375>>. Acesso em 10 de julho de 2022.

PREFEITURA da Cidade do Rio de Janeiro (PCRJ). *Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro - Pós-2016: o Rio mais integrado e competitivo 2009-2012*. Rio de Janeiro: PCRJ, 2009.

Disponível em:

<[https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/6616925/4178940/planejamento\\_estrategico\\_site\\_01.pdf](https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/6616925/4178940/planejamento_estrategico_site_01.pdf)>. Acesso em 18 de junho de 2022.

PREFEITURA da Cidade do Rio de Janeiro (PCRJ). *Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro - Pós-2016: o Rio mais integrado e competitivo 2013-2016*. Rio de Janeiro: PCRJ, 2013.

Disponível em:

<[http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/2116763/4104304/planejamento\\_estrategico\\_1316.pdf](http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/2116763/4104304/planejamento_estrategico_1316.pdf)>. Acesso em 18 de junho de 2022.

PREFEITURA da Cidade do Rio de Janeiro (PCRJ). *Plano Estratégico Rio Futuro - 2021-2024*. Rio de Janeiro: PCRJ, 2021. Disponível em:

<[https://ago-item-storage.s3.us-east-1.amazonaws.com/b8f0568810fb48e982f90753734a9582/livro\\_planejamento\\_estrategico\\_RioFuturo\\_mar2022v2.pdf?X-Amz-Security-Token=IQoJb3JpZ2luX2VjEOz%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2FwEaCXVzLWVhc3QtMSJGMEQCIE%2Fz7iD58%2F%2Blag6mEfuLdGHTa8zilufYg4wG2Z9Z1m3WAIaBaFWmrAuP04fW6yHndtOuq1ogB2RwUvKDopxrs4DbdZirbBAj1%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F8BEAAaDDYwNDc1ODEwMjY2NSIMAUrLgPg%2F5Qk3zLRKq8E%2F2miSN%2F7Oh3EqU%2FpAuMMuJX%2BF0ZrU6FK4MClv2xg23sihQoCi1oGAGNYgDsEOTpEFp5iTgoY6Z8v9GpinQKeD9R1%2Fn763GDLBg nTYgyXliLP0ZeIywsmyf1CsT7gnov1nt1695lbkdtprfEnc6RfPvcpgE0AtfRg%2FBMh9WI06dm03RZyQqMhuoutOm%2BNZQ5oYhrC3ODdCK30JZG%2Bamt4q6s%2F4OCXkd9PNGovp8gt2Txxdti puRWbrWtM57tEBHn9%2Bk3tlnCHOrho4FH1eNw8%2FhQzari3qWdjP078shc6gtKg%2FFAML R96vrEhybrnsfwX2SWPSAG1n563pD2H8s2BXiha2i4E00BLk5q2PTDe5kjO%2FsfnlxnKJYmZpP Ru26vD0zshg6h%2FxfiR04QsnzLScQBR8Yu98LGscWdfT0IQQ4OFVLh07lI3gfLIH%2FW%2BWS 8b8N3LeJoq0D6SJUmCsOM2gQx2YJcxb1rycb8b%2BVZY9do7C03Qr8%2Fzy%2FB42NrZ2Lfys1 uLb449YA0i7Eki9Eev3XyfEFKKkvxzuFugAci9sG%2BquMKcm4UKY70t%2BjvW2ikv8bSHpRfTw ig%2B4gtQAgx16oekhG1is9D1Hsxodljo8wFK3BoKEW0VNnJFSTN0CyQV8l5eZgpDIM4FbLn%2 BSYryi5bfnGcljaeFWPmktFM6Ck0uVSQMr85%2FhM0o02iF9ZGkLY%2BUVMC%2BmdwbA%2 BVz4FNL5y7mG7Pe7OZPblixdIf4TCAzLiVBjqqATGTee05Hct9jEYPdc4zCzMLPHCUJKHIOx1rcgxF](https://ago-item-storage.s3.us-east-1.amazonaws.com/b8f0568810fb48e982f90753734a9582/livro_planejamento_estrategico_RioFuturo_mar2022v2.pdf?X-Amz-Security-Token=IQoJb3JpZ2luX2VjEOz%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2FwEaCXVzLWVhc3QtMSJGMEQCIE%2Fz7iD58%2F%2Blag6mEfuLdGHTa8zilufYg4wG2Z9Z1m3WAIaBaFWmrAuP04fW6yHndtOuq1ogB2RwUvKDopxrs4DbdZirbBAj1%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F%2F8BEAAaDDYwNDc1ODEwMjY2NSIMAUrLgPg%2F5Qk3zLRKq8E%2F2miSN%2F7Oh3EqU%2FpAuMMuJX%2BF0ZrU6FK4MClv2xg23sihQoCi1oGAGNYgDsEOTpEFp5iTgoY6Z8v9GpinQKeD9R1%2Fn763GDLBg nTYgyXliLP0ZeIywsmyf1CsT7gnov1nt1695lbkdtprfEnc6RfPvcpgE0AtfRg%2FBMh9WI06dm03RZyQqMhuoutOm%2BNZQ5oYhrC3ODdCK30JZG%2Bamt4q6s%2F4OCXkd9PNGovp8gt2Txxdti puRWbrWtM57tEBHn9%2Bk3tlnCHOrho4FH1eNw8%2FhQzari3qWdjP078shc6gtKg%2FFAML R96vrEhybrnsfwX2SWPSAG1n563pD2H8s2BXiha2i4E00BLk5q2PTDe5kjO%2FsfnlxnKJYmZpP Ru26vD0zshg6h%2FxfiR04QsnzLScQBR8Yu98LGscWdfT0IQQ4OFVLh07lI3gfLIH%2FW%2BWS 8b8N3LeJoq0D6SJUmCsOM2gQx2YJcxb1rycb8b%2BVZY9do7C03Qr8%2Fzy%2FB42NrZ2Lfys1 uLb449YA0i7Eki9Eev3XyfEFKKkvxzuFugAci9sG%2BquMKcm4UKY70t%2BjvW2ikv8bSHpRfTw ig%2B4gtQAgx16oekhG1is9D1Hsxodljo8wFK3BoKEW0VNnJFSTN0CyQV8l5eZgpDIM4FbLn%2 BSYryi5bfnGcljaeFWPmktFM6Ck0uVSQMr85%2FhM0o02iF9ZGkLY%2BUVMC%2BmdwbA%2 BVz4FNL5y7mG7Pe7OZPblixdIf4TCAzLiVBjqqATGTee05Hct9jEYPdc4zCzMLPHCUJKHIOx1rcgxF)>

[FIN0KriyJ7LaC7bWhPlmDxUUjig5cYRnyozhrHR6Rl0uNxWwoiQTxgYJSW77AHVAttA9igCOzuaIN3QafkcvZKZxhkDw%2B3S9Mmpwh73WpJ1LZnuBvtACp%2BELVso9NbY9MsZ%2Bg6YumO6IWgjn9D7GMsQAJjsIN6nWkpe%2B1MhO7EX6jC1cGery8CxCS4J&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Date=20220618T201046Z&X-Amz-SignedHeaders=host&X-Amz-Expires=300&X-Amz-Credential=ASIAYZTTEKKE5FMCWPVY%2F20220618%2Fus-east-1%2Fs3%2Faws4\\_request&X-Amz-Signature=0e262311ec57baa51f887745037821619556a5f245bd46735beaec99e537464.>](https://www.rio.rj.gov.br/patrimonio/proj_revitalizacao_pcatiradentes.shtm). Acessado em 18 de junho de 2022.

PRETA-Rara. *Falsa abolição* (música). Gravada pelo grupo Tarja Preta (composto por Joyce Fernandes, a Preta-Rara, e Jackeline Pereira, a Negra Jack), 2013.

PT. *Caderno temático de programa de governo "A imaginação a serviço do Brasil"*. São Paulo: Comitê Lula Presidente, 2002.

[publicacao/RevPat20.pdf](#)>. Acesso em 22 de junho de 2022.

REVITALIZAÇÃO da Praça Tiradentes – Centro. Disponível em:

<[http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/proj\\_revitalizacao\\_pcatiradentes.shtm](http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/proj_revitalizacao_pcatiradentes.shtm)>.

Acesso: 18 de dezembro de 2017

REED, James; EHRLICH, Pippa. *Professor Polvo (My Octopus Teacher)*. Filme. Netflix: 2020.

ROLNIK, Raquel. Entrevista. In: [ALTBERG, Ana; MENEGUETTI, Mariana; KOZLOWSKI, Gabriel]. *8 Reações para o depois (8 Reactions for afterwards)*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2019. pp. 183-211.

RUBIM, Albino. (org.). *Política cultural e gestão democrática no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016.

SAMYN, Henrique Marques. *A abolição como farsa no rap contemporâneo*. Revista Mosaico, Volume 9, Número 15, 2018, pp. 142-156. Disponível em:

<<https://doi.org/10.12660/rm.v9n15.2018.76929>> Acesso em 10 de julho de 2022.

SCHÖN, Donald A. *The Reflective Practitioner: how professionals think in action*. London: Routledge, 1992.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas – 1ª ed.* Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas – 1ª ed.* Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SKINNER, Quentin *apud*. PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *As muitas faces da história. Nove entrevistas*. São Paulo: Edittora UNESP, 2000.

SOBRE o Centro Carioca de Design. Disponível em:

<<http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/ccd>>. Acesso: 18 de dezembro de 2017.

SPHAN/PRÓ-Memória. *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1980.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *The post-colonial critic*. New York: Routledge, 1990.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. São Paulo: CosacNaify, 2015.



VILAÇA, Aparecida. *Morte na Floresta*. São Paulo: Todavia, 2020.

VILLENEUVE, Denis. *A Chegada (Arrival)*. Filme. Paramount Pictures, 2016.

WRIGHT, Joe. *Desejo e Reparação (Atonement)*. Filme. Working Title Films, 2007.

## Referências internet

AGÊNCIA Estado. *Filha de Lúcio Costa assume IPHAN*. 07 de janeiro de 2003 - 18h00. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/noticias/Geral,filha-de-lucio-costa-assume-iphan,2003010734402>>. Acesso em 16 de abril de 2022.

ARENAS Cariocas. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/arenas>>. Acesso em 22/11/2019.

AZEVEDO, Paulo Ormino de. *Perfil do Autor*. Disponível em: <<http://www.pauloormindo.com.br/perfil.asp>>. Acesso em 27 de junho de 2022.  
BBC News Brasil. Caso George Floyd: quem é o policial preso pela morte de homem negro que causa revolta nos EUA. 29 Mai. 2020.  
<<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52857371>>. Acesso 28/09/2020.

BEIGUELMAN, Giselle. *A melhor cidade é a que existe*. In: *Revista Select*. Publicado em 01 de abril de 2016. Disponível em: <<https://www.select.art.br/melhor-cidade-e-que-existe/>>. Acesso em 25 de novembro de 2019.

BERTAMÉ, Rodrigo. *Arquitetura é um BIG negócio*. 16 Jan. 2020.  
<<https://medium.com/@bertame/arquitetura-é-um-big-negócio-97ebda80f8a8>>. Acesso 28/01/2020.

CADERNO “Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura”. Brasília, agosto de 2008.  
Disponível em:  
<<http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2018/05/Plano-Nacional-de-Cultura-Diretrizes.pdf>>. Acesso em 26/11/2019.

CÂMARA dos Deputados. Biografia de JANDIRA FEGHALI.  
Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/deputados/74848/biografia>>. Acesso em 25/11/2019.

CAMPOS, Mateus; BIANCHI, Paula. *Conceição Evaristo: Ela seria a primeira escritora negra da Academia Brasileira de Letras. Mesmo com a maior campanha popular da história, perdeu*. In: *The Intercept \_ Brasil*, 30 de agosto de 2018, 16h56. Disponível em: <<https://theintercept.com/2018/08/30/conceicao-evaristo-escritora-negra-eleicao-abl/>>. Acesso em 02 de julho de 2022.

CANDIDO, Marcos. Tainá de Paula: “Precisamos pensar a favela como parte central da cidade”. 29 Jul. 2020.  
<<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/07/29/e-preciso-ver-favela-como-o-centro-da-cidade-diz-arquiteta-taina-de-paula.htm>>. Acesso 28/09/2020.

ClickMacaé. *Rio de Janeiro ganha Centro de Design dia 23*. Disponível em: <[https://clickmacae.com.br/noticias/1636/rio-de-janeiro-ganha-centro-de-design-dia->](https://clickmacae.com.br/noticias/1636/rio-de-janeiro-ganha-centro-de-design-dia-). Acesso em 15 de junho de 2022.

CECHINE, Sinclair. FERREIRA, Juca in *FGV-CPDOC/Acervo*. Disponível em: <<https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ferreira-juca>>. Acesso em 27 de junho de 2022.

CENTRO Carioca de Design. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/ccd>>. Acesso: 18 de dezembro de 2017.

CHALOUB, Jorge; MEDEIROS, Josué; LIMA, Pedro Luiz. *Cinco anos de arbítrio: o impacto do golpe de 2016 e o futuro da democracia brasileira*. in: *Le Monde Diplomatique Brasil*, 20 de agosto de 2021. Disponível em: <[https://diplomatique.org.br/o-impacto-do-golpe-de-2016-e-futuro-da-democracia-brasileira/?fb\\_comment\\_id=5919781538092029\\_5922475437822639](https://diplomatique.org.br/o-impacto-do-golpe-de-2016-e-futuro-da-democracia-brasileira/?fb_comment_id=5919781538092029_5922475437822639)>. Acesso em 28 de junho de 2022.

CORTI, Marcelo. Jordi Borja. Entrevista, São Paulo, ano 07, n. 025.05, *Vitruvius*, jan. 2006 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.025/3304>>. Acesso em 03/12/19.

CORULLON, Martin. *Arquitetura pode ser política?* 15 Out. 2017. Esquina. <<http://www.esquina.net.br/2017/10/15/arquitetura-pode-ser-politica/>>. Acesso 27/04/2020.

COSTA, Breno. *Aluga-se o Brasil: Pantanal, Forte de Copacabana e +200 pontos turísticos que Bolsonaro quer alugar*. 16 Out. 2019. *The Intercept Brasil*. <<https://theintercept.com/2019/10/15/bolsonaro-alugar-areas-publicas-turismo/>>. Acesso 28/01/2020.

DASPU. Página no Facebook. Disponível em: <<https://web.facebook.com/daspudavida/>>. Acesso em 15 de junho de 2022.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO ANO XLVI – Nº 047-A, sexta-feira, 13 de março de 2020, p. 1. Decreto Nº 46.970 de 13 de março de 2020. <<https://pge.rj.gov.br/comum/code/MostrarArquivo.php?C=MTAyMjE%2C>>. Acesso 28/09/2020.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO Vol. 130 Nº 51 – São Paulo, sábado, 14 de março de 2020, p. 1. Decreto Nº 64.862, de 13 de março de 2020. <<https://www.saopaulo.sp.gov.br/wp-content/uploads/2020/03/decreto-64862.pdf>>

DIÁRIO Oficial do Município do Rio de Janeiro de 09/01/2009, p.15. Disponível em: <<http://doweb.rio.rj.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/752#/p:15/e:752?find=claudia%20zarvos>>. Acesso em 24 de novembro de 2019.

EL PAÍS. *Em discurso na ONU, Bolsonaro escancara programa de ultradireita e anti-indígena*. 24 Set. 2019. <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/24/politica/1569323723\\_562966.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/24/politica/1569323723_562966.html)>. Acesso 13/04/2020.

EQUIPE ArchDaily Brasil. *Bjarke Ingels e Governo Federal se reúnem para discutir projetos turísticos no Brasil*. 15 Jan. 2020. *ArchDaily Brasil*. <<https://www.archdaily.com.br/br/931978/bjarke-ingels-e-governo-federal-se-reunem-para-discutir-projetos-turisticos-no-brasil>> ISSN 0719-8906. Acessado 28/01/2020.

G1. Conheça alguns mortos pelo novo coronavírus no RJ. 27 Mar. 2020.

<<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/03/27/saiba-quem-sao-os-mortos-pelo-novo-coronavirus-no-rj.ghtml>>. Acesso 05/07/2020.

G1. João Pedro mandou mensagem para mãe momentos antes de ser baleado: 'Estou dentro de casa. Calma'. 25 Mai. 2020.

<<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/05/25/joao-pedro-mandou-mensagem-para-mae-momentos-antes-de-ser-baleado-estou-dentro-de-casa-calma.ghtml>>. Acesso 05/07/2020.

G1, DF. *Entenda o que significa a palavra patrimônio*. 17 de julho de 2012. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2012/07/entenda-o-que-significa-palavra-patrimonio.html#:~:text=A%20palavra%20patrim%C3%B4nio%2C%20de%20origem,e%20da%20classe%20de%20nobres.>>>. Acesso em 10 de julho de 2022.

GIL, Gilberto. *Veja o que aconteceu com Gilberto Gil ao longo dos anos*. Disponível em:

<<https://gilbertogil.com.br/bio/gilberto-gil/>>. Acesso em 02 de dezembro de 2019.

GILLESPIE, Kiri. *The science behind Papamoa's 30m spider web blanket*. In: NZ Herald, 16 de abril de 2017. Disponível em:

<<https://www.nzherald.co.nz/bay-of-plenty-times/news/the-science-behind-papamoas-30m-spider-web-blanket/J45ZMLNL74KIWBQR2F2VJCRFHI/>>. Acesso em 28 de maio de 2022.

GILBERTO Gil. Disponível em: <[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_bio\\_2017.php](http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio_2017.php)>. Acesso em 02/12/2019.

GRIGORI, Pedro. *Um em cada 5 agrotóxicos liberados no último ano é extremamente tóxico: primeiro ano do governo Bolsonaro teve aprovação recorde de novos pesticidas; empresa chinesa Adama foi a que teve o maior número de produtos liberados*. 16 Jan. 2020. Agência Pública.

<<https://apublica.org/2020/01/um-em-cada-5-agrotoxicos-liberados-no-ultimo-ano-e-extremamente-toxico/>>. Acesso 13/04/2020.

GUERRA, Raphael / Ronda JC. *Caso Miguel: Expectativa pela data da audiência de julgamento de Sarí Corte Real*. 26 Set. 2020.

<<https://jc.ne10.uol.com.br/colunas/ronda-jc/2020/09/11978777-caso-miguel--expectativa-pela-data-da-audiencia-de-julgamento-de-sari-corte-real.html>>. Acesso 28/09/2020.

Imperator - Centro Cultural João Nogueira. Disponível em: <<http://imperator.art.br/sobre>>.

Acesso em 22/11/2019.

ING, Will. *WeWork confirms under-fire Bjarke Ingels is no longer chief architect*. 29 Jan. 2020. The Architect's Journal.

<<https://www.architectsjournal.co.uk/news/wework-confirms-under-fire-bjarke-ingels-is-no-longer-chief-architect/10046180.article#>>>. Acesso 31/01/2020.

IPHAN. *Vida e Obra: Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898 – 1969)*. 12 de agosto de 2013 -

14h47. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/481/vida-e-obra-rodrigo-melo-franco-de-andrade-1898-%E2%80%93-1969>>. Acesso em 22 de junho de 2022.

JORNAL DE BRASÍLIA. *Manaus começa a enterrar em valas coletivas*. 22 ABR. 2020.

<<https://jornaldebrasil.com.br/brasil/manaus-comeca-a-enterrar-em-valas-coletivas/>>. ACESSO 01/06/2020.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO. Opinião: O desvario de Bolsonaro. 28 Mar. 2020.  
<<https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2020/03/o-desvario-de-bolsonaro.shtml>>. Acesso 05/07/2020.

JORNAL O GLOBO. É #FATO que deputados eleitos pelo PSL quebraram placa com nome de Marielle Franco em comício de Wilson Witzel. 08 Out. 2018.  
<<https://oglobo.globo.com/fato-ou-fake/e-fato-que-deputados-eleitos-pelo-psl-quebraram-placa-com-nome-de-marielle-franco-em-comicio-de-wilson-witzel-23140096>>. Acesso 01/06/2020.

KELLER, Eliyahu. *Open Letters issue #17: 24 Oct. 2014 Eliyahu Keller writes to Bjarke Ingels*. Harvard University Graduate School of Design. Cambridge: 2014.  
<[https://www.academia.edu/36685007/Open\\_Letter\\_to\\_Bjarke\\_Ingels\\_Harvard\\_GSD\\_Open\\_Letters\\_Issue\\_17](https://www.academia.edu/36685007/Open_Letter_to_Bjarke_Ingels_Harvard_GSD_Open_Letters_Issue_17)>. Acesso 02/02/2020.

LEI Nº 12.343, de 2 de dezembro 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Disponível em: <[www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm) 1/22>. Acesso em 16/11/2019.

LEONIDIO, Otavio. *Mundos de ação: arte e arquitetura depois da política*. In: Revista Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, nº 26 (jan-jun/2020) – DOI: 10.22409/1981-4062/v26i. Disponível em: <<http://revistavisos.com.br/article/355>>. Acesso em 31 de maio de 2022.

LINKEDIN Be Hoteles. <<https://www.linkedin.com/company/be-hotels/about/>>. Acesso 22/03/2020.

LINKEDIN Nômade Group. <<https://www.linkedin.com/company/nomade-group/about/>>. Acesso 22/03/2020.

MANUEL Castells. Disponível em: <<http://www.manuelcastells.info/en/curriculum-vitae>>. Acesso em 03/12/19.

MERCIER, Daniela. Ministro do STJ manda afastar Witzel do Governo do Rio sob suspeita de corrupção em contratos. 28 Ago. 2020.  
<<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-28/stj-manda-afastar-witzel-do-governo-do-rio-sob-suspeita-de-corrupcao-em-contratos.html>>. Acesso 28/09/2020.

Mercocidades. Disponível em: <<https://mercocidades.org/pt-br/mercocidades/>>. Acesso em 01/12/2019.

MINISTÉRIO do Turismo / Agência de Notícias do Turismo. MARTINS, André; NASCIMENTO, Livia. *Presidente Bolsonaro e Bjarke Ingels se reúnem para tratar de projetos turísticos no país: Convite do ministro do Turismo teve como objetivo atrair novos investimentos estrangeiros ao mercado de viagens brasileiro*. 14 Jan. 2020.  
<<http://www.turismo.gov.br/últimas-noticias/13282-presidente-bolsonaro-e-bjarke-ingels-se-reunem-para-tratar-de-projetos-turisticos-no-pais.html>>. Acesso 28/01/2020.

MINISTÉRIO do Turismo / Agência de Notícias do Turismo. NASCIMENTO, Livia; MELO, Cecília. *Grupo de investidores discute com ministro projetos no Brasil: Álvaro Antônio apresenta a empresários o potencial do país*. 10 Jan. 2020.  
<<http://www.turismo.gov.br/últimas-noticias/13276-com-foco-em-turismo-sustentavel-grupo-de-investidores-discute-com-ministro-projetos-no-brasil.html>>. Acesso 01/04/2020.

O GLOBO, 21 de outubro de 2008. Disponível em: <, >. Último acesso: 18 de novembro de 2019.

O GLOBO. *Guedes diz que dólar alto é bom: 'empregada doméstica estava indo para Disney, uma festa danada.'* 12 Fev. 2020.

<<https://oglobo.globo.com/economia/guedes-diz-que-dolar-alto-bom-empregada-domestica-estava-indo-para-disney-uma-festa-danada-24245365>>. Acesso 13/02/2020.

PATROCINIO, Gabriel. *é por isso que eu digo que o rio é mais design...* In: *políticas de design / design policies*. Quarta-feira, 25 de março de 2009. Disponível em:

<<https://www.politicasdedesign.com/2009/03/e-por-isso-que-eu-digo-que-o-rio-e-mais.html>>. Acesso em 24 de novembro de 2019.

PCdoB. Disponível em <<https://pcdob.org.br/apresentacao-do-partido/>>. Acesso em 30/11/2019.

PLANO Diretor da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em:

<<http://www.rio.rj.gov.br/web/smu/plano-diretor1>>. Acesso em 03/12/2019.

PORTAL da Transparência. *Execução da despesa pública*. Disponível em:

<<https://www.portaltransparencia.gov.br/entenda-a-gestao-publica/execucao-despesa-publica#:~:text=O%20empenho%20%C3%A9%20a%20etapa,mais%20do%20que%20foi%20planejado.>>>. Acesso em 16 de junho de 2022.

RAVENSCROFT, Tom. *Bjarke Ingels meets Brazil's president Jair Bolsonaro to "change the face of tourism in Brazil"*. 17 Jan. 2020. Dezeen.

<<https://www.dezeen.com/2020/01/17/bjarke-ingels-jair-bolsonaro-brazil-president/>>. Acesso 30/04/2020.

RAVENSCROFT, Tom. *Criticism of Jair Bolsonaro meeting is "an oversimplification of a complex world" says Bjarke Ingels*. 23 Jan. 2020. Dezeen.

<<https://www.dezeen.com/2020/01/23/jair-bolsonaro-bjarke-ingels/>>. Acesso 28/01/2020.

REVITALIZAÇÃO da Praça Tiradentes - Centro. Disponível em:

<[http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/proj\\_revitalizacao\\_pcatiradentes.shtm](http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/proj_revitalizacao_pcatiradentes.shtm)>. Acesso: 18 de dezembro de 2017

ROCHA, Camilo. *O que há no projeto que libera a exploração de terras indígenas: Projeto do presidente Jair Bolsonaro quer regularizar mineração, exploração de petróleo e geração de energia elétrica em áreas protegidas. Indígenas só terão poder de veto sobre o garimpo*. 08 Fev. 2020. Nexo Jornal.

<<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2020/02/08/O-que-ha-no-projeto-que-libera-a-exploracao-de-terras-indigenas>>. Acesso 13/04/2020.

ROCHA, Daniel da. *The architecture of reunification at Potsdamer Platz and Kulturforum: an architectural tour through Potsdamer Platz and the Kulturforum, regions which represent the reunification and rebirth of the city*. 2019. The Foreign Architect.

<<https://theforeignarchitect.com/guides/berlin/02-reunification>>. Acesso 27/04/2020.

RONALD Shakespear. Disponível em: <[https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ronald\\_Shakespear](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ronald_Shakespear)>.

Acesso em 03/12/2019.

SANTANA, Fernanda. *Vida sustentável é vaidade pessoal, diz Ailton Krenak*. 25 Jan. 2020. Jornal Correio.

<<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/vida-sustentavel-e- vaidade-pessoal-diz-ailton-krenak/>>. Acesso 04/03/2020.

SCHIELKE, Thomas. *Light Matters: Muxarabis - trazendo tradição para fachadas dinâmicas* [Light Matters: Mashrabiya - Translating Tradition into Dynamic Facades]. 18 Mar. 2016. ArchDaily Brasil. (Trad. Martins, Maria Julia).

<<https://www.archdaily.com.br/br/783720/light-matters-mashrabiya- trazendo-tradicao-para-fachadas-dinamicas>> ISSN 0719-8906. Acesso 27/04/2020.

SECRETARIA Municipal de Planejamento Urbano | CGPP | Gerência de Macroplanejamento. *Conheça o texto enviado à Câmara. PLC 44/2021*. Disponível em:

<<https://planodiretor-pcrj.hub.arcgis.com/pages/texto-cmrj>>. Acesso em 18 de junho de 2022.

SECRETARIA Municipal de Planejamento Urbano | CGPP | Gerência de Macroplanejamento. *Projeto de Lei Complementar Nº 44/2021 (Revisão do Plano Diretor)*. Disponível em:

<<https://planodiretor-pcrj.hub.arcgis.com/documents/projeto-de-lei-complementar-n%C2%BA-44-2021-revis%C3%A3o-do-plano-diretor/explore>>. Acesso em 18 de junho de 2022.

SOUZA, Eduardo. *Bjarke Ingels divulga declaração sobre seu encontro com o presidente Jair Bolsonaro*. 23 Jan. 2020. ArchDaily Brasil.

<<https://www.archdaily.com.br/br/932473/bjarke-ingels-divulga-declaracao-sobre-seu-encontro-com-o-presidente-jair-bolsonaro>> ISSN 0719-8906. Acesso 28/01/2020.

TAYLOR, Alan. *Spiders Flee Australian Flood*. In: *The Atlantic*, 19 de março de 2012. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/photo/2012/03/spiders-flee-australian-flood/100265/>>. Acesso em 28 de maio de 2022.

TechTUDO. *O que é torrent e como funciona?*. Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/2015/06/o-que-e-torrent-e-como-funciona.ghtml>>. Acesso em 21 de junho de 2022.

TROPICÁLIA: um projeto de Ana de Oliveira. *identifisignificados | movimento*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>>. Acesso em 25 de junho de 2022.

UOL. *Leia a íntegra da reunião ministerial de 22 de abril*. 22 Mai. 2020.

<<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/05/22/confira-a-integra-da-degravacao-da-reuniao-ministerial-de-22-de-abril.htm>>. Acesso 28/09/2020.

VEJA. *Bolsonaro defende torturador, e Jean Wyllys cospe nele*. 17 Abr. 2016.

<<https://veja.abril.com.br/politica/bolsonaro-defende-torturador-e-jean-wyllys-cospe-nele/>>. Acesso 28/09/2020.

WAINWRIGHT, Oliver. *The despot dilemma: should architects work for repressive regimes?* 27 Jan. 2020. *The Guardian*.

<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/jan/27/despot-dilemma-should-architects-work-for-repressive-regimes-bjarke-ingels?fbclid=IwAR0qz...>>. Acesso 30/01/2020.

WAU | Agência Urbana. Disponível em: <<http://wfajardo.com/detalhe/6001>>. Acesso em 22/11/2019.

WIKIPEDIA. *Antonio Risério*. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Risério](https://pt.wikipedia.org/wiki/Antonio_Risério)>. Acesso em 18 de abril de 2022.

WIKIPEDIA. *Jandira Feghali*. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Jandira\\_Feghali](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jandira_Feghali)>. Acesso em 18 de abril de 2022.

WIKIPEDIA. *Napster*. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Napster>>. Acesso em 18 de abril de 2022.

WIKIPEDIA. Paulo Ormino de Azevedo. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo\\_Ormino\\_de\\_Azevedo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Ormino_de_Azevedo)>. Acesso em 27 de junho de 2022.

WIKIVERSIDADE. *Ecologia/Parasitismo, simbiose e mutualismo*. Disponível em: <[https://pt.wikiversity.org/wiki/Ecologia/Parasitismo,\\_simbiose\\_e\\_mutualismo](https://pt.wikiversity.org/wiki/Ecologia/Parasitismo,_simbiose_e_mutualismo)>. Acesso em 02 de julho de 2022.

WINSTON, Anna. *Architecture should be more like Minecraft, says Bjarke Ingels*. 26 Jan. 2015. Dezeen. <<https://www.dezeen.com/2015/01/26/architecture-minecraft-bjarke-ingels-big-movie-world-craft-future-of-storytelling/>>. Acesso 15/04/2020.

YOUTUBE. *My Octopus Teacher | Official Trailer | Netflix*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3s0LTDhqe5A>>. Acesso em 02 de julho de 2022.

**Anexos**





## 1a. O Centro Carioca de Design e a política de patrimônio cultural na cidade do Rio de Janeiro



## O Centro Carioca de Design e a política de patrimônio cultural na cidade do Rio de Janeiro

Paula de Oliveira Camargo

Falar de Design em um órgão dedicado ao Patrimônio Cultural é um desafio. O Design é uma disciplina essencial da cultura brasileira e, em especial, da carioca. Na cidade do Rio de Janeiro estão fundações importantes da história do design brasileiro, como a instituição da primeira escola de nível superior<sup>1</sup> e a presença decisiva de Aloísio Magalhães à frente do Iphan<sup>2</sup>.

Fazer parte dessa história significa, entre outras coisas, entender que o design faz parte da cultura de um povo. Para além de produtos e peças gráficas, compreender que a maneira como se pensa e como se produz design está intimamente ligada às referências culturais que um indivíduo coleciona ao longo de sua vida, ao ambiente em que vive, à sociedade em que está inserido. Assim, o design invade uma área anteriormente dominada por expressões tradicionalmente artísticas, como teatro, literatura e artes visuais.

Segundo Lúcia Lippi Oliveira (2008),

*Os chamados patrimônios históricos e artísticos têm, nas modernas sociedades ocidentais, a função de representar simbolicamente a identidade e a memória de uma nação. O pertencimento a uma comunidade nacional é produzido a partir da ideia de propriedade sobre um conjunto de bens: relíquias, monumentos, cidades históricas, entre outros. Daí o termo "patrimônio".*

Mas, ao tratar de patrimônio, não estamos tratando apenas da nossa herança e de um olhar para o passado. Podemos pensar no patrimônio como um instrumento que, ao lembrar-nos das nossas origens e da nossa história, funciona como uma alavanca para a construção do futuro, um catalisador de ideias e ações que olhem para a frente, tendo nesse passado presente o propulsor de um processo evolutivo.

Após um período de intensa aceleração da industrialização e da urbanização durante a década de 1950, edifícios históricos eram muitas vezes percebidos como obsoletos, fazendo com que a política do Iphan começasse a ser considerada "inadequada aos novos tempos", elitista e pouco representativa da pluralidade. Assim, nos anos 1960, "os governos militares começaram a olhar para o campo da cultura, a buscar legitimidade, a reorganizar a esfera cultural" (OLIVEIRA, 2008). Com a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em 1975, sob a gestão de Aloísio Magalhães, começou-se a mapear, documentar e entender a diversidade cultural do Brasil, com projetos reunidos em programas de artesanato, levantamentos socioculturais, história da tecnologia e da ciência no Brasil e levantamentos de documentação sobre o Brasil.

Aloísio Magalhães (1927-1982) formou-se em advocacia no Recife, para depois estudar museologia em Paris e, mais tarde, atuar no campo do desenho industrial. Aloísio foi um dos precursores do design no Brasil, tendo criado a marca do IV Centenário do Rio de Janeiro, em 1964, e participado da fundação da ESDI, entre outros trabalhos emblemáticos desenvolvidos em seu escritório.

À frente do CNRC, priorizava projetos que valorizavam a capacidade de invenção do artesão brasileiro, o saber-fazer. Essa visão alterou definitivamente os conceitos de autenticidade, tradição e mesmo de patrimônio utilizados até então.

De acordo com Lúcia Lippi Oliveira (2008),

*Até então, segundo Aloísio Magalhães, tinham sido valorizados os bens móveis e imóveis impregnados de valor histórico, mas que representavam bens de criação individual. Daí terem ficado de fora o fazer popular, inserido no cotidiano*

*e que expressava os bens culturais vivos. Sua proposta era voltar ao projeto original de Mário de Andrade de "tradições móveis". Aloísio evitava noções de "cultura popular" e de "folclore", já que não via os bens culturais como sobrevivências do passado. Nos anos 1980 ele cunhou a expressão "patrimônio cultural não-consagrado", para se referir a manifestações não reconhecidas até então como bens culturais.*

A partir dessa visão começa nossa história, que também está se construindo. Ora, se o patrimônio não é apenas aquilo que é edificado, não se restringe à arquitetura colonial e à configuração urbana de uma época, mas abrange todo um arcabouço de saberes e tradições que vão além daquilo que se pode tocar, daquilo que é material, as relações entre esse patrimônio construído e aquilo que constitui e que é constituído pela nossa cultura ficam muito mais complexas. Desta forma, podemos considerar que o design que se produz no Brasil é fruto da forma como se vive no Brasil, considerando, ainda, as particularidades de cada região. O design é, assim, um elemento da nossa cultura como tantos outros, e assim também deve ser tratado.

É importante frisar que não pretendemos, aqui, tirar a importância de questões econômicas ligadas ao design. Sim, estratégias de design têm o potencial de alavancar as vendas de determinada marca ou produto. Sim, um bom design pode alcançar um excelente valor de mercado. Sim, uma boa comunicação é essencial para empreendimentos de qualquer natureza. E não há dúvidas de que o bom design pode ter um impacto determinante na economia de uma cidade, de uma região, de um país. Mas o design tem, também, o poder de integrar. O poder de, através do pensamento sistêmico que lhe é particular, criar conexões que sem ele não seriam possíveis.

Buscamos, assim, uma compreensão do que o campo do design significa na cidade do Rio de Janeiro. Como poderíamos potencializar a via de mão-dupla da integração entre a cidade e os profissionais de design, e entre esses profissionais e a cidade.

Inicialmente, percebemos que a cidade do Rio precisa urgentemente de ações de design que melhorem a vida urbana. Isso pode se refletir em sinalização, em comunicação integrada nos sistemas de transporte, em melhores soluções para vias. Mas pode passar, também, por uma incorporação do design ao dia a dia de escolas, de unidades de saúde, de empreendimentos culturais que mostrem a importância do design como parte essencial de uma boa vida na cidade.

Ao buscarmos referências sobre boas cidades para se morar ao redor do mundo, nos deparamos com rankings que unanimemente apontam: Vancouver, Viena, Genebra, Copenhague, Munique, Zurique<sup>3</sup> (HEATHCOTE, 2011). Onde estão Nova York, Shanghai, Tóquio, Londres, onde está o Rio de Janeiro? Cidades que estão em ebulição, que estão se reinventando dia a dia, cidades onde as pessoas querem estar, querem morar. Não aparecem nos rankings. Porque rankings são baseados em indicadores como a proximidade com a natureza, conectividade, educação, instituições culturais, redes de lojas, políticas sustentáveis, entre outros. Obviamente, esses fatores são bons e são importantes. Mas o que faz uma cidade dinâmica, uma cidade onde as pessoas querem estar? E qual a relação disso com o design?

Cidades como o Rio, Nova York e Londres têm um quê de caos que as tornam dinâmicas. São cidades que têm atrativos, sejam naturais, culturais, urbanos, ou todos esses em conjunto. Mas são também cidades em que se percebe a possibilidade de mudança. A possibilidade de se progredir individualmente ou



## Design e Patrimônio Cultural

em grupo, a possibilidade de transformação. Perceber essas possibilidades e trabalhar para que se tornem potenciais reais de transformação urbana é um dos nossos desafios. A partir do momento em que aliamos estratégias de design a ações de requalificação urbana, contando com o nosso rico patrimônio histórico edificado, a partir do momento em que nos inserimos em nossa cultura e buscamos, ao reconhecê-la e valorizá-la, ocupar e melhorar regiões degradadas, podemos contribuir decisivamente para essas transformações.

A implantação do Centro Carioca de Design (CCD) na Praça Tiradentes faz parte dessa iniciativa. A praça, no coração do Centro do Rio, passou por um processo de restauração de seus monumentos e edifícios do entorno através de uma parceria da Prefeitura com o Programa Monumental<sup>4</sup>. A esta ação conjugou-se um projeto urbano que alterou vias adjacentes, localização de pontos de ônibus e retirou o gradeamento da praça.

A Casa de Bidu Sayão<sup>5</sup>, que atravessa a quadra da Praça Tiradentes, nº 48, à Rua Luis de Camões, nº 57, pertence à Prefeitura do Rio e teve sua restauração concluída no final de 2008. No início de 2009, quando ainda não tinha seu uso definido, foi destinada à implantação do Centro Carioca de Design. O Instituto Rio Patrimônio da Humanidade - IRPH - estava nos primeiros meses de sua existência, e o projeto de integrar estratégias de design às iniciativas de patrimônio cultural já estava em andamento.

A localização não poderia ser mais perfeita: um local onde a história do Rio de Janeiro está contundentemente presente, uma área em forte processo de degradação social e urbana, no âmago da cidade. Um sobrado recém-restaurado, cujo interior une a preservação à arquitetura contemporânea. Uma praça sem grades, ação singela cujo impacto tem grandes proporções para a cidade.

A retirada das grades da praça, em 2011, foi um acontecimento marcante. Trouxe à tona discussões necessárias. Para quem é o espaço público? Se a

praça é pública, por que é gradeada? A não grade fez com que a praça retornasse sua vocação como espaço: público, de passagem, de permanência, de contemplação, de coexistência. As grades comunicavam uma ameaça que não estava lá. Ameaça ao monumento, ameaça ao transeunte. Enquanto a grade fechava a praça, só o morador de rua a frequentava. Os demais davam a volta na praça toda. Até porque, ao entrar por um dos portões, não se sabia se o outro estaria aberto para completar a passagem. Hoje, vemos um espaço dinâmico, onde há lugar para a convivência de todos, inclusive os moradores de rua,



Paula Corrêa

Inauguração da Exposição MatenaBrasil na Rio + 20 no CCD



Paula Corrêa

Inauguração da obra da Praça, já sem grades



espaço que vem sendo aproveitado por diversas manifestações, além do uso cotidiano.

Aí, nesse local tão cheio de significados para a cidade, onde nosso patrimônio edificado é tão rico e nossa cultura tão presente, o CCD foi inaugurado no dia 30 de março de 2010, com a exposição Design Cidade: em Construção, e o seminário internacional de mesmo nome. Foram trazidos representantes de outros centros de design do Brasil (Recife e Paraná) e da América do Sul (Buenos Aires), além do editor da Red Latinoamericana de Diseño, de Bogotá<sup>6</sup>. A partir daí, diversas ações foram feitas no sentido de consolidar a ação de design como política na estrutura do patrimônio cultural carioca. A própria implantação do CCD trouxe uma nova dinâmica para a região.

Localizada estrategicamente entre a Lapa, a Carioca e o Campo de Santana, a Praça Tiradentes aparece como vetor de expansão da Rua do Lavradio, cuja atividade noturna é intensa. Com a presença de bares, restaurantes e casas de shows, a região da Lapa acabou se tornando um dos maiores pontos de atração da noite carioca. Entretanto, não seria desejável que a Praça Tiradentes se tornasse, também, um foco de atividade exclusivamente noturna. A diversidade de usos é um fator essencial para que a praça se converta em um ambiente dinâmico e seguro para todos, em diferentes faixas de horário. Neste sentido, a existência, antes mesmo da conclusão da reforma da praça, de uma estrutura municipal dedicada ao design mandava uma mensagem: a mensagem de que a praça pode e deve ser diversa, com atividades em todos os turnos.

Assim, a Praça Tiradentes vem sendo trabalhada como um espaço de acontecimento de economia criativa no Rio de Janeiro. Na região, além do CCD, estão o Centro de Artes Hélio Oiticica, a Galeria Gentil Carioca, o Real Gabinete Português de Leitura, a Estudantina, o Teatro Carlos Gomes, o Teatro João Caetano, o Centro Cultural Carioca, entre outros tantos ícones da cultura carioca. Após a inauguração do CCD, já vimos a abertura de escritórios de jovens designers, de novos restaurantes e casas de show, a abertura de novos hotéis

e a remodelação de outros. A Praça Tiradentes é um espaço em transformação, e o Centro Carioca de Design tem participação decisiva nesse processo.

Além disso, o CCD, por estar nesse ambiente tão diverso, cumpre o papel de aproximar a sociedade do design. Da mesma forma, os profissionais de design ganham um espaço para mostrar seu trabalho, para realizar encontros, para conhecer o trabalho de outros designers. O CCD é um espaço democrático e aberto para a discussão constante do papel do design na nossa cidade.

## Marcas vencedoras



1º colocado:  
Fabio Lopez



2º colocada:  
Adriane de Andrade Silva



3ª colocada:  
Alexandra Correia



Menção Honrosa:  
Lauro de Oliveira Machado Neto  
e Jamil Antonia Li Causi



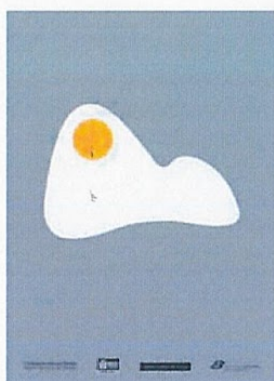
## Design e Patrimônio Cultural

Desde 2010, foram realizados seminários, exposições, palestras e lançamentos de livros. Em 2011, consolidou-se a parceria com o Studio-X, laboratório de arquitetura, planejamento e preservação da Universidade de Columbia (NY) para a discussão do futuro das cidades, que hoje divide o sobrado do número 48 da Praça Tiradentes com o CCD.

Sentindo a necessidade de apoiar projetos da comunidade de design do Rio de Janeiro, em 2011 o CCD lançou seus primeiros editais: o 1º Edital Pró-Design, de apoio a exposições, seminários, workshops e publicações com conteúdo em design; o 1º Prêmio Rio em Cartaz, que convidava profissionais e estudantes a sintetizarem suas visões da cidade nessa peça gráfica tão emblemática que é o cartaz; e o Concurso para Seleção de Identidade Visual e Marca do CCD. Dessas coisas que acontecem, após dois anos de funcionamento, o Centro Carioca de Design ainda não tinha um projeto de marca.

### 1º Prêmio Rio em Cartaz

Cartazes vencedores



1ª colocada:  
Nady Lima



2ª colocada:  
Suzana Coroneos



3ª colocada:  
Giselle Macedo

Foram destinados 750 mil reais em recursos para os três editais, cujos resultados foram surpreendentes e ainda estão em fase de implantação. Foram selecionados quatro exposições, um seminário, um workshop e quatro publicações, com temas que vão desde o mapeamento participativo, passando por clássicos da história do design, até a instalação de uma editora temporária nas dependências do CCD. Alguns dos projetos contam com parceria internacionais, outros têm relação com a sustentabilidade, formando uma gama de ações que comporão a grade do Centro Carioca de Design entre 2012 e 2013.



Além dessas ações, a parceria com outros entes ligados ao design foi fundamental para a consolidação do CCD. A participação, a colaboração e o debate com instituições que também trabalham pelo design são fundamentais para a continuidade deste trabalho.

Assim, espera-se poder dar andamento ao desenvolvimento do Centro Carioca de Design como um catalisador dessas iniciativas. Estar numa casa preservada, historicamente relevante, com uma atividade contemporânea e que fomenta a criatividade é um passo na direção dessa visão de patrimônio com olhos para o futuro. Temos no patrimônio um bem que pode e deve ser entendido, além da contemplação histórica, como uma possibilidade de termos ancorado, no nosso passado, aquilo que desejamos para o futuro das nossas cidades e das nossas instituições.

#### Notas:

<sup>1</sup> ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial, fundada em 1963, com sistema de ensino influenciado pela Escola de Ulm e pela Bauhaus.

<sup>2</sup> Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do qual Aloísio Magalhães foi diretor de 1979 até seu falecimento, em 1982.

<sup>3</sup> Revistas e consultorias como Monocle, Forbes, Mercer, The Economist elaboram alguns desses rankings, chegando a conclusões semelhantes sobre “melhores cidades para se viver”. Fonte: Site do Financial Times.

<<http://www.ft.com/cms/s/2/dd9bba18-769c-11e0-bd5d-00144feabdc0.html#axzz1vuQbbIPM>>. Acesso em 25 de maio de 2012.

<sup>4</sup> O Monumenta é um programa estratégico do Ministério da Cultura, que procura conjugar recuperação e preservação do patrimônio histórico com desenvolvimento econômico e social. Ele atua em cidades históricas protegidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Sua proposta é de agir de forma integrada em cada um desses locais, promovendo obras de restauração e recuperação dos bens tombados e edificações localizadas nas áreas de projeto, além de atividades de capacitação de mão-de-obra especializada em restauro, formação de agentes locais de cultura e turismo, promoção de atividades econômicas e programas educativos. Fonte: Site do Programa Monumenta, <[http://www.monumenta.gov.br/site/?page\\_id=164](http://www.monumenta.gov.br/site/?page_id=164)>. Acesso em 06 de maio de 2012.



Abertura da Bienal Tipos Latinos no CCD, abril de 2012

<sup>5</sup> Bidu Sayão, nascida Balduino de Oliveira Sayão, nasceu em 1902 e foi uma cantora lírica de renome internacional. Ela nasceu no sobrado da Praça Tiradentes, 48, onde viveu até seus cinco anos de idade. (LODI, et al., 2005)

<sup>6</sup> A exposição Design Cidade: em construção, teve curadoria de Daniel Kraichete. O 1º Seminário Internacional Design Cidade: em Construção contou com Enrique Avogadro, diretor de Indústrias Criativas e Comércio Exterior de Buenos Aires, Jorge Montaña, editor do site Red Latinoamericana de Diseño, Renata Gamêlo, do Centro de Design do Recife, e Geraldo Pougy, do Centro de Design do Paraná. Representando o Rio de Janeiro, participaram Washington Fajardo, Subsecretário de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design, e Paula Carmargo, Gerente de Design.

#### Fontes de consulta:

HEATHCOTE, Edwin. 2011. **Liveable v lovable**. **Financial Times**. 06 de Maio de 2011.

LODI, Maria Cristina Vereza, DUARTE, Maria Cristina Coelho e BRILHANTE, Ronaldo. 2005. **Projeto de Revitalização da Praça Tiradentes e Arredores: o Passado Presente no Futuro**. Rio de Janeiro : Departamento Geral de Patrimônio Cultural, 2005.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. 2008. **Cultura é Patrimônio: Um Guia**. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2008.



## Circuitos do Patrimônio Cultural Carioca

Juliana Oakim e Leyla Mariath

A cidade do Rio de Janeiro tem, por sua peculiar relação com a capitalidade, um diferenciado acervo de bens culturais. Devido à sua posição de irradiadora de cultura, foi aqui, no Rio, que ocorreram diversos fatos significativos para nossa história cultural. É sobre este espectro histórico que atua o projeto "Circuitos do Patrimônio Cultural Carioca": onde funcionários da Gerência de Projetos e Obras e da Gerência de Cadastro, Pesquisa e Proteção, em 2010, selecionaram, dentro de quatro temas – samba, bossa nova, entorno da Praça Tiradentes e águas – locais onde teriam ocorridos acontecimentos passíveis de nomeação. Em 2011, foram selecionados, durante o Seminário Internacional do Botequim Tradicional, quatorze imóveis para instalação de placa.

Desta maneira, por meio da fixação de uma placa informativa, a Prefeitura promove um ato simbólico que produz na cidade novos documentos/monumentos, reescrevendo o significado destes locais para seus habitantes e promovendo uma nova relação entre eles.

Este não é um projeto novo. O antigo Departamento Geral de Patrimônio Cultural, o DGPC, iniciou esta prática na década de 1990, com a instalação de placas informativas nas Áreas de Proteção do Ambiente Cultural – APACs. A diferença entre estes dois momentos – década de 1990 e hoje – é o eixo de amarração dos circuitos, anteriormente construídos em torno das APACs e atualmente em torno de temas culturais, que podem extrapolar os limites dos bairros.

Foram instaladas, em 2010, as placas referentes aos circuitos do samba, bossa nova, botequins e Praça Tiradentes. Estamos, ainda, elaborando novos circuitos, como o circuito que engloba a zona portuária, o circuito do choro, o circuito de cinemas de rua e um circuito de arquitetura Art-Déco.

### Compõem o circuito da Bossa Nova locais que fizeram parte do cotidiano daqueles que viveram este gênero musical:

- Bar do Tom, reduto do maestro Tom Jobim, onde se encontrava com os amigos;
- Imóvel da Rua Nascimento Silva, 107, residência de Tom Jobim de 1954 a 196, imortalizada na canção "Carta a Tom 74", de Tom Jobim;
- Bar Veloso, local de inspiração para a criação da canção "Garota de Ipanema";
- Casa Villarino, ponto de encontro de boêmios, onde foi iniciada a parceria entre Tom Jobim e Vinícius de Moraes com o projeto Orfeu da Conceição;
- Beco da Fome, onde os boêmios que frequentavam as boates de Copacabana se reuniam para matar a fome;
- Boate do Hotel Plaza, importante ponto de encontro de personagens da música brasileira na década de 1950; onde Johny Alf era o principal astro;
- Beco das Garrafas, onde se situavam as boates Little Club, Bottles e Baccara e Club 36, casa noturna de Paul Françaço, onde o compositor Dorival Caymmi cantou em todas as noites de 1956.

### O Circuito do Samba tem como componentes o:

- Sambódromo, inaugurado em 1984 para abrigar o tradicional desfile das escolas de samba da cidade;
- Terreirão do Samba, construído no local da antiga Praça Onze, redutos de sambistas e das famosas tias baianas;
- Cidade do Samba, inaugurada em 2005 para abrigar as oficinas dos carros alegóricos e fantasias das escolas de samba;
- Escravos da Mauá, um dos maiores blocos carnavalescos da cidade, cujo nome remete à tradição afrocarrioca do bairro da Saúde;
- Banda de Ipanema, fundada em 1964 no antigo Bar Jangadeiros, um dos mais importantes blocos carnavalescos da cidade;
- Clube Renascença, fundado em 1951, tradicional ponto de encontro de famílias negras;
- Caciue de Ramos, um dos mais importantes blocos carnavalescos da cidade, centro aglutinador de tradições do samba e da cultura afrobrasileira;
- Bip Bip, botequim inaugurado em 1968, tradicional ponto de encontro de sambistas da nova e velha geração;



## 1b . Linear and spheric time: past, present and future at Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro

3. Open Session: Research and Works in Progress

### Linear and Spheric Time: Past, Present and Future at Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro

Paula Camargo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Zoy Anastassakis

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro Carioca de Design / Rio de Janeiro / Heritage / Historical center / Time

In this paper, we intend to explore the relations between past, present and future at Centro Carioca de Design, in Tiradentes Square, at Rio de Janeiro's historical center. The correspondences between the opening of Centro Carioca de Design and the temporal dimensions under which it has been implemented, as well as the heritage

structures to which it has been linked over the years, will be observed through a concept of time developed in the light of authors such as Haraway, Ingold, Han, Cardoso, Favret-Saada, Goldstein and Abreu. Aiming to trail the way which links Heritage and Design to life in the city, we seek to elaborate relations between linear

time, cyclical time and the proposition of a "spheric" and "tentacular" time. This search aims to bring out the affections—in the sense that we affect and let ourselves be affected by our environment—of people in the city and of the city on people, and of Design as a key element to this debate.

#### Linear and spheric time: past, present and future at Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro

Since the creation of Centro Carioca de Design (ccd) in Rio de Janeiro, 2009, many questions have been posed regarding the possible links between Design and Cultural Heritage. ccd has been, from the start, under the Heritage sector in the Municipality of Rio de Janeiro. It has, thus, been expected to promote possible dialogues between the not so obvious disciplines put together.

ccd's location in Tiradentes Square, one of the most traditional sites of Rio's city center, was expected by its creators to be, *per se*, a statement for the intentions of bridging Design and Cultural Heritage as parts of a whole. However, the creation of a new sector for debating and showcasing design in an already heavy bureaucratic structure was not as well received as expected. Design professionals, academy members and heritage specialists had concerns about consistency and efficiency.

In this paper, we intend to shed light through the history of ccd's implementation, as well as to try and understand the conditions under which it has been created. Besides, such discussions have aroused a desire to investigate possible relations between design, time and the concept of heritage.

It has become clear, through the passing of the years, that these connections have not yet been thoroughly addressed, still leaving much field for research. The unsettling feeling that time could not be established over a line, that it should be approached in a more complex key, has led us to further develop this subject. Moreover, as the correspondences between Design and Heritage may not always be obvious, we understand that the fields are deeply linked and intricate, bringing out complexities that need to be analyzed.

This is the starting point from which we will develop the historical aspects of Centro Carioca de Design, Praça Tiradentes and their surroundings; and establish the link between these and the concept of a spheric-tentacular time, which seems to us to be more suited for reaching a broader understanding of the urban, social and political dynamics of the case presented.

#### Rio de Janeiro, Cultural Heritage, Praça Tiradentes

Rio de Janeiro has in its built cultural heritage a great portion of its history and identity. The city, founded in 1565, went through a transformation process that became more intense with the arrival of the Portuguese Royal Family in 1808. Being the chosen city in South America to become the capital of the Portuguese Empire, to where the Royal Family and Court fled from war with the French troops, Rio de Janeiro endured severe structural transformations from this moment on. It is after the nineteenth century that Rio begins to radically transform its urban form and to present a socially stratified spatial structure. The city, surrounded by hills and marshes, assembled a mix of people composed largely by slaves and a small elite in charge of administration and commerce. From 1808 on, the city acquired great ideological, economic and political representativity, engaging itself in meeting the needs imposed by these new values (Lodi et al., 2005).

The nineteenth century architectural ensemble is a strong characteristic of Rio's central area, and Praça Tiradentes region displays several examples of this typology. The Square's history is marked by relevant political and economic events, which were increased with the arrival of the Royal Family.

This region has gone through a long and intense process of decay, especially after the 1930s, when a great part of its architectural assets gave way to broad avenues and urban plans, starting a process of degradation of many of its historical buildings.<sup>1</sup> In the 1980s, the creation of the Cultural Corridor Act (*Lei do Corredor Cultural*)—which provided for the exemption of the Urban Territorial Property Tax (IPTU) for landowners who kept their properties in good condition—established a milestone in the efforts to recover the urban environment of central Rio.

In the late 1990s—early 2000s the Monumenta Program, developed to boost the process of preservation of historical heritage in urban centers, selected Praça Tiradentes as one of the sites to be covered. The works at Bidu Sayão's House<sup>2</sup> were completed in December 2008. In 2011, the works on the

[1] Historical references to Praça Tiradentes in this paper shall be found in Lodi et al., 2005.

[2] Balduino de Oliveira Sayão, known as Bidu Sayão (1902-1999) lived in the house at number 48, Praça Tiradentes, until she was five years old (Lodi et al., 2005: 71).

square itself were completed. The removal of the fencing that surrounded the whole square was of great relevance to the changing of the area.

Despite the decaying of its physical ambiance, the Square still has great cultural activity. Praça Tiradentes is in the midst of a number of theaters, dance schools, cultural centers, art galleries, studios, libraries, universities and so on. Many of these venues were already in place before the implementation of Centro Carioca de Design, and some others have opened or closed afterwards.

#### Centro Carioca de Design

The year of 2008 brings an end to the 'Cesar Maia Era' (CAMARGO, 2012: 21), which has begun in 1993 in the city of Rio. Maia was the mayor from 1993–1996 and 1997–2000, followed by Luiz Paulo Conde from 2001–2004. Maia was elected again for the 2005–2008 mandate, having managed, along with Conde, to hold a period of sixteen years of the city's administration.

In 2009, elected Mayor Eduardo Paes takes office adopting a series of austerity measures. One of his first acts<sup>3</sup> was the eradication of all extraordinary secretariats. One of them, the Extraordinary Secretariat for Promotion, Defense, Development and Revitalization of Heritage and of the Historical-Cultural Memory of the City of Rio de Janeiro (SEDEPAHC)<sup>4</sup> was in charge of the management of the city's Historical and Cultural Heritage.

At this point, the city's body in charge of Cultural Heritage goes back to the Secretariat of Culture's structure,<sup>5</sup> as the Subsecretariat of Cultural Heritage, Urban Intervention, Architecture and Design (in Portuguese, Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design – SUBPC).<sup>6</sup> Jandira Feghali—who had also been a candidate and, in the second round of the 2008 elections, supported Paes—was appointed Municipal Secretary of Culture. Washington Fajardo, architect and urban planner, was appointed Subsecretary for SUBPC.

By textually including these disciplines' names—Cultural Heritage, Urban Intervention, Architecture and Design—in the Subsecretariat's title, Fajardo intended to make explicit the importance of each of them for the vitality and dynamization of the city's Historical and Cultural Heritage, aiming for an integrated approach between these fields.

In March 2009, Feghali committed to use Bidu Sayão's House as headquarters for a reference center for carioca design. Thus, Centro Carioca de Design (CCD) was officially created in SUBPC's structure. According to the publication in the Municipality's Official Diary, CCD's attributions would be to:

- 'Promote Public Policies for the economical and cultural sector of Design, understood as the sectors of Visual Communication, Industrial Design, Architecture and Fashion;
- 'Establish a process of integration and connections with Universities, Schools, Vocational Courses and the like;
- 'Promote the elaboration of specific Projects for the field;
- 'Maintain liaison with the other organs of the Secretariat with similar interests;
- 'Offer cultural activities of recognized excellence in order to broaden the universe of knowledge of the community it serves, as well as to attract tourists and visitors from other communities to the city and, particularly, to the area where it is established.'<sup>7</sup>

In November 2009, Fajardo appointed Paula de Oliveira Camargo, architect and urban planner, as CCD's manager. Centro Carioca de Design was launched on March 30, 2010.

Seeking to structure a design policy in an organ dedicated to the Cultural Heritage in the city of Rio was, and still is, a challenging task. As there were no other official bodies in the Municipality working on the theme until that moment, the idea was to create a reference facility to deal with design issues in the urban environment and, from there, to promote a greater insertion of design in the municipal policies.

SUBPC moved in the Municipality's structure from the Secretariat of Culture to the Mayor's Office in October, 2011, under the name of *Instituto Rio Patrimônio da Humanidade* (Institute Rio World Heritage—IRPH) right after the city of Rio de Janeiro had been granted the title of World Heritage as Cultural Landscape by UNESCO (Decree n° 35.879, July 5, 2012). Even though the Institute didn't have the word design in its name any longer, it would keep on addressing the subject, maintaining CCD in its structure. According to the

[3] *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*, Ano XXII, No 196. Rio de Janeiro, January 1, 2009, p.4. Available at <[http://doweb.rj.gov.br/visualizar\\_pdf.php?edi\\_id=1921&page=1](http://doweb.rj.gov.br/visualizar_pdf.php?edi_id=1921&page=1)>. Accessed June 12, 2018.

[4] In Portuguese, Secretaria Extraordinária de Promoção, Defesa, Desenvolvimento e Revitalização do Patrimônio e da Memória Histórica-Cultural da Cidade do Rio de Janeiro (SEDEPAHC).

[5] Before SEDEPAHC's existence, the General Department of Cultural Heritage (in Portuguese, Departamento Geral de Patrimônio Cultural—DGPC) had been created in 1986 under the Secretariat of Culture's administration.

[6] *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*, Ano XXII, No 196. Rio de Janeiro, January 1st, 2009, p.11. Available at <[http://doweb.rj.gov.br/visualizar\\_pdf.php?edi\\_id=1921&page=1](http://doweb.rj.gov.br/visualizar_pdf.php?edi_id=1921&page=1)>. Accessed June 12, 2018.

[7] *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*, Ano XXIII, No 70. Rio de Janeiro, July 1st, 2009, p. 13. Available at <[http://doweb.rj.gov.br/visualizar\\_pdf.php?preload=ok&edi\\_id=000005478&page=13&search=centro%20carioca%20de%20design](http://doweb.rj.gov.br/visualizar_pdf.php?preload=ok&edi_id=000005478&page=13&search=centro%20carioca%20de%20design)>. Accessed June 13, 2018.

published Decree, cultural heritage, architecture, urban cultural landscape and design were to be seen as potential driver for boosting creative economy in the city of Rio, and IRPH would be in charge of the 'strategic role of the Municipality for the protection, conservation, valorization and diffusion of cultural heritage of Rio de Janeiro'.<sup>8</sup>

In January 2017, when elected Mayor Marcelo Crivella took office, IRPH—and CCD—was moved to the Secretariat of Urban Planning, Infrastructure and Housing, where there have been increased and constant demands for redirecting and incorporating new functions to CCD's activities. These demands relate, especially, to emphasizing the activity in the fields of Cultural Heritage, Architecture and Urban Planning. We will not delve into this subject in this paper, although we acknowledge its relevance and intend to develop it further during the PhD research.

**Academic research and management of Centro Carioca de Design.** We'll take the opportunity to make a brief reflection on the challenges posed by the conducting of an academic research project in which one of the main structuring axes and analysis subjects is the place at which Camargo, one of the authors of this paper, is manager since 2009.

To propose a critical analysis and to seek research parameters while being an insider in CCD's daily activities is a path that is being outlined while it is being walked. It demands a conscious effort to be not only present, but also an active participant of the studied object and, meanwhile, to succeed in doing an analysis that allows for a historical and objective comprehension of CCD's trajectory and imbrications at Praça Tiradentes and the city of Rio. According to Mills, 'being able to rely on one's own experience while being skeptical about it is (...) a mark of the mature worker. This ambiguous trust is indispensable for achieving originality in any intellectual pursuit'.<sup>9</sup> The uneasiness brought by the

performing, at the same time, of the roles of researcher and manager is one of the challenges of this academic project.

Addressing design issues from the inside of an organ focused on cultural heritage has been, since the establishment of CCD, a subject of questioning from external observers, as well as IRPH's staff. The arising of such potent questioning was highly important, for it has led to an interest in the elaboration of the notion of spheric-tentacular time hereby presented.

It is common, when speaking of cultural heritage, to make a link with the idea of memory. According to Magalhães, the word 'memory' would connote 'something that is very static, as if it were a still repository, where [...] one would save things just for the sake of it. I think that, taking memory, one should take it in a more physiological sense: that is, to save for being able to work it as an element towards an expression'.<sup>10</sup> In that sense, we seek to find the correspondences that may arise from the fact of dwelling in a city full of complexities such as Rio, with a high rate of buildings under preservation. Specifically, CCD occupies a house where an internationally famous lyrical singer has lived in childhood, which has been temporarily refurbished in its interior, and which intends to be a place where design policies and strategies are formulated. The point being that the very existence of such a house, in such a location, under such conditions, poses a statement for the potential livelihood that may be acquired from the active occupation of buildings

in preservation areas in a city centers that deal with severe degradation issues.

To understand design as project intent, and to understand public management of cultural heritage as a matter of design, is a two-way road. While searching for the theoretical concepts that will support these correspondences, the reflection on time and the idea of linearity associated to it became more and more present. These formulations will be developed in the following section.

#### Time

Let us begin by stating the existence of, roughly, 'two great tendencies on the conception of time: the linear and the cyclic'. According to Abreu, 'the linear conception of time can be represented by an arrow or a line: the line of chronological time, historical, dated'. Cyclical time could be 'represented as the result of spatial thickness and density, a time of eternal return. [...] related to the observation of nature's phenomena, where successive and regular phases are favored' (ABREU, 2007: 53–54).

Acknowledging the existence of both conceptions, in which one either establishes a line which goes ever forward with punctual historical facts upon it, or goes for the eternal return of events, we would like to propose a third approach. In spheric-tentacular time, events of the past linger in the present and lead to a future that we would like to trail; a future sought to be built from a selected past.

Spheric-tentacular time could be understood as a time that embraces, involves, and lingers. Everything done in

[8] Decree N° 35.879 of July 5, 2012, published in *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro* on July 6, 2012, p. 11.

[9] MILLS, 2009: 23.

[10] MAGALHÃES, 2017: 233.

the past endures, molds and provokes new outcomes—with which we have to live—for the present and future throughout the centuries. In this time, decisions of a past that we would like to preserve are the choices of a present that we would like to live and of futures that we would like to build, but of which there are no guarantees. It is our understanding that past, present and future are not apart upon the length of a line, but a unity, inseparable from one another.

We have been dwelling on the notion that, when acting towards preservation and memory, there is an implied choice for the non-preservation and no-memory of many other possible pasts and, consequently, futures. From these memorable presents and desired futures, we seek in cities the field for the building of idealized pasts, which are reflected in concrete buildings, in artifacts of memory and significance.

The preservation of certain types of buildings, landscape and urban elements, monuments, is a token of what kind of past is believed valid or worthy of memory for future generations. These selections, which are often of diffuse authorship and the object of political disputes, remain as elements for the forging of new memories. Memories based on the reflection of those objects that may have had different meanings over time. However, in determining what should or should not remain, many other possibilities are left aside, which figures as one of the paradoxes of urban, social and political dynamics.

The establishment of ccd at Praça Tiradentes intended to be a link between these temporalities. The house should be dedicated to design and be, according to Rio City Hall's website, a place for 'the discussion, exhibition and thinking of carioca design', with the mission of 'divulging and promoting design as a cultural and transformative asset of the city, of urban centers and of society'.

Understanding Design as a field that relates to the correspondences between people, things and environments, we propose to seek, in the study of its correspondence with Cultural Heritage, a complex relationship with time. With this concept of time that envelops, embraces, retracts and returns, building with its tentacles a tentacular-spherical route of returns, constructions, destructions, permanencies, absences, and processes.

By studying Haraway's production, we are faced with still another reflection about time, one that comes to meet our proposal of tentacular time and of the responsibility we have when electing pasts for idealized futures.

As human beings, capable of rationalizing, our species has created a currency-based system of exchange that rules and determines, greatly, how we inhabit the world, what we eat, wear and how we relate to one another. The idea of distinction through the accumulation of monetary capital is one of the characteristics of what Haraway calls the Capitalocene. The power of capital would then resemble some sort of deity to be worshipped.

Humans have also come to believe themselves some sort of earthly deities. Here, we come across the concept of Anthropocene, in which we believe ourselves superior to other species, be them animals, plants, earth, bacteria, hummus, herbs or even machines, or still other humans that (co)inhabit the planet in ways that one may find divergent from their beliefs of what would be 'right' or 'adequate' for one's social status.

Proposing alternatives to a world where Capitalocene and Anthropocene seem decisive, Haraway urges us to remain actively with the trouble, to seek in the present the ways of living with (and in) a damaged Earth, understanding that this Earth has been damaged by

the same humans who seek to reanimate it. Denouncing standpoints that have in the hope or hopelessness in the future their strongest arguments, Haraway invites us to live in the now-as-we-are-all-together-inter-species-with-our-errors-and-right-doings. Thus, she encourages us to investigate processes in which human beings, instead of acting as if they were superior to all other species (as the term Anthropocene itself would suggest), are understood as an equal part of the earthly problems with all other critters.

Debating these views, we seek to bring yet another approach to the topics about the permanences and turbulences that ccd has been undergoing since its inception. From the perspective of the *Chthulucene*, elaborated by Haraway as a kind of 'timeplace for learning to stay with the trouble of living and dying in response-ability on a damaged earth' (HARAWAY, 2016: 2), we can explore the outcomes that the passing of years and administrations have had over this house and what happens in there, from the living Bidu Sayão to squatting and its permanence on the landscape, nowadays, as ccd.

Contrary to a society where the human beings, although living in groups, become increasingly isolated (HAN, 2017: 70–71), Haraway proposes that we make kin, and partner with all beings living beyond—or within—our own bodies, human and non-human, so that we can seek possible ways for living on Earth. These paths pass through this perception of time, this conception in which we understand that every single thing we do has consequences. Often, unwanted and unexpected ones. Human decisions have an impact not only on human lives, but on all lives that also make it possible for human life itself to keep on existing.

Thus, studying about time and the potency of our actions cannot be dissociated from the analysis of their impacts on all forms of existence, since preservation and destruction alike may unfold throughout the centuries, passing by and surpassing our physical existences on the planet.

### Is there, ever, an end?

As mentioned, CCD is a branch of IRPH, the municipal body dedicated to the protection and promotion, conservation and preservation of tangible and intangible assets that are part of the cultural heritage of Rio de Janeiro—among other attributions. In this context, there is a permanent need for reflection on the possible roles of design for Rio and on the co-responses between Design and Cultural Heritage. Thinking about design connections in the city in such an environment constitutes an ever-ongoing challenge of reflection and action.

We have proposed a debate on the passing of time in the city, articulated with a notion of heritage that relates to affections—in the sense that we affect and let ourselves be affected by the environments where we dwell, urban or not, and by our routines as humans. A debate in which design decisions are consciously taken in awareness of the direct impact they may have on people's lives.

We propose to engage in thinking about the micro heritages, the everyday heritage, the heritage of experience, of affecting and being-affected in *response-ability* (HARAWAY, 2016), a heritage that allows and provokes *attentionality* (INGOLD, 2017), a notion of heritage in which we understand that the simultaneous doing and analyzing may lead to quality and will of preservation, where presence and the present are crucial for our decisions of pasts and futures.

At Praça Tiradentes, vestiges of this temporality became visible, for example, when, with the breaking of the pavement for the installation of the tracks for a brand new tram system, the rails of the old tram that circulated in the mid-twentieth century were uncovered. Traces of these permanencies arise when we think of the child Bidu Sayão who lived there until she was five and remains in this place's imagery, she who names the house that is, today, dedicated to Design and the city, a place that plans its future by acknowledging and living with its past, and with its permanence in the present. The spherical-tentacular time is the whole, it embraces the house, surrounds the square. Both can only exist in the present, and can have imagined futures, by co-living with their present-pasts.

We end this paper proposing, therefore, an approach about Time. Time that is not only the past; not only the present here-now; nor the projections we have for the future. The choices made today, the choices made yesterday, point to a desired future, one where there are no possible guarantees, no control over possible outcomings, and which will find us inexorably in its spheric trajectory of influences and meanings.

### References

- ABREU, R. (2006/2007). "Patrimônio Cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva". *Apostila Seminários Temáticos Arte e Cultura Popular*. 1st ed. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal: 53–63.
- CAMARGO, P. (2012). *As cidades, a cidade: política e arquitetura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2012.
- FAVRET-SAADA, J. (2005). "Ser afetado". *Revista Cadernos de Campo*, 13: 155–161. Translation: Paula Siqueira.
- GOLDMAN, M. (2005) "Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia." *Revista Cadernos de Campo*, 13: 149–153.
- HAN, B. (2017). *Sociedade do Cansaço*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- HARAWAY, D. (2016). *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- INGOLD, T. (2017). "On human correspondence". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 23, Issue 1: 9–27. [onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-9655.12541/full](http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-9655.12541/full) (last accessed 12/18/17).
- LODI, M. et al. (2005). *Projeto de Revitalização da Praça Tiradentes e arredores: o passado presente no futuro*. Rio de Janeiro: DGPC.
- MAGALHÃES, A. (2017). *Bens culturais do Brasil: um desenho projetivo para a nação / Aloísio Magalhães; organizador João de Souza Leite*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- MILLS, C. (2009). *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Revitalização da Praça Tiradentes – Centro. [http://www.rio.rj.gov.br/patrimonio/proj\\_revitalizacao\\_pcatiradentes.shtm](http://www.rio.rj.gov.br/patrimonio/proj_revitalizacao_pcatiradentes.shtm). (last accessed 12/18/17).
- About Centro Carioca de Design. <http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/ccd> (last accessed 12/18/17).

Paula de Oliveira Camargo is a PhD student at Escola Superior de Desenho Industrial – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Graduate in Architecture and Urban Planning (FAU/UFRJ – 2000). Master in Cultural Assets and Social Projects (CPDOC/FGV – 2011). Author of *As Cidades, a Cidade: Política e Arquitetura no Rio de Janeiro* (Livraria e Edições Folha Seca – 2012). Manager of Centro Carioca de Design in the Municipality of Rio de Janeiro since 2009. [paula.poc@gmail.com](mailto:paula.poc@gmail.com)

Zoy Anastassakis is Associate Professor at Escola Superior de Desenho Industrial – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Graduated in Design (ESDI/UERJ), MSc. And PhD in Social Anthropology (PPGAS/Museu Nacional/UFRJ). At ESDI, she is one of the coordinators of the Design and Anthropology Laboratory (LaDA). Author of *Triunfos e Impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e o Design no Brasil* (Lamparina – 2014) [zoy@esdi.uerj.br](mailto:zoy@esdi.uerj.br)

1c . *On love, affection, and cities*

V7.05

On Love, Affection, and Cities

Paula de Oliveira Camargo

---



## On Love, Affection, and Cities

by Paula de Oliveira Camargo

---

### Introduction

This paper is an attempt to address research practices in design in light of personal experiences with the city environment. Understanding that choice in the realm of design, architecture, and urban studies is professionally informed by how people experience their everyday surroundings, these experiences—which can be violent, pleasurable, or even both—can lead to a better understanding of the city environment. In the process, they leave marks, imprints, and evidence of collaboration on the urban ground.

A designer's experience in the city is deeply linked to places where they develop affection. Nonetheless, many times urbanity throws itself back at researchers and practitioners alike, resisting categorization. This paper is the result of Rio de Janeiro throwing itself back at me, a PhD candidate in design studies and policies interested in exploring relationships between people and the built environment (as well as the ways in which these interactions inscribe and prescribe behavior).

**70** Plot(s)



The poetic text composed brings together different aspects of my “being-in-the-world,” through a personal experience of seeing the world through Rio. This gaze is defined by my experience of being an architect, urbanist, design researcher, civil servant, working-woman, runner, mother, and a citizen. It is the gaze of the *carioca*<sup>1</sup> who delves in the districts of Méier, Cachambi, Barra, Leblon, Santa Teresa, Botafogo, and Jardim Botânico (not necessarily in that order).<sup>2</sup> Above all, it is the gaze of the human I am in the city.<sup>3</sup>

The research method I used was developed personally and organically from noticing things on the street, taking photos of these things, and publishing them on my personal Instagram account. After recognizing the curatorial threads present in these images, I began to articulate the value of noticing and wanted to question how important or extended this action goes in studies of the urban environment. Through platforms such as Instagram, the potential for noticing is increased, but it is also a tool for seeing who else in society is noticing similar patterns in the urban fabric in similar ways, based on framing, composition, and subject matter. By posting these images, I wasn't aiming at any specific academic, artistic, or documental agenda. When I began taking photos of urban details I noticed in Rio, they were just for personal enjoyment and consumption between me and my friends, but as I noticed patterns in the practice of taking these pictures, I tried to dissect the images and their meanings in alternative ways.

Some objects have been intentionally placed on the ground for interaction—becoming images in other people's frames—very much like a landscape photo site, but on the ground. On the other hand, some other objects could only turn into images if noticed, framed, and even tagged on the platform. It was my understanding that the images I had gathered could be treated not only as individual posts on social media, but as an ensemble that, together, curated meaning. The meaning analyzed was mostly in the collection and the motivation for taking the pictures.

An important part of this process I began experimenting with in a more serious way was comprehending that there is a certain *something* that brings these

these images together. This something is, for me, an *attentional*<sup>4</sup> gaze that relates to the city, achieved during the action of walking.

Being an active member at the Laboratory of Design and Anthropology (LaDA)<sup>5</sup> research group, I have presented two different versions of this text previously. The first was a piece written as part of a group exercise with the objective of addressing academic writing in diverse, plural ways. The second was presented orally at LaDA's Entremeios seminar in 2018, in a *conversation circle* I organized to debate how different dimensions of time, city, and affection can surface through language, writing, research, and design. This is the latest—but never final—version of this text, in which theory, research, and debate on cities mingle with personal reflection and affection.

---

### On Love, Affection, and Cities

Cities are places of affection.

Of affecting and of being affected.<sup>6</sup>

To be in the city is to be with people. Thousands. Millions. Inhabitants. Visitors. Passersby.

To be in the city is to share territorial knowledge with strangers, as equals and not-always-equals. To be a part of a community can, at times, be gregarious and segregating.

Many versions of cities can coexist in time and place. A city can be a violent place as well as a safe haven—a place of carelessness and care, of getting lost and of finding oneself—of disaffection and affection, of life and death—but perhaps, most importantly, life.

Human life is only viable in coexistence with the vitality of matter beyond the human body, (such as proposed by Bennett, 2010)<sup>7</sup> —life that circulates “around and within human bodies.”<sup>8</sup> As humans (not disregarding the long lists of intersectional differences between us), we intuitively understand that to

“be” in the world, we must inhabit it. But can we really? Are we entitled to? Has living in the so-called Anthropocene led to human feelings of superiority over other species and matter? Political, cultural, gendered, racial, and environmental agendas cross and intersect, showing that being human is not a given, but a complex status, full of matter internally and externally. As such, it cannot be regarded as one, but as many lives within the humanity of being on Earth. Yet we dare to build human settlements to address the *needs* and *anxieties* of this *human* species, disregarding the vitality of matter.

To eat, study, work, think, sleep, play, desire, suffer, move around, travel, fuck, live, die.

To love.

Actions of existence that may be bounded and, perhaps, incarcerated in a given city.

At some point in history, (some) humans understood that they were entitled to consciously alter the world in time. They adapted the existing world to their needs, real or imagined, driven by a will to believe that a certain type of spatial configuration and geographical location would suit these needs. These humans, who we identify with, designated specific sites for specific purposes. We have visible and invisible borders of entry that designate who can be where and for how much—especially for *how much*.

Existence in the city is monetized. Connections present barriers that we use to create spaces of inclusion and exclusion in cities at all times, based on how much money or resources can be spent to perform any given action.

Living in cities has become so commonplace that questioning its oddities is a rare occurrence.<sup>9</sup> More often than not the thought about the existence of cities per se is taken for granted. A world without cities does not seem likely at all.

We have created the system and adapted to the system. We manage the system.

We live in the system.

Do we question the system?

The city may be a space barren of meanings. The city may be a hard, challenging, harsh environment.

Who is allowed a right to the city?

Are we a numb society?



Cities seem to be environments where excess flourishes as human experience. Not surprisingly, diagnoses of mental illnesses escalate, making cities places of medicated people. Harsh, dour environments where the excess of information seems, also, unavoidable.

Traces of this excess are, thus, all over in urban agglomerations. It reaches the inside of the inhabitants of cities. Stimuli. Too much content. Too many impulses.

Be. Buy. Have. Come.

To be in a place, but never really experience it—unless through mediation. To exist, but never in person in physical spaces. Screens and social media take over the embodiment of life. Structural rupture, fragmentation, the disruption of attention.<sup>10</sup> Constant, consistent bombing of information. Propaganda. We walk, faces fixed on screens. We bump into each other. Headphones. We stumble, erratically walking.

What are we looking for? Is being *outside* not enough? Is there an *outside*?

Looking up is—almost always—promising. Soothing. Emptying from the excesses. The sky. Blue, gray, leaden, pink. Treetops. Green, yellow, red, brown. The moon. Crescent, full, waning, new. The sun that blinds the eye.

Looking up promises the emptiness for the soul to escape the nauseous positivity.

However, it is so often the ground that catches the eye...

The ground.

The pavement.

The hole.

Not to stumble.

Not to get our feet wet.

Not to see the others.

Not to look in their eyes.

Not to fall.

To hide.

For no one to see.

To be safe.

Not to suffer.

Not to stop.

Stop.

Just stop.



Walking in *disattention*,<sup>11</sup> eyes on the ground, I find messages of love. Of delicacy. Of affection. Messages that affect. Messages by which one can be affected, and through which one can affect and create other affections. Active affections.

Messages for being with, together, in between.

Invitations.

To be attentive. To appreciate. To respond.<sup>12</sup> To live.

The bodies we inhabit are in presumptuous dependencies of structures we have co-created.

## Happy Here



Figure 1. “Fui Feliz Nesse Lugar (I Was Happy in This Site).” Artistic intervention by @oraculoproject in Leme Beach. Paula de Oliveira Camargo, Rio de Janeiro, 2018. Courtesy of Instagram.

We are not alone in the territory. (Fig. 1) We have webs of relationships, agencies, and potencies that surround all things with which we co-exist. We don’t need to “choose between the Apocalypse and the radiant future.”<sup>13</sup> We co-live within the city. This active, agentic and inclusive co-living of all beings turns common existence into a defining experience that shapes our understanding of how to perceive the world, how to be in the world, and how to find a place in it.



We exist. Together.

We live. Together.

We are. Together.

What brings us together?

Territory? Geographical limits? Lines on a map?



There is something that gives us a sense of belonging, identification with a place, a neighborhood, a district, a city. Perhaps it's a certain strangeness and affective sense of comfort that coexist in the dense time of a life.

I have grown up knowing those streets. Those houses. Those trees. That neighbor's dog. That other neighbor who spends every single afternoon fixing his motorbike. That lady who sings while watering plants before work. The car with the metallic speakers announcing, ever at the same hour, that you can sell them your junk. That (a bit scary) route where there is always some kind of *Candomblé* or *Umbanda* offering on the crossroads.<sup>14</sup> That other route that is a bit longer, but it leads to the best bakery with the best cheese-bread. That movie theater turned into a church. The house that belonged to Grandma's old friend still stands strong and is now the only original house left among the identical houses built over the site, including where Grandma and Grandpa used to live. The confectionery where I would have mango ice cream turned into a bank. The haberdashery persists on site. The movie theater is still a movie theater but now shows internationally acclaimed indie movies instead of the porn titles that made no sense for me as a kid.

This is evidence of the co-existence of human and urban things together—ever-changing in time and space, transforming and (re)surfacing affections.

Drops of happiness associated with territories of affection.

One may move. One may change.

New, overlapping references and memories from these little private inventories of historical and cultural heritage of human lives on Earth. It's no small feat.



But we walk, in the “now,” eyes on the ground.

We travel looking at screens.

Submerged, drowned, in the excruciating positiveness.<sup>15</sup>

But lo, eyes still on the ground, I see the message of love.

---

### Amor (Love)



Figure 2. “Amor (Love).” Sidewalk at Voluntários da Pátria Street, Botafogo. Paula de Oliveira Camargo, Rio de Janeiro, 2018. Courtesy of Instagram.

I posted this image (Fig. 2) on Instagram with the caption “Urban delicacies: what really matters.”

A sidewalk. A rainy day in Botafogo, the district where I live in Rio de Janeiro. In Botafogo, sidewalks widen and narrow irregularly, giving pedestrians a hard time to move around (especially during rush hour). The flowing of buses and vehicles is what really matters, right?

A patch, made in cement over the sidewalk’s pattern, bears the inscription “AMOR” (LOVE). The sidewalk, which is rough and bumpy in so many places, has been re-leveled in that specific spot. The gesture is, itself, an act of love. Toward the city, toward people, toward sidewalks, toward an existence in the micro, in everyday life.

Yet there is still more love in this message.

This small, simple, and unique intervention can have so many diverse meanings. Superimpositions of urban layers over which someone has decided to intervene while the cement was still fresh in order to leave a message for the down lookers.

Here was an opportunity to express LOVE. For a person. For a street. For a community. For a city.

LOVE is there.

Upon seeing LOVE spelled on the patched ground, passersby are given an opportunity to act—to register, reverberate, spread that love. To emanate love for the city, for life in the city, through the registering of a gesture not intended to be ephemeral. Using this sickening excess of information, we now notice positivity, technology, information, image, and even over communication coalesce. By creating another image, I magnify the message of LOVE. Yes, LOVE is there. The screen pictures the image on the sidewalk.

---

## Heart



Figure 3. "Coração (Heart)." Sidewalk at Gago Coutinho Street, Laranjeiras. Paula de Oliveira Camargo, Rio de Janeiro, 2016. Courtesy of Instagram.

This picture (Fig. 3) brings another image of love, but different from the previous one (Fig. 2). This image shows a hole in the ground—a gap on the pavement of Portuguese mosaic stones, which is so typical of the streets of Rio, including those in the Laranjeiras district, where I work.

Gap. Flaw. Defect. Imperfection. Form arises from imperfection. The heart—a symbol of love, but also the organ that allows us life through its constant beats. Expansion and retraction.

Portuguese paving stones (also an iconic symbol of Rio) come off easily and frequently. When they get loose, new patterns and shapes arise of their own accord, despite everything else.

In this specific case, a heart emerged for the viewer.

Three stones. Lacking. The image is only possible as a register, for the sidewalk has already been restored. Since the stones are all of the white kind, repairing them leaves no trace. It is an unexpected kindness, and to see this delicate accident as beauty and urban poetry demands awareness—*attentionality*. Availability for affection.

Once again, the screen depicts the image on the ground. An image of love. An intentional register of a probable non-intentionality.

City, pavement, path.

Stone and love.



We are united and unique in our differences and similarities. We constitute ourselves as groups in urban and cultural settlements. A culture of leaving nomadism to establish ourselves in places to which we cling to. We create self-imposed bonds, with so many conflicting feelings.

The city may be inhospitable and dirty. It may be a place of violence and exclusion, but it is also a place of affection, love, resistance, and existence in the complex and multiple humanities that seeks the detail, the delicacy, the caring—even in the imperfection.

I keep on trying to find the beauty—to affect and to let myself be affected by all the love I can find, especially on the ground.

For cities, for Rio, with love,

Paula



## Epilogue

I have presented some images in order to illustrate the waves of love that may be interpreted in cities, through personal research with my own city as a means of showing how I affect and let myself be affected by it.

Over the years I have dealt with the city environment in many different aspects and scales. Being in Rio de Janeiro—in districts that varied widely in their culture, typology, safety, transportation systems, and so many other aspects of city life, that at times I am very aware of as a user of space—made me develop a curiosity about the design systems that conform to the city. The lack of a previously planned design system in many places and aspects of this city should also be considered. Here, it is possible to find the most “designed” urban solutions coexisting with the most tactical, quick, and often long-lasting, fixes from informal design sources. These instances often emerge in relation to the huge socioeconomic inequalities urban dwellers face.

My career both as an architect/urbanist and a researcher has led me to examine various approaches to the city. As a set designer for TV, one of my main responsibilities was to go outside, look attentively at the city and return to the studio grounds where I would design and build artificial scenic cities. After becoming a civil servant, I had to deal with the city under a more realistic and civic day-to-day approach.

Many times, in academic writing, researchers are asked to erase themselves from the picture, as if writing would develop exempt from personal approaches and views. On the other hand, it seems crucial to understand that one cannot detach themselves completely from their subjects, and that every text, however academic, is never liberated of the writer. Writing is an action performed by active players, and the outcome of any research can only come out through their writers.

In design research, this becomes crucial, for it is essential that researchers understand where they come from, how they relate and compare to other researchers in different fields of study, and how their research is a product that can only



exist through them and their backgrounds.

So, the type of writing I have presented in this paper, however difficult to accomplish, seemed essential for me to understand better how to put myself in research, how to show myself and, at the same time, to present the results of research on design, politics, cities, policies, and city-making. It is a text that evokes the importance of everyday life, serendipity, attention, and *disattention* to our surroundings in the context of design research.

Thus, this is an essay on love and affection *for* and *in* cities. The theme crosses and complements another one over which I have been delving: the urban temporality of historical and cultural heritage, and the debate about the choices of pasts chosen to have a future, along with the subject of the density, sphericity, and tentacularity<sup>16</sup> of time where ephemerality, complexity, and the small scale can have huge impacts on people's lives.

I consider this paper a writing experiment. ■

---

### Author Affiliations

Paula de Oliveira Camargo is a PhD candidate in Design at PPDESDI-ESDI/UERJ, the Post-Graduation Program in Design at the Superior School of Industrial Design of the University of the State of Rio de Janeiro, Brazil. Camargo is also a fellow researcher at LaDA - Laboratory of Design and Anthropology in the same institution since 2017. She has been the director of the CCD – Centro Carioca de Design (Carioca Center for Design) in Rio de Janeiro's Municipality since 2009.

---

### Acknowledgements

I would like to thank Professor Zoy Anastassakis, my tutor in the doctoral research process, whose guidance I have written this text. Thanks to Professors Raquel Noronha, Barbara Szaniecki, Otavio Leonidio and my fellow colleagues and friends at the Design and Anthropology Laboratory (LaDA/ESDI) for their attentive reading and comments. I also thank Professor Frederico Coelho, PhD Raïssa de Góes and everyone who participated in the conversation circle “Tempo e Produção de Mundo” during the fifth edition of the Entremeios Seminar 2018 for the attentive listening, precise comments and incentive for publishing this article.

## Endnotes

1. A person born in the city of Rio de Janeiro
2. Names of districts in Rio, spread over the city.
3. Human is a category I will problematize throughout this essay.
4. Tim Ingold presents the concept of attentionality, which he opposes to intentionality. Attentionality meshes the words attention and intention as a ‘resonant coupling of concurrent movements.’ Tim Ingold, “On human correspondence,” *Journal of the Royal Anthropological Institute* 23 (2016): 9.
5. For more information on LaDA (Laboratory of Design and Anthropology at ESDI/UERJ), please see <http://ladaesdi.com.br/>.
6. Jeanne Favret-Saada, “Ser Afetado,” *Cadernos de Campo* 13 (2005): 155–161.
7. Jane Bennett advocates for the vitality of matter, highlighting “the material agency or effectivity of nonhuman or not-quite human things,” questioning the “political theory done in the anthropocentric style.” She proposes, then, “revisions in operative notions of matter, life, self, self-interest, will, and agency.”
8. Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, (Durham and London: Duke University Press, 2010), viii-x.
9. I don’t mean to say that certain people don’t question whether they should remain in the cities or not. As a matter of fact, personal yearnings may lead individuals to desire a suburban or even rural condition.
10. Byung-Chul Han, *Sociedade do Cansaço* (The Burnout Society) (Petrópolis, RJ: Vozes, 2017), 31. (Translated from Portuguese)
11. I propose a working definition of the noun “disattention,” as the ability to see with the mind’s eyes, finding serendipitous messages on the ground when familiarity is established between the inhabitant and their city.
12. Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016). Haraway presents the expression response-ability in this book, and by splitting responsibility into response-ability, I understand that Haraway brings new possibilities and implications for the being, which is moved from a place of superiority (the place where one has a presumed responsibility for his/her actions) to a more horizontal position where actions demand responses and collaboration. Turning responsibility into response-ability presumes, thus, an ability to respond.



13. Bruno Latour, *Cogitamus: Seis Cartas sobre as Humanidades Científicas* (São Paulo: Editora 34, 2016), 9. (Translated from Portuguese)

14. *Umbanda and Candomblé* are religions of African origin widely followed in Brazil. Rio de Janeiro, one of the most intense slave trading sites in the world until the 19th century, has many adaptations of these religions, which often mingle with other religions' rites. Offerings to entities related to *Umbanda* and *Candomblé* may consist of clay dishes with various kinds of food, cigars, beverage and other items. The use of dead animals such as chickens and goats are related to *Candomblé*, while in *Umbanda* there is no animal sacrifice.

15. Han, *Sociedade do Cansaço*, 15.

16. Tentacular time as a time that retracts and expands, much like an octopus, being dense and, at the same time, overlapping itself. See Paula Camargo and Zoy Anastassakis, "Linear and Spheric Time: Past, Present and Future at Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro," International Committee of Design History and Design Studies Conference, 2018, Barcelona, Catalunya (Barcelona: Singularitats Collection, 2018), 747–751.

## 1d. Sobre cuspes e perdigotos: sete gestos contra a necropolítica zumbi no Brasil

*Revista ClimaCom, Epidemiologias | Pesquisa – Artigo | ano 7, no. 19, 2020*



### Sobre cuspes e perdigotos: Sete gestos contra a necropolítica zumbi no Brasil

Bibiana Serpa<sup>i</sup>  
Clara Meliande<sup>ii</sup>  
Ilana Paterman Brasil<sup>iii</sup>  
Julia Sá Earp<sup>iv</sup>  
Paula de Oliveira Camargo<sup>v</sup>  
Sâmia Batista<sup>vi</sup>  
Zoy Anastassakis<sup>vii</sup>

**RESUMO:** Sete mulheres, sete gestos. Em isolamento social durante a pandemia de Covid-19, um grupo de pesquisadoras afiliadas ao Laboratório de Design e Antropologia da ESDI/UERJ se empenharam em buscar compreender como a pandemia e a política vinham afetando suas vidas e suas pesquisas. Ao ler e escrever em conjunto, embora fisicamente distantes, em diversos lugares no Brasil e em Portugal, elas buscavam elaborar sobre corpos como agentes políticos, gestos como barreiras políticas, instintos como ações políticas, buscando compreender o mundo a partir das inusitadas condições estabelecidas por um vírus insidioso. Através das lentes virais, racismo, ação política, escolhas individuais e comportamentos coletivos vêm sendo magnificados, colocando a pesquisa em design, e a própria vida, em novas perspectivas. Qual deveria ser, então, o papel do design, e da pesquisa em design, no turbilhão sanitário e político de nível mundial? Este ensaio não apresenta respostas. Ao contrário, levanta questões e perspectivas sobre como reunir corpos em aliança através da escrita de sete gestos conflituosos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Necropolítica zumbi; Gestos-barreira; Covid-19.

**ABSTRACT:** Seven women, seven gestures. In social isolation during the Covid-19 pandemic, a group of researchers affiliated to the Design and Anthropology Lab at ESDI-UERJ committed to figure out how pandemics and politics affected their lives and their design research. Reading and writing together from different places in Brazil and Portugal, they try to understand how bodies can be political agents, how gestures can be political barriers, how instincts can be political actions, how the world can be understood under the new conditions brought by a surreptitious virus. Through the virus's lenses, racism, political action, individual choices and collective behaviors are enhanced, bringing design research and life itself into new perspectives. What should be the role of design, and of design research, in political and sanitary turmoil worldwide? This paper doesn't bring answers. Rather, it brings questions and perspectives on how to understand bodies in alliance through the writing of seven conflictual gestures.

**KEYWORDS:** Zombie Necropolitics; Barrier-gestures; Covid-19.



### GESTO 1 | Barreiras<sup>viii</sup>

Com o início da pandemia de Covid-19, mais especificamente a partir de março de 2020, como um grupo de sete mulheres pesquisadoras em design, buscamos investir, coletivamente, em leituras que nos apoiassem para o enfrentamento existencial da situação que estávamos vivendo – e que tomamos não como “mera” crise, mas como sintoma de uma “mutação ecológica duradoura e irreversível” (LATOURE, 2020).<sup>ix</sup>

No Brasil, a crise sanitária e ambiental atinge grande intensidade, pois se enreda à tragédia política que acomete o país. Sobreviver, pesquisar e discutir a pandemia, então, não podem ser exercícios apartados da avaliação crítica do cenário político. Afinal, assim como os perdigotos em que o coronavírus se desloca em alta velocidade, a violência que se acelera com a conjugação entre as perspectivas sanitária, econômica, ecológica, política, e, também, afetiva, salta de casa em casa, de janela em janela, de tela em tela, atravessando os nossos corpos, trazendo, para dentro de nós e de nossas casas, a vertigem.

Entretanto, é exatamente em meio à imagem quimérica (SEVERI, 2013) dessa vertigem que encontramos forças para imaginar gestos-barreira - em francês, *gestes barrières* (LATOURE, 2020) contra tudo que já não serve mais nesta civilização viral (VILAÇA, 2020) inoculada pelos europeus desde o início de suas invasões coloniais mundo afora. Associações entre “o modo de nossa sociedade e aquele do vírus” (VILAÇA, 2020, p. 36) foram propostas por Claude Lévi-Strauss (1965, apud VILAÇA, 2020), e, mais recentemente, por Elizabeth Povinelli (2017) e Donna Haraway (2016), dentre outras e outros.

Haraway propõe uma leitura alternativa para o processo de infecção viral, menos relacionada à destruição, mas, sim, às alianças entre os seres e espécies em suas diferenças. Por meio da noção de “viral response-ability” (HARAWAY, 2016, p. 39), ela sugere que o vírus pode ser um meio para experimentações comprometidas com a mutação e a esperança – como faz também Paul B. Preciado (2020). Então, assim como o vírus, que se espalha e se transforma de modo invisível, por meio de uma micropolítica do gesto performativo (MASSUMI, 2017) talvez possamos construir as barreiras contra aquilo que não queremos seguir reproduzindo.

Apostando que a cura e o cuidado só podem emergir de um processo de transformação política (PRECIADO, 2020), politizamos o debate em busca de meios para reimaginar a vida no microbioceno (REES, 2020). Mas que aberturas, pontes, meios de sobrevivência e ressurgência podemos reanimar com esses gestos-barreira? Respirando, nos reunindo, contando histórias, como nos lembra Ailton Krenak (2019), adiamos o fim do mundo.



Temos sido embalados por muito tempo com a estória de que somos humanidade (KRENAK, 2019). Esse excepcionalismo humano que nos cega (TSING, 2015) vem “nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra. Seguindo essa fantasia da supremacia humana, passamos a pensar que a Terra é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade” (KRENAK, 2019, p. 16). Entretanto, enquanto a humanidade vai sendo descolada da Terra, ela, a Terra, vai sendo tomada por um tipo de “humanidade zumbi” (KRENAK, 2019, p. 26) que prega “o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos sonhos” (KRENAK, 2019, p. 27).

Questionando a noção de Antropoceno, Povinelli pondera que o problema não é a marca da humanidade na Terra, mas, sim, o que “um tipo específico de sociedade humana fez e, mesmo aí, classes e raças e regiões específicas de humanos” (POVINELLI, 2017, p. 03, tradução nossa). Uma das figuras elencadas por ela para discutir como opera o “liberalismo tardio” é, mais uma vez, o vírus: enquanto se reproduz através de nossos corpos por meio da mutação, da diferenciação, contrariamente, em nós, o vírus produz um enorme efeito de “in-diferenciação”, borrando as fronteiras entre vivo e não vivo, humanidade e natureza.

Então, se, por um lado, a Covid-19 desconfigura a diferenciação entre a humanidade e a natureza, e isso nos ajuda a imaginar outros modos de estar no mundo que refutem o desenvolvimento; por outro lado, é preciso reagir à despolitização que a des-diferenciação desvelada pelo vírus produz, insistindo em uma micropolítica (MASSUMI, 2017) que amplie os espaços de coexistência em diferença. Afinal, sendo o vírus um mutante, se quisermos resistir à submissão que ele tenta nos impor, nós, também, precisaremos transformar a mutação forçada em mutação deliberada (PRECIADO, 2020).

Combinando os conceitos de necropolítica (MBEMBE, 2018) e humanidade zumbi (KRENAK, 2019), observemos, então, algumas situações, buscando distinguir como, nelas, a necropolítica zumbi que se potencializa com o vírus opera. Ao mesmo tempo, atentamos para a micropolítica do gesto performativo que se pretende afetiva, relacional, mutuamente inclusiva e comprometida em produzir graus mais altos de copossibilidades (MASSUMI, 2017). Investindo, assim, na imaginação de mundos conformados por companheiros mutuamente prósperos (TSING, 2015), reunidas, lançamos aqui os nossos gestos-barreira.

## **GESTO 2 | Cusparada \***

Em 2016, na votação do *impeachment* que tiraria do cargo a primeira presidente mulher do Brasil, Dilma Rousseff, o então deputado federal Jair Bolsonaro proclama seu voto





elogiando Brilhante Ustra, conhecido torturador na ditadura militar brasileira dos anos 1960-80. Ustra foi responsável pela tortura da própria Dilma Rousseff, durante seus anos de combate clandestino contra o regime militar. O próximo deputado a votar é Jean Wyllys, membro da bancada de esquerda e ativista LGBTQI+.

Retornando ao seu lugar, Wyllys recebe um xingamento proferido por Bolsonaro. Wyllys se levanta e cospe na cara de Bolsonaro, projetando sua saliva em direção ao deputado. "Olhei e vi que era ele, aí fui tomado por um transe, aquela figura me enojava tanto, que foi a reação que eu tive. Eu jamais cuspiria na cara de uma pessoa em condições normais, mas era um acúmulo de xingamentos, de anos de assédio moral, de violência contra mim, de tudo. Naquele dia, foi demais e eu explodi" (ÚLTIMO SEGUNDO, 2019).



**Figura 1:** O ex-deputado Jean Wyllys cospe em Jair Bolsonaro. Fonte: Alan Marques/ Folhapress.

Em abril de 2020, o agora presidente Jair Bolsonaro visita o comércio de uma cidade na periferia de Brasília. Entra em uma padaria. Forma-se uma fila para tirar fotos. Não é sempre que se encontra um presidente no comércio da esquina. Alguns ainda mantêm a máscara no rosto; outros retiram a proteção para conversar e posar ao lado do chefe de Estado. Bolsonaro pára para comer um salgado com refrigerante; puxa conversa com funcionários e aperta a mão de apoiadores. Ninguém da sua comitiva, ele incluído, usa máscara (SCHUCH, 2020). Estávamos no início da curva de ascensão de contágio por Covid-19. Isolamento social e uso de máscaras já eram o protocolo recomendado pela OMS.



Algumas semanas depois, uma jornalista se dirige ao presidente: “A gente ultrapassou o número de mortos da China por Covid-19”. Ele responde: “E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê? Eu sou Messias, mas não faço milagre”, se referindo a um de seus nomes (CAMPOREZ, 2020).

De acordo com Brian Massumi (2017), micro e macropolítica não são modos opostos de ação e, muito menos, escalas de atuação. A micropolítica seria um correlato do macropolítico em que o modo de ação é processual, não moral. Ela (a micropolítica) é a prática política do gesto performativo. Durante a campanha eleitoral, Bolsonaro vendeu a ideia de que renovaria a política: sem alianças em troca de votos no Congresso. Passados quase dois anos de governo, a promessa de campanha não se concretizou. No auge da crise institucional, novas alianças políticas foram feitas. No entanto, um elemento da campanha mostrou-se fundamentado: Bolsonaro apresenta, à sua maneira, uma política “renovada”. Mas o que há de diferente em seu modo de governar?

Ele se recusa a se submeter às convenções do cargo de presidente e fala em nome próprio – não está filiado a nenhum partido político desde novembro de 2019; não representa instituições. Raramente faz pronunciamentos ou concede entrevistas; prefere se comunicar em seus canais pessoais nas redes sociais. Nas poucas vezes em que se sujeita a perguntas de jornalistas, frequentemente os interrompe de forma abrupta, quando colocado diante de questões mais delicadas. Bolsonaro não faz questão de ser claro. Diz e desdiz. Como se fosse um jogo de palavras.

A intenção de borrar o que é real – que é fato ou ficção, é estratégia deliberada de desinformação. Foi usada primeiro nas redes sociais mas se estende às falas do presidente. Inspirado claramente por Donald Trump, a estratégia de “*Flood the zone with shit*” tem como mentor Steve Bannon (VOX, 2020). Hal Foster (2019) defende que, em nosso atual momento, “precisamos insistir na verdade e na realidade” (FOSTER, 2019). Segundo ele, a direita assumiu que, se tudo é construção, tudo é ficção, então vale tudo, qualquer coisa pode ser dita.

Precisamos ficar atentos à falsa simetria entre os atos narrados na cena da votação do *impeachment*. Enquanto defendia torturadores e perseguia os representantes das minorias no parlamento, como o ex-deputado Jean Wyllys, Bolsonaro praticava uma forma virulenta de micropolítica, advogando em favor de posturas violentas contra seus opositores. Tendo encontrado respaldo nas urnas, ele se utiliza da performatividade da micropolítica nas esferas máximas de poder, transformando seus gestos individuais em necropolítica. Já Wyllys, mesmo reeleito deputado federal, se viu forçado ao exílio após receber uma série de



Algumas semanas depois, uma jornalista se dirige ao presidente: “A gente ultrapassou o número de mortos da China por Covid-19”. Ele responde: “E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê? Eu sou Messias, mas não faço milagre”, se referindo a um de seus nomes (CAMPOREZ, 2020).

De acordo com Brian Massumi (2017), micro e macropolítica não são modos opostos de ação e, muito menos, escalas de atuação. A micropolítica seria um correlato do macropolítico em que o modo de ação é processual, não moral. Ela (a micropolítica) é a prática política do gesto performativo. Durante a campanha eleitoral, Bolsonaro vendeu a ideia de que renovaria a política: sem alianças em troca de votos no Congresso. Passados quase dois anos de governo, a promessa de campanha não se concretizou. No auge da crise institucional, novas alianças políticas foram feitas. No entanto, um elemento da campanha mostrou-se fundamentado: Bolsonaro apresenta, à sua maneira, uma política “renovada”. Mas o que há de diferente em seu modo de governar?

Ele se recusa a se submeter às convenções do cargo de presidente e fala em nome próprio – não está filiado a nenhum partido político desde novembro de 2019; não representa instituições. Raramente faz pronunciamentos ou concede entrevistas; prefere se comunicar em seus canais pessoais nas redes sociais. Nas poucas vezes em que se sujeita a perguntas de jornalistas, frequentemente os interrompe de forma abrupta, quando colocado diante de questões mais delicadas. Bolsonaro não faz questão de ser claro. Diz e desdiz. Como se fosse um jogo de palavras.

A intenção de borrar o que é real – que é fato ou ficção, é estratégia deliberada de desinformação. Foi usada primeiro nas redes sociais mas se estende às falas do presidente. Inspirado claramente por Donald Trump, a estratégia de “*Flood the zone with shit*” tem como mentor Steve Bannon (VOX, 2020). Hal Foster (2019) defende que, em nosso atual momento, “precisamos insistir na verdade e na realidade” (FOSTER, 2019). Segundo ele, a direita assumiu que, se tudo é construção, tudo é ficção, então vale tudo, qualquer coisa pode ser dita.

Precisamos ficar atentos à falsa simetria entre os atos narrados na cena da votação do *impeachment*. Enquanto defendia torturadores e perseguia os representantes das minorias no parlamento, como o ex-deputado Jean Wyllys, Bolsonaro praticava uma forma virulenta de micropolítica, advogando em favor de posturas violentas contra seus opositores. Tendo encontrado respaldo nas urnas, ele se utiliza da performatividade da micropolítica nas esferas máximas de poder, transformando seus gestos individuais em necropolítica. Já Wyllys, mesmo reeleito deputado federal, se viu forçado ao exílio após receber uma série de





ameaças de morte. O cuspe no opositor foi um gesto instintivo praticado na impossibilidade do diálogo, um ato de resistência à banalização da violência.

### **GESTO 3 | Necropolítica** <sup>xi</sup>

Até 7 de dezembro de 2020, mais de 176 mil mortes foram oficialmente contabilizadas em decorrência do novo coronavírus no Brasil.

Em 14 de março deste mesmo ano, o governador Wilson Witzel (afastado do cargo desde 28 de agosto) decretou que comércio, escolas e diversos espaços públicos do Estado do Rio de Janeiro fossem fechados. No dia seguinte, foi publicado decreto pelo governador do Estado de São Paulo, João Doria, com conteúdo semelhante, o que subsequentemente também aconteceu em outros Estados do país. Abriu-se assim, uma dissidência frente às políticas de enfrentamento à Covid-19 que (não) estavam sendo adotadas pelo presidente Jair Bolsonaro naquele momento.

No Rio de Janeiro, a vontade (política) de contenção do vírus e, posteriormente, de distanciamento (político) do Presidente da República foram surpreendentes. Witzel, aliado de Bolsonaro na disputa eleitoral, se elegeu governador indetectado pelos institutos de pesquisa. Sua estratégia vitoriosa passou por mensagens de *WhatsApp*, *timelines* do *Twitter* e grupos de *Facebook*. Ele era o candidato dos “valentões”, daqueles que denunciavam em plataformas virtuais o “mimimi” pelo assassinato da vereadora Marielle Franco – mulher, negra, mãe, lésbica, socióloga, defensora dos direitos humanos e das minorias políticas, e uma figura pública de grande força mobilizadora. Marielle foi assassinada em 2018. O carro em que ela estava levou treze tiros. Quatro deles acertaram sua cabeça, e três acertaram as costas de Anderson Gomes, motorista do veículo. Quatro tiros na cabeça. “Mimimi”.

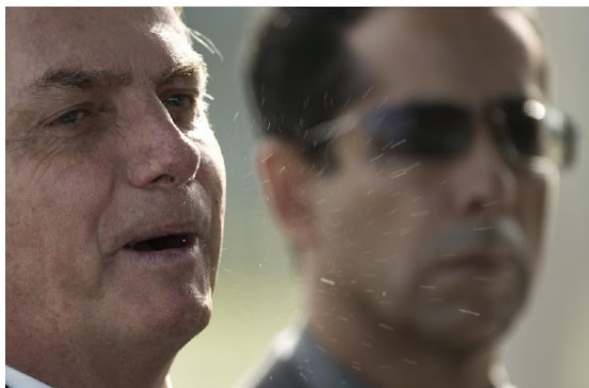
Entretanto, em 2018, Bolsonaro e Witzel, então aliados políticos, venceram as eleições com discursos que reproduziam ideias alinhadas à ultra-direita brasileira, tais como “mas, afinal, quantos policiais perdem a vida todos os dias para defender as ‘pessoas de bem’ dos bandidos?”, “direitos humanos para humanos direitos” etc.

Uma placa de rua com a inscrição “Rua Marielle Franco”, uma homenagem simbólica à luta política da vereadora assassinada, foi partida ao meio pelo atual deputado Rodrigo Amorim, então aliado político de Witzel, em um dos últimos comícios de que este participou antes de sua eleição em outubro de 2018. Bolsonaro estampava a camisa de Amorim. Esta imagem representa a disputa ideológica que marcou o processo eleitoral no Brasil naquele ano.



**Figura 2:** Rodrigo Amorim, deputado estadual mais votado do Rio, com a placa com o nome de Marielle Franco quebrada, e Wilson Witzel, então candidato a governador do Rio pelo PSC em comício no dia 30 de setembro de 2018. Fonte: Reprodução Jornal O Globo, 8/10/2018.

Entretanto, apesar do passado de aliança política, no momento da adoção de medidas de contenção ao contágio pelo novo coronavírus, em março de 2020, a disputa de narrativas entre Bolsonaro e Witzel se acirrou. Apesar de seu histórico político, Witzel sancionou a implementação de medidas de isolamento social que iam contra as ações da presidência de enfrentamento ao vírus. Enquanto isso, Bolsonaro seguia descumprindo grande parte das recomendações da Organização Mundial de Saúde – tais como, por exemplo, o uso de máscaras (FSP, 05/07/2020) e o próprio isolamento social, que ele quebrou indo a diversas manifestações em seu apoio.





**Figura 3:** Jair Bolsonaro solta perdigotos ao discursar no dia 27 de março, sem máscara, em meio à pandemia de Covid-19. "O Brasil não pode parar". Foto: Joédson Alves/EFE.

O desrespeito de Bolsonaro em relação à adoção de medidas de prevenção do contágio é ilustrativo da necropolítica zumbi em curso no Brasil, que vem se delineando desde muito antes da crise da Covid-19. O uso de máscaras, o distanciamento social, as denúncias à crise sanitária e ambiental, comumente chamados por Bolsonaro e seus seguidores de "mimimi", "gripezinha", "coisa de maricas" e afins, consiste numa política estruturada, que tem no discurso de ódio e na morte alguns de seus instrumentos de poder. A crise da Covid-19 vem, assim, reforçar uma outra epidemia estrutural e duradoura: o extermínio de corpos negros (e indígenas, como apresentaremos no Gesto 4, em seguida) no país. Essa epidemia matou Marielle em 2018, e segue matando em 2020.

**Cleonice** | Cleonice Gonçalves, empregada doméstica, foi a primeira vítima confirmada de morte pelo coronavírus no Estado do Rio de Janeiro. Ela tinha 63 anos e morreu em março, em sua casa, no município de Miguel Pereira. De acordo com o site G1, "a morte de Cleonice foi no dia 17 de março, mas a confirmação foi dada apenas no dia 19. O enterro foi feito no dia 18, com o corpo enrolado em plástico e caixão fechado" (G1, 19/05/2020). Antes da morte de Cleonice, sua empregadora também havia testado positivo para a doença, ao retornar da Itália (G1, 27/03/2020).

**João Pedro** | João Pedro Mattos Pinto, 14 anos, morreu em maio de 2020, dentro de casa, no Complexo do Salgueiro, em São Gonçalo, região metropolitana do Rio de Janeiro (G1, 20/05/2020). Foi atingido por um tiro disparado pela polícia durante uma operação em sua comunidade. Antes de morrer, ele mandou uma mensagem de *WhatsApp* para sua mãe: "Estou dentro de casa. Calma." (G1, 25/05/2020). João Pedro nunca mais enviará mensagens de *WhatsApp*. Nem os corpos mortos por Covid no Brasil.

**Miguel** | Miguel Otávio de Santana, 5 anos, filho de Mirtes Renata Souza, morreu em junho de 2020, no prédio em que sua mãe trabalhava como empregada doméstica (G1, 05/06/2020). A patroa, Sarí Corte Real, apesar das recomendações de isolamento social, não respeitou o período da quarentena de Mirtes, bem como o da manicure com quem fazia as unhas no momento da morte do menino. Mirtes Renata saiu para passear com a cadela da família, o que fazia parte de suas atribuições, deixando o filho no apartamento, no quinto andar do edifício Píer Maurício de Nassau (Recife, PE) aos cuidados de Corte Real. Miguel tentou encontrar sua mãe, entrou sozinho no elevador, observado por Sarí Corte Real, e morreu ao cair do nono andar, de uma altura de aproximadamente 35 metros (EXTRA, 4/06/2020).



A cadela e Corte Real seguem vivas e em liberdade.

**Emilly e Rebecca** | As primas Emilly Victoria da Silva Moreira Santos, de 4 anos, e Rebecca Beatriz Rodrigues Santos, de 7 anos, morreram vítimas de um tiroteio em Duque de Caxias nos primeiros dias do último mês de 2020. De acordo com familiares, as crianças "brincavam em frente ao portão de casa, na comunidade do Barro Vermelho, em Gramacho, quando aconteceu o tiroteio. Avó de Rebecca e tia de Emilly, Lídia da Silva Moreira Santos conta que viu policiais atirarem da viatura em direção à rua e que não houve confronto com criminosos. Segundo ela, a mesma bala atingiu as duas crianças" (O GLOBO, 5/12/2020).

Cleonice, João Pedro, Miguel, Emilly e Rebecca têm em comum os fatos de serem negros, pobres, e de terem morrido durante a pandemia de Covid-19 no Brasil – embora nem todos diretamente pela doença.

Somos corpos. "Não há política que não seja uma política dos corpos" (FOUCAULT *apud* PRECIADO, 2020). Para Preciado, a afirmação acima, de Michel Foucault, é a coisa mais importante que o filósofo francês tinha a ensinar: que "o corpo vivo (e, portanto, mortal) é objeto central de toda política" (PRECIADO, 2020).

A curva da Covid-19 ascende, descende, ascende novamente, num gráfico constante. Corpos seguem morrendo diariamente por Covid-19 (ou por causas relacionadas, como foi o caso do menino Miguel), mas ainda temos como resposta aos mais de 176 mil corpos que se empilham diariamente o "e daí, lamento" bolsonarista que comentou as primeiras 5 mil vidas perdidas num aparentemente longínquo 28 de abril de 2020 (G1, 28/04/2020).

Entre os corpos em quarentena e aqueles que circulam, estão os corpos negros mortos da empregada doméstica Cleonice, de João Pedro em sua casa, de Miguel sozinho no elevador, de Emilly e Rebecca no portão de casa. Corpos políticos em movimento. Todos, inclusive os numerosos mortos pela Covid-19 do Brasil.

Será o asco humano-animal-político (MASSUMI, 2017) capaz de mover corpos em direção à luta, e de combater a inércia face às notícias que se sobrepõem – assim como os corpos dos mortos – no Brasil? E se esse asco puder gerar as reações instintivo-corporais-animais que se materializam em cuspes na cara lançados contra os perdigotos de todos os dias?

#### **GESTO 4 | Céu e terra<sup>xii</sup>**

Em 2017, o xamã Yanomami Davi Kopenawa nos advertiu: "se uma pedra cair em outro país vai cair também aqui. Se cair em São Paulo muita gente vai morrer. Nós Xapiri estamos





aguentando a onda da terra (...) Xapiri é mensagem para todo o povo da terra aprender" (Seminário Histórias Indígenas, MASP, 23.6.2017). Habitar a mesma terra coberta pelo mesmo céu dos Yanomami em pleno 2020 deveria ser motivo de escuta e reflexão sobre o caminho a que o sistema de desenvolvimento extrativista nos tem levado. Pelo menos era assim que alguns otimistas vislumbravam no início da pandemia: uma possível onda conscientizadora que iria nos reconectar com o senso de comunidade e a importância das florestas. Após um ano pandemônico temos que admitir que muitas expectativas foram quebradas.

Em setembro de 2019, no traslado realizado através da BR-163 para a terra indígena Kayapó Mekragnoti, era possível sentir o cheiro e a densa fumaça de árvores e animais que seguiam queimando após um mês do conhecido "dia do fogo", crime ambiental promovido por apoiadores do presidente Jair Bolsonaro a partir da convocatória via *Whatsapp*. Um dos primeiros atos que explicitaram o que segundo Aparecida Vilaça seria "um projeto de extermínio às culturas indígenas" (VILAÇA, 2020). Naquele momento, pela primeira vez, o dia virou noite em São Paulo, e a imagem do céu anoitecido por fumaça das florestas em chamas tomou os noticiários do mundo inteiro. Uma situação até então inédita. No entanto, em 2020 a fumaça retornou desta forma e de outras mais.

O modo como o governo Bolsonaro vem se apropriando da pandemia apenas confirma que a Covid-19 vem sendo tratada como um complemento aos grileiros, ruralistas e garimpeiros que seguem suas atividades ilícitas, inspirados pelo próprio ministro do Meio Ambiente Ricardo Salles, que, em reunião ministerial do dia 22 de abril, ressaltou, em sua fala, o "momento de tranquilidade no aspecto de cobertura de imprensa, porque só se fala de Covid", propondo, então, que seria propício "ir passando a boiada e mudando todo o regramento e simplificando normas" (G1, 22/052020). É neste sentido que o mecanismo de extermínio das florestas para a multiplicação de pastos e plantações de soja vem sendo posto em prática, a toque de caixa, em violentos gestos contra a floresta e seus povos.

Atingimos as maiores proporções de áreas devastadas por incêndios na história do Brasil. Estima-se que, em relação a 2019, o aumento seja de 200% (INPE, 2020). O cerco parece estar se fechando, e como ponto de fuga ou de contenção vale resgatar o que Bruno Latour (2020) nos trouxe recentemente para lidar com a realidade pandêmica: "gestos-barreira". Possibilidades de escape ou proteção para não retornarmos ao mundo que nos colocou aqui. Entretanto, nesse ponto, esvaziadas de inspirações recentes no campo das realizações, retomamos gestos de lideranças indígenas ao vislumbrar nestas cenas gestos políticos que extrapolam os espaços normativos de uma política polida por uma ética inibidora de corpos e multiplicadora de monoculturas. Nestes gestos, enxergamos a



potência que Massumi (2017) elabora nas possibilidades da fuga dos corpos controlados e castrados, vislumbrando as possibilidades destes gestos enquanto performances que viabilizam uma micropolítica que reverbera no corpo político estatal.

Em 1988, Ailton Krenak subia ao palanque da Assembleia Constituinte para discursar. Com a voz serena e firme, denunciou a ignorância e ganância responsáveis pelo sofrimento dos povos indígenas, enquanto espalhava sobre seu rosto uma tinta negra e pastosa de jenipapo. Esta famosa cena marca os avanços jurídicos pelos direitos indígenas em prol das demarcações territoriais.



**Figura 4:** Frames do discurso realizado por Ailton Krenak no dia 04 de setembro de 1987.<sup>xiii</sup>

Um ano depois - e sem necessária conexão direta - o projeto da hidrelétrica "Kararaô" era apresentado para aqueles que teriam suas vidas impactadas pelo novo projeto energético do Brasil. Tuíre, liderança feminina Kayapó, em um ato de confronto com as ideias apresentadas pela Eletronorte, pressionou seu facão contra o rosto de José Antônio Muniz Lopes, então diretor da empresa. O gesto contribuiu para o atraso do projeto de Belo Monte por mais de vinte anos. A foto foi publicada como capa da revista *Manchete*, no dia 11 de março de 1989.



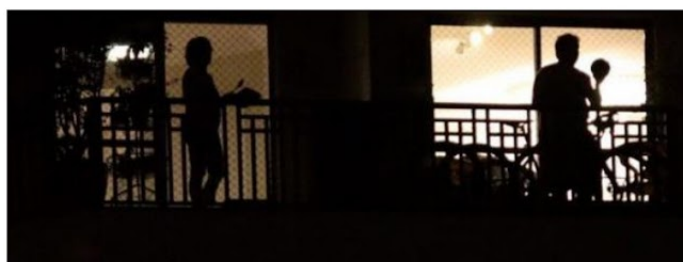
**Figura 5:** Foto que registra o momento do gesto-político de Tuíre, utilizada como capa da Revista *Manchete* de 11 de março de 1989.



São gestos estético-políticos, gravados em cenas, vídeos e arquivos digitais que nos permitem retornar a eles sempre que nos falte a força para imaginar e acreditar nos paraquedas coloridos de Krenak (2020), pois acima de tudo o que conforma esses gestos são estórias. Quase trinta anos depois do discurso de Krenak em Brasília, presenciando o acelerado avanço do vírus e dos garimpos em suas terras, Dário Kopenawa avisa: “Estamos acompanhando a doença Covid-19 na nossa terra e muito tristes com as primeiras mortes dos Yanomami. Nossos xamãs estão trabalhando sem parar contra a xawara. Vamos lutar e resistir. Para isso, precisamos do apoio do povo brasileiro” (ROMAM, 2020). Os xamãs Yanomami seguem segurando o céu, compartilhando feitiços para que todos os humanos não vejam o céu cair mais uma vez. E nós? Que tipo de “xamanismo” podemos fazer para combater a política de extermínio à diversidade? Que gestos poderiam ser mais efetivos que estudos científicos ou imagens de satélites da NASA para comprovar o caminho autodestrutivo pelo qual enveredamos? Seguimos nas micropolíticas dos gestos.

#### **GESTO 5 | Grito<sup>xiv</sup>**

No começo eram as panelas. Confinadas ao lar, vítimas de uma crise sanitária e de um governo zumbi necropolítico, sem perspectiva ou reação, no começo, eram as panelas. Bater panela é uma ação política privativa e, portanto, permitida pela OMS, cuja recomendação é de isolamento físico, já que ainda não há vacina para o novo coronavírus. Assim, em segurança, você bate panela na sua janela, eu bato panela na minha e, juntos, expressamos publicamente nossa fúria, silenciando qualquer outro barulho que não seja o das nossas panelas (Figura 6) – inclusive o ruído de fome que (não) se ouve das panelas que repousam nos lares pobres, vazias, ou o barulho de tiros das operações policiais que continuam nas favelas no Rio de Janeiro.



**Figura 6:** Moradores batem panelas nas varandas. Fonte: Thiago Bernardes (BBC News Brasil).





Dissociado de voz, o som estridente do bater panelas não provoca trocas reais entre os corpos vivos e aflitos. O som que sai da panela que bate sozinha não coletiviza, é radicalmente individual, branco e rouco. Esse gesto não serve como despacho porque não é oferenda.

Oferenda é dádiva. Na teoria antropológica, a dádiva é reconhecida pela tríplice obrigação de dar, receber e retribuir. É um sistema complexo de troca e de constituição de alianças (MAUSS, 2003). Não é possível fazer qualquer enfrentamento ao governo e seu exército de zumbis sem pensar quais "estratégias de emancipação cognitiva e de resistência" (PRECIADO, 2020) conformam nossas lutas. É necessário, então, restabelecer nossas práticas associativistas e comunitárias a partir da dádiva.

Se o ato de bater panelas não está vinculado ao sistema de dádivas, é preciso romper com o espaço normativo imposto pelas janelas e nos entregar à coletividade das ruas. Quando os corpos negros organizam-se em protesto, em plena ascensão da curva de contágio da Covid-19, para dizer "VIDAS NEGRAS IMPORTAM", somos tomados – os corpos vivos – por uma obrigação coletiva de doação (Figura 7). Esse entendimento não vem da racionalidade, que nos informa dos perigos do contato e das aglomerações em tempos de pandemia. Mas a urgência do fato é tal que o grito coletivo não pode esperar e vence o sufoco das máscaras para se fazer ouvir. Na política dos corpos vivos, o compromisso é se deixar afetar, receber e retribuir. Estes corpos vivos, que vão às ruas, mascarados, doam-se à luta; e, porque estão em luta, atuam na prática do cuidado de si e dos outros, não só para se proteger do coronavírus, mas, sobretudo, para enfrentar o exército zumbi.





**Figura 7:** Manifestantes em protesto “Vidas Negras Importam” no Rio de Janeiro.  
Fonte: Mauro Pimentel (Jornal do Comércio).

Operando na dádiva, nos vemos em um emaranhado de reciprocidades de caráter interpessoal, corporal e presente. Colocando-se em movimento, os corpos vivos em relação copossibilitam a ação um do outro, fazendo ressoar a mensagem e vibrar a matéria viva. Obviamente, nem todos os corpos se deixam entusiasmar: os corpos zumbis parecem ter um único compromisso: esmagar a esperança que irrompe em meio às nossas lutas (Figura 8).



**Figura 8:** Policiais militares pisam em faixa onde se lê: vidas negras e faveladas importam.  
Fonte: Naldinho Lourenço (Maré Vive).

Diferente do gesto inosso de bater panelas, o gesto ético-estético dos corpos entusiasmados proclamam uma política relacional. Estes corpos, conformados em um sistema de dádivas estabelecido entre coletividades, e não entre indivíduos, compartilham o entendimento da gravidade da pandemia. Ainda assim, colocam-se na rua, confiantes da responsabilidade compartilhada e assumida entre aqueles que ali se juntam para enfrentar a necropolítica, com objetivo de que ninguém corra risco iminente de vida, seja por vírus, por melanina ou por ataque zumbi.

Ao pensar nos gestos-barreira como materialização da dádiva, permitimo-nos ultrapassar a antítese entre o eu e o outro, entre obrigação e liberdade, entre o corpo e a mente. No despacho contra o carregamento colonial, a oferenda é fenômeno de circulação de dádivas. Na



dáviva, participam a obrigação e o interesse, mas, também, a espontaneidade, a solidariedade, a criatividade e o cuidado. As trocas cerimoniais das dádivas carregam sons com muitas vozes, memórias, intenções; formam vínculos transituacionais num movimento de negociação constante a serviço de novas alianças e fortalecimento de relações-associações. O sistema de dádivas opera na política afetiva contra a necropolítica zumbi.

### **GESTO 6 | Resistência<sup>xv</sup>**

Em "Aprendendo com o vírus", Preciado (2020) sugere que a vigilância, antes arquitetônica, adquire na pandemia um aspecto imaterial e onipresente. Conclui com um chamado para a rebeldia: desliguemos os celulares e a *internet*.

A ubiquidade tecnológica parece não somente nos vigiar; ela nos retira do corpo. No processo hipermediado de telas bidimensionais, achatamos a vida e a espessura das relações. E, assim, perdemos as ligações com o mundo. Os sentidos são hipotrofiados, à exceção da visão, que não é do corpo, mas do desenho bidimensional deste corpo (SEGATO, WRIGHT, 2020).

Tanto se discursa, hoje em dia, que o humano se encontra "fora" do mundo, "fora" da natureza, e que é necessário voltar a pertencer. Seria a recuperação da percepção com o "mundo de fora", através dos sentidos, uma possibilidade de retorno? A perda do paladar é um dos principais sintomas da Covid-19. A sociedade que hipotrofia este sentido também transforma animais em formas geométricas, congeladas. Perde-se a dimensão de que aquele animal morreu para nos fazer viver. Dissocia-se a comida da morte.

Em paralelo, parece haver políticas de morte, e corpos cujas mortes são tão desejadas que passam despercebidas. Esta é a realidade dos povos negros e indígenas no Brasil, que convivem com um racismo estrutural destruidor de subjetividades, provavelmente o caso mais bem-sucedido do projeto colonial neste país. Porém, "o corpo objetificado, desencantado, como pretendido pelo colonialismo, dribla e golpeia a lógica dominante" (RUFINO, SIMAS, 2018), manifestando-se nos terreiros, espaços de resistência de culturas e religiões afrodiaspóricas. Localizados em áreas periféricas, habitados por plantas e animais a serem mortos para a alimentação de humanos e deuses, são lugares onde várias racionalidades coexistem, e onde, apesar das premissas coloniais de associação da raça à classe (QUIJANO, 1999), e da manutenção de uma desigualdade social cruel, as panelas estão sempre cheias. Todos que ali chegam recebem um farto prato de comida.





**Figura 9:** Terreiro Rumpaimé Hevioso Zoonokum Mean, localizado em São Gonçalo, Rio de Janeiro.  
Foto: Ilana Pateman Brasil

No terreiro, observamos os mais velhos e repetimos seus gestos. Dançamos com eles em círculo ao som de tambores. Alguns mais velhos matam galinhas e retiram suas penas. Ceifamos as partes articulares destes corpos quentes, que até então habitavam o terreiro, e que cederam a vida para nós. Saboreamos a comida destinada aos humanos, que transborda de grandes panelas. E, de vez em quando, cuspiamos sobre a comida a ser oferecida aos deuses, em troca de um pedido. Pedimos, cuspiamos e oferecemos. Acreditamos que tal gesto possa comunicar, pelo cuspe que sai de nossos corpos, quem os presenteia.

Enquanto o atual governo parece ignorar – e fortalecer – pautas de racismo e intolerância religiosa, as práticas afrodiaspóricas sobrevivem e festejam a vida, contrariando a domesticação e a castração de subjetividades. São gestos políticos que promovem o entusiasmo do corpo (MASSUMI, 2017) em um cotidiano farto de danças, toques, sons, cheiros e sabores. Nos terreiros, espaços que resistem a duras penas à cultura dominante, e que sofrem ataques até os dias de hoje, é possível nos reconectarmos com o corpo e com o mundo, através de gestos e sentidos.

### **GESTO 7 | Encontros<sup>xvi</sup>**

Era janeiro de 2020. O avião atravessou 2.453 km, deixando o Rio de Janeiro para trás e aterrissando em Belém, norte do Brasil. Havia uma nova casa para organizar e uma



pesquisa de doutorado em design para fazer. Enquanto isso, as pessoas estavam ficando doentes no outro lado do mundo, e um número crescente de mortes era noticiado diariamente. Foi um grande alívio estar tão longe.

Fevereiro chegou e a doença atravessou o Atlântico. Em março, alcançou Belém. O distanciamento social começou para nós, e a vida considerada como normal, parou. Da janela, era possível acompanhar o movimento dos trabalhadores considerados "essenciais". Ao contrário de muitos, eles não puderam parar durante a pandemia. Eles são o que Povinelli (2017) chama de "último reduto da vida", consumidos pelo "agressivo morto-vivo em decomposição", a necropolítica (MBEMBE, 2018) zumbi brasileira. Como uma espécie de "Não Vida" que se alimenta da energia da verdadeira "Vida", a necropolítica zumbi é regida pelo Capital, que "vê todos os modos de existência como se fossem vitais e exige que nem todos os modos de existência sejam os mesmos do ponto de vista da extração de valor" (POVINELLI, 2017). "Se ficar todo mundo em casa, a economia entra em colapso", afirmava o Ministro da Economia (ARAÚJO; TEMÓTEO, 16/03/2020). Ao mesmo tempo, o colapso funerário em Belém tornava-se iminente (PONTES, 2020).



**Figura 10:** Colapso: com a câmara frigorífica lotada, corpos são deixados no chão, à céu aberto, na área do IML de Belém — Foto: Álvaro Ribeiro/Tv Liberal

Grande parte desses trabalhadores vivem na periferia da cidade, onde deveria acontecer a pesquisa de campo para o doutorado, junto a um grupo de jovens do bairro da Terra Firme. Antes da pandemia, esse grupo narrava a realidade de pobreza e violência de sua comunidade por meio de expressões artísticas diversas (OLIVEIRA, 2019).

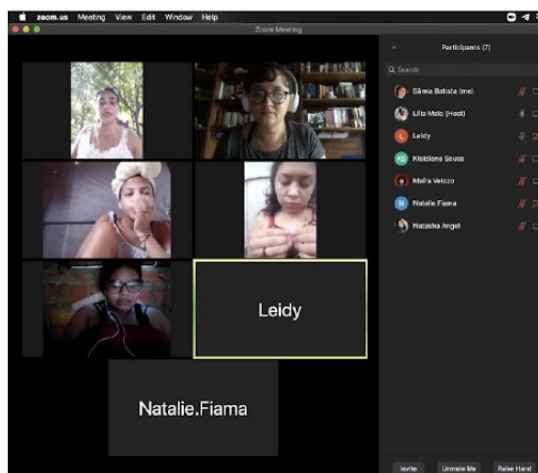


**Figura 11:** Jovens do projeto Cineclub Tf reunidos na casa da professora Lilia Melo para planejamento de ações artísticas. Foto: Estúdio Tereza e Aryanne.

Naquela época, o que motivava a violência e o número crescente de mortes em seu bairro eram as disputas entre policiais e a milícia sobre o tráfico de drogas (MENEZES, 2017). Em tempos de Covid-19, não há mais tiros de bala perdida, mas, também, não há camas em hospitais; não há remédios; não há auxílio financeiro para os que perderam suas rendas, não há saneamento básico (CANCIAN; LADEIRA, 2019) - que permita seguir as recomendações da Organização Mundial da Saúde - e não há covas para enterrar os mortos (G1 PA, 24/04/2020). Há apenas restos humanos, em catabolismo causado pelo momento patogênico atual (MBEMBE, 2020). A "vítima-padrão" do vírus no Brasil está na periferia das cidades: são homens, pobres e negros (SOARES, 03/07/2020). São também os pais, os irmãos e amigos daqueles mesmos jovens que agora tentam denunciar pela *internet* mais uma violência do Estado: a do abandono.

Mesmo distanciados, precisamos manter contato. Em nossas telas, fica claro o abismo entre nossas classes sociais. Enquanto aqui há uma estante de livros ao fundo da imagem, atrás deles há paredes de madeira ou tijolo. Desde uma "*soft prison*" ultra-conectada e adaptada ao teletrabalho (PRECIADO, 2020), o privilégio de classe-média permite a alguns de nós permanecer em isolamento e, também, ler Latour (2020), para imaginar gestos-barreira contra a vida como era antes.





**Figura 12:** Reunião online com os sujeitos da pesquisa de doutorado. Foto: Sãmia Batista.

Os interlocutores dessa pesquisa, por sua vez, precisam criar seus próprios gestos-barreira contra a morte (CISCATI, 2020). Músicas gravadas com seus próprios fones de ouvido baratos; filmes produzidos em câmeras de seus aparelhos celulares, campanhas *online* de arrecadação de mantimentos e itens de higiene: formas tecnológicas de responder à pandemia na periferia (SILVA, 2020). Enquanto não estamos juntos, continuamos a organizar formas de mobilização, mesmo remotamente. À distância, nos abraçamos. Mas só através de *emojis*.







**Figura 13:** Entrega de mantimentos da campanha de arrecadação realizada pelos jovens da Terra Firme. Foto: Acervo Cineclube TF.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS<sup>xvii</sup>

Antes de concluir, lembremos como é tudo mesmo muito diferente: os perdigotos que saem da boca de Jair Bolsonaro, temperados com pulsão de morte e voracidade zumbi, são bastante distintos do gesto de Jean Wyllys em direção ao atual presidente do Brasil. Neste caso, a cusparada pretende-se como um gesto-barreira contra a persistência da necropolítica viral que se reanima em toda a performatividade bolsonarista.

Poderíamos, então, destacar três tipos de gestos políticos em choque: (1) os virais, (2) os aliados aos da necropolítica zumbi, e (3) os gestos-barreira, aos quais nos vinculamos. Propomos esses gestos contra-coloniais (RUFINO; SIMAS, 2018) a partir da observação de diversas situações, acima apontadas, em que uma necropolítica viral e zumbi se acelera no microbioceno (REES, 2020). Recontando essas histórias, tal como sugere Ailton Krenak (2019), nos capacitamos para adiar, um pouco mais, o fim.

### Referências

ARAÚJO; TEMÓTEO. Guedes diz que se todos ficarem em casa país 'entra em colapso'. **UOL**, 16/03/2020. Disponível em:

<https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2020/03/16/guedes-diz-que-se-todos-ficarem-em-casa-pais-entra-em-colapso.htm>. Acesso em 28 de outubro de 2020.

CAMPOREZ, Patrick. “E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê?” diz Bolsonaro sobre o aumento de mortes por Covid. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 28 de abril de 2020. Disponível em:

<https://saude.estadao.com.br/noticias/geral,e-dai-lamento-quer-que-eu-faca-o-que-diz-bolsonaro-sobre-recorde-de-mortes-por-coronavirus,70003286434>. Acesso em 27 de outubro de 2020.

CISCATI, Rafael. Covid-19: jovens de Belém ensinam prevenção com humor. **Brasil de Direitos**, 16 de abril de 2020. Disponível em:

<https://www.brasildedireitos.org.br/noticias/579-covid-19-jovens-de-bel-em-ensinam-preveno-com-humor>. Acessado em: Acesso em 27 de outubro de 2020

CANCIAN, Natália; LADEIRA, Pedro. Dejetos ficam a céu aberto em Belém, capital com menor rede de esgoto. **Folha de São Paulo**, 09/10/2019. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/10/dejetos-ficam-a-ceu-aberto-na-capital-com-menor-rede-de-esgoto.shtml>. Acesso em 27 de outubro de 2020.



SOARES, Marcelo. Dados do SUS revelam vítima-padrão de Covid-19 no Brasil: homem, pobre e negro. **Época**, 03/07/2020. Disponível em: <https://epoca.globo.com/sociedade/dados-do-sus-revelam-vitima-padrao-de-covid-19-no-brasil-homem-pobre-negro-24513414>. Acesso em 28 de outubro de 2020.

EXTRA com G1. Imagens mostram menino Miguel sozinho no elevador antes de morrer ao cair de prédio no Recife. **EXTRA**, 4 de junho de 2020. Disponível em: <https://extra.globo.com/casos-de-policia/imagens-mostram-menino-miguel-sozinho-no-elevador-antes-de-morrer-ao-cair-de-predio-no-recife-24462627.html>. Acesso em 06 de julho de 2020.

FANTÁSTICO. João Pedro mandou mensagem para mãe momentos antes de ser baleado: 'Estou dentro de casa. Calma'. **G1**, 25 de maio de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/05/25/joao-pedro-mandou-mensagem-para-mae-momentos-antes-de-ser-baleado-estou-dentro-de-casa-calma.ghtml>. Acesso em 7 de junho de 2020.

FOLHA DE SÃO PAULO. O desvario de Bolsonaro. **Folha de São Paulo**, 28 de março de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaao/2020/03/o-desvario-de-bolsonaro.shtml>. Acesso em 05 de julho de 2020.

MENEZES, Karina. Dois anos após Chacina de Belém, periferia da capital paraense volta a sofrer com grupos de extermínio. **Revista Fórum**, 25 de janeiro de 2017. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/dois-anos-apos-chacina-de-belem-periferia-da-capital-paraense-volta-a-sofrer-com-grupos-de-extermio/>. Acesso em 27 de outubro de 2020.

FOSTER, Hal. "Retornar ao real" (Entrevista concedida para Andrei Reina, 2019). **Revista Bravo**. Disponível em: <http://bravo.vc/seasons/s08e02>. Acesso em 30 de abril de 2020.

G1. Caso Miguel: como foi a morte do menino que caiu do 9º andar de prédio no Recife. **G1**, 5 de junho de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2020/06/05/caso-miguel-como-foi-a-morte-do-menino-que-caiu-do-9o-andar-de-predio-no-recife.ghtml>. Acesso em 06 de julho de 2020.

G1. Ministro do Meio Ambiente defende passar 'a boiada' e 'mudar' regras enquanto atenção da mídia está voltada para a Covid-19. **G1**, 22 de maio de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/05/22/ministro-do-meio-ambiente-defende-passar-a-boiada-e-mudar-regramento-e-simplificar-normas.ghtml>. Acesso em 27 de outubro de 2020.

G1 PA. Corpos de infectados pelo novo coronavírus são guardados em caminhão frigorífico em Belém. **G1 PA**, 24/04/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/04/24/corpos-de-vitimas-ou-casos-suspeitos-da->



covid-19-sao-guardados-em-caminhao-frigorifico-em-belem.ghtml. Acesso em 28 de outubro de 2020.

G1 PA. Corpos amontoados pelo chão do IML e longa fila de carros funerários retratam o colapso do Pará. **G1 PA**, 02/05/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/05/02/corpos-amontoados-pelo-chao-do-impl-e-longa-fila-de-carros-funerarios-retratam-o-colapso-do-para.ghtml>. Acesso em 28 de outubro de 2020.

G1 Rio. O que se sabe sobre a morte a tiros de João Pedro no Salgueiro, RJ. **G1**, 20 de maio de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/05/20/o-que-se-sabe-sobre-a-morte-a-tiros-de-joao-pedro-no-salgueiro-rj.ghtml>. Acesso em 7 de junho de 2020.

G1 Sul do Rio e Costa Verde. "Conheça a história de vítimas da Covid-19 no Sul do Rio e Costa Verde". **G1**, 19 de maio de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/sul-do-rio-costa-verde/noticia/2020/05/19/conheca-a-historia-de-vitimas-da-covid-19-no-sul-do-rio-e-costa-verde.ghtml>. Acesso em 12 de outubro 2020.

GARCIA, Gustavo; GOMES, Pedro H.; VIANA, Hamanda. 'E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê?', diz Bolsonaro sobre mortes por coronavírus; 'Sou Messias, mas não faço milagre'. **G1**, 28 de abril de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/04/28/e-dai-lamento-quer-que-eu-faca-o-que-diz-bolsonaro-sobre-mortes-por-coronavirus-no-brasil.ghtml>. Acesso em 12 de outubro de 2020.

HAJE, Lara. "Inpe confirma o aumento de quase 200% em queimadas no Pantanal entre 2019 e 2020". **Agência Câmara de Notícias**, 30 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/696913-inpe-confirma-aumento-de-quase-200-em-queimadas-no-pantanal-entre-2019-e-2020/>. Acesso em 10 de outubro de 2020.

HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene**. Durham and London: Duke University Press, 2016.

ILING, Sean. "Flood the zone with shit": How misinformation overwhelmed our democracy. **VOX**, atualizado em 6 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://www.vox.com/policy-and-politics/2020/1/16/20991816/impeachment-trump-bannon-misinformation>. Acesso em 28 de outubro de 2020.

**ÍNDIO cidadão?**. Direção de Rodrigo Siqueira e equipe. Distrito Federal: 7G, Machado Filmes & TV Câmara, 2014. 1 DVD (52 min.). Disponível em: <https://www.camara.leg.br/tv/432678-indio-cidadao/>

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.



KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LATOUR, Bruno. **Imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré-crise**. n-1 edições, Textos, n. 008, 2020. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/008-1>. Acesso em 30 de abril de 2020.

MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. O direito universal à respiração. **Buala**, Abril, 2020. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/mukanda/o-direito-universal-a-respiracao>. Acesso em 01 de junho de 2020.

O GLOBO. "Primas mortas por bala perdida em Duque de Caxias são enterradas sob forte comoção". **O Globo**, 05 de dezembro de 2020, atualizado em 06 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/primas-mortas-por-bala-perdida-em-duque-de-caxias-sao-enterradas-sob-forte-comocao-1-24783479>. Acesso em 07 de dezembro de 2020.

OLIVEIRA, Tori. "Professora cria projeto de artes para combater a violência". **Revista Nova Escola**, maio de 2019. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/17043/professora-cria-projeto-de-artes-para-combater-a-violencia>. Acesso em 27 de outubro de 2020.

PONTES, Nádia. Covid-19 lota hospitais e gera colapso funerário em Belém. **DW Brasil**, 29 de abril de 2020. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/covid-19-lota-hospitais-e-gera-colapso-funerario-em-belém/a-53278521>. Acesso em 28 de outubro de 2020.

POVINELLI, Elizabeth A. "Geontologies: the concepts and its territories". **e-flux journal #81**, April 2017. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/81/123372/geontologies-the-concept-and-its-territories/>. Acesso em 01 de junho de 2020.

PRECIADO, Paul. **Aprendendo com o vírus**. São Paulo: n-1 edições, Textos, n. 007, 2020. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/007>. Acesso em 01 de junho de 2020.

QUIJANO, Aníbal. "¡Qué tal raza!". **Ecuador Debate**, n. 48, 1999. Disponível em: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/5724/1/RFLACSO-ED48-09-Quijano.pdf>. Acesso em 28 de outubro de 2020.





REES, Tobias. "From The Anthropocene To The Microbiocene. The novel coronavirus compels us to rethink the modern concept of the political". **Noema**, June 10, 2020. Disponível em: <https://www.noemamag.com/from-the-anthropocene-to-the-microbiocene/>. Acesso em 25 de setembro de 2020.

RJ2. Conheça alguns mortos pelo novo coronavírus no RJ. **G1**, 27 de março de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/03/27/saiba-quem-sao-os-mortos-pelo-novo-coronavirus-no-rj.ghtml>. Acesso em 06 de julho de 2020.

ROMAN, Clara. Covid-19 pode contaminar 40% dos Yanomami cercados pelo garimpo ilegal. **Amazônia política e informação**. Disponível em: <https://amazonia.org.br/2020/06/covid-19-pode-contaminar-40-dos-yanomami-cercados-pelo-garimpo-ilegal/>. Acesso em 27 de outubro de 2020.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SCHUCH, Matheus. Com 941 mortos por Covid-19 no país, Bolsonaro vai à padaria tomar refrigerante. **Valor Econômico**, Brasília, 09 de abril de 2020. Disponível em: <https://valor.globo.com/politica/noticia/2020/04/09/com-941-mortos-por-covid-19-no-pais-bolsonaro-vai-a-padaria-tomar-refrigerante.ghtml>; acessado em 27 de outubro de 2020.

SEGATO, Rita; WRIGHT, Pablo. **La incómoda materialidad indispensable (live)**. Universidad Nacional de San Martín. Argentina, 19/06/2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/unsamoficial/videos/3005478872864970/>

SEVERI, Carlo; Lagrou, Els (Orgs.). **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

SILVA, José Cícero da. Na ausência do Estado ativistas informam a periferia sobre o coronavírus. **A pública**, 1º de abril de 2020. Disponível em: <https://apublica.org/2020/04/na-ausencia-do-estado-ativistas-informam-a-periferia-sobre-o-coronavirus>. Acesso em 28 de outubro de 2020.

TSING, Anna. "Margens Indomáveis: cogumelos como espécies companheiras". **Ilha**, v. 17, n. 1, jan.-jul. 2015, p. 177, 201. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2015v17n1p177/30606>. Acesso em 28 de outubro de 2020.

ÚLTIMO SEGUNDO. "Jean Wyllys se diz orgulhoso por cuspidas em Bolsonaro: "Foram anos de assédio"". **Último Segundo - IG**, São Paulo, 12 de abril de 2019. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2019-04-12/jean-wyllys-se-diz-orgulhoso-por-cuspidas-em-bolsonaro-foram-anos-de-assedio.html>; acesso em 27 de outubro de 2020.



VILAÇA, Aparecida. **Morte na floresta: um ensaio seminal sobre o contágio dos povos indígenas no Brasil**. São Paulo: Todavia, 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Reprodução de aula pública: Os involuntários da pátria." **Aracê—direitos humanos em revista**, 4.5 (2017): 187-193. Disponível em: <https://arace.emnuvens.com.br/arace/article/view/140/75>. Acesso em 28 de outubro de 2020.

### AGRADECIMENTOS

Gostaríamos de agradecer a todas as integrantes do grupo de estudos e do Laboratório de Design e Antropologia da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (LaDA-ESDI/UERJ) por seu apoio, pelas leituras atentas e pelo compromisso com a publicação deste texto. Agradecemos ao fotógrafo Joédson Alves pela autorização do uso da imagem de sua autoria no Gesto 3, assim como a todos os fotógrafos, fotógrafas e *websites* que generosamente concordaram com o uso de suas imagens. Agradecemos a Lilia Melo, professora da Escola Pública Brigadeiro Fontenelle, por tornar possível a pesquisa com os jovens da Terra Firme.

<sup>i</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPDESDI/UERJ); bibianaoserpa@gmail.com

<sup>ii</sup> Doutoranda no PPDESDI/UERJ; clara@clarameliande.com

<sup>iii</sup> Doutoranda no PPDESDI/UERJ; ilanapaterman@gmail.com

<sup>iv</sup> Doutoranda no PPGSA/IFCS-UFRJ; juliasaearp@gmail.com

<sup>v</sup> Doutoranda no PPDESDI/UERJ; paula.poc@gmail.com

<sup>vi</sup> Doutoranda no PPDESDI/UERJ; samia79@gmail.com

<sup>vii</sup> Doutora em Antropologia; Professora Adjunta, Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro; zoy@esdi.uerj.br

<sup>viii</sup> Autora principal do Gesto: Zoy Anastassakis.

<sup>ix</sup> Este texto foi escrito entre março e dezembro de 2020. Dados e referências remetem a esse período.

<sup>x</sup> Autora principal do Gesto: Clara Meliande.

<sup>xi</sup> Autora principal do Gesto: Paula de Oliveira Camargo.

<sup>xii</sup> Autora principal do Gesto: Julia Sá Earp.

<sup>xiii</sup> O ato pode ser assistido na íntegra no Youtube ou em partes no documentário: **ÍNDIO cidadão?** (Rodrigo Siqueira e equipe).

<sup>xiv</sup> Autora principal do Gesto: Bibiana Serpa.

<sup>xv</sup> Autora principal do Gesto: Ilana Paterman Brasil.

<sup>xvi</sup> Autora principal do Gesto: Sâmia Batista.



---

<sup>xvii</sup> Gesto coletivo.





## 2a . Entrevista Paula de Oliveira Camargo por Flávia Secioso Araújo

Entrevista concedida a Flavia Secioso em 24 de abril de 2018 para a dissertação de mestrado “Espaços culturais e design: tecendo relações com o território por meio de processos participativos”

Edições em 09 de julho de 2019 por Paula de Oliveira Camargo

### O que é Patrimônio para você?

Não sou uma pessoa formada na área de Patrimônio, meu estudo sobre Patrimônio aconteceu pelo fato de eu ir trabalhar no órgão de Patrimônio da cidade. Quando eu fui para a área de Patrimônio, a Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design tinha acabado de ser criada e eu fui convidada especificamente para trabalhar nessa nova pasta que ia ser uma gerência de design ligada a essa subsecretaria dentro da Secretaria de Cultura, onde eu já trabalhava, na Prefeitura. Fui convidada a integrar a área de Patrimônio, mas eu nunca tinha conduzido um estudo formal sobre isso. Então, o meu conhecimento acadêmico sobre Patrimônio chegou a mim de conhecimentos diversos, da minha própria formação em Arquitetura, do meu mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais na FGV e do trabalho que desenvolvi através do mestrado onde entrei muito nas questões da cidade buscando, também, entender melhor sobre Patrimônio.

Existe uma conceituação clássica sobre Patrimônio com Cartas Patrimoniais e uma série de estudos de campo que tratam da questão do Patrimônio. Eu fui trabalhar com Patrimônio numa situação muito focada. Não tenho uma resposta acadêmica em relação a isso. Mas, pelo que eu venho estudando e trabalhando ao longo dos anos, entendo que há duas questões básicas envolvidas na conceituação de Patrimônio. A noção de RARIDADE e a noção de MEMÓRIA.

A noção de RARIDADE aparece principalmente quando se fala de patrimônio edificado, que é uma área grande do Patrimônio Cultural. Se há uma tipologia de construção em abundância, frequente e comum a um tempo e se, com as transformações da cidade, técnicas construtivas, ideais de produção de cidade, com passar do tempo aquela tipologia vai se perdendo, vai-se construindo em cima e destruindo áreas, busca-se então preservar aquela tipologia que se entende como de qualidade e que constituiu um passado, para que aquilo fique preservado e sirva não só como um registro, mas também como uma possibilidade de vivência e de fruição de certos tipos de ambiência.

Isso se vê muito na política do Corredor Cultural e na criação das APACS que são áreas de proteção de ambiência cultural, onde se preserva um conjunto de construções de tipologias consideradas de qualidade. Há uma vontade de buscar preservar ou tipos de edificações ou um tipo de ambiente construído que se identifica como de uma certa qualidade.

Existem muitas questões políticas, discussões sobre o controle urbano ao se criar áreas inteiras de proteção. Já se criticou muito o mecanismo de tombamento, de preservação como controle urbano para limitar gabarito. Foi bem presente na década de 90 e início dos anos 2000. Isso ficou muito em evidência quando se buscou elevar muito o gabarito em determinadas áreas da cidade e o mecanismo de preservação veio como uma resposta a isso, para manter uma certa ambiência urbana de qualidade.

Para além destas questões que podem ser muito práticas, mas que também buscam a permanência de certos elementos, eu venho entendendo o Patrimônio como um instrumento de criação para o futuro. Quando nós identificamos - digo nós, pois são muitos agentes - debates políticos e institucionais sobre o quê e por quê preservar com muitas pessoas e instituições, nestes momentos entendo que estamos selecionando o que queremos mostrar de passado e o que queremos ter de passado no futuro. E eu venho entendendo que o Patrimônio é, sim, uma preservação da memória, uma demonstração do que fomos e como fomos capazes de fazer, no campo da arquitetura, design, arte, saberes tradicionais. Mas também entendo o Patrimônio como potencial de transformação com a base histórica e cultural que a gente tem. Na esfera da cidade isto vem ficando muito presente.

Se eu tivesse que sintetizar o que eu entendo hoje como Patrimônio Cultural, diria que é aquilo que um determinado grupo seleciona como de valor e relevância para que permaneça como uma demonstração e como um valor para o presente e o futuro, desde a escala menor até os grandes patrimônios da humanidade. Entendo como instrumento para podermos entender como nós nos constituímos como seres humanos dentro de uma sociedade que busca criação de identidades, que busca entender como se

constitui como grupo, como território. E a noção de raridade é importante pois muitas vezes o que motiva uma ação de preservação é a ideia de que aquilo está se perdendo. Na questão de saberes tradicionais, de patrimônio imaterial, isto se mostra também muito presente. Saberes como renda, bordado, uma série de tradições que, com os aparatos tecnológicos e mudança dos modos de vida, muitos desses saberes, e muitos deles ligados a mulheres que saem para trabalhar... de repente se vê que em algum tempo em uma comunidade inteira pouquíssimas pessoas sabem fazer aquilo que um dia já foi muito tradicional. A ideia de preservar vem associada à ideia de resgate. É sempre uma vontade de entender de onde viemos, como começamos um determinada história e identidade social como comunidade que habita o mesmo território, seja um bairro ou um país inteiro.

### O que é Design para você?

Vou começar essa resposta da mesma forma como comecei a de Patrimônio. A minha formação foi em arquitetura, sempre tive muito interesse, mas pouco estudo formal sobre design na minha vida acadêmica até então. Fui convidada a trabalhar nessa gerência de design e comecei a buscar o que faria sentido estudar e pensar o design dentro da cidade do Rio de Janeiro e dentro do órgão de Patrimônio Cultural. Passei bastante tempo perseguindo uma ideia do entendimento do design como intenção de projeto, ação de projeto e pensamento sistêmico. (...) Entendendo o design nas disciplinas que envolvem ação de projeto. Nós, à época, começamos a pensar nisso abrangendo um pouco mais, a pensar como se debruçar sobre um objeto, pensar num objeto, através de ações de projeto integrado. O que mais nos motivou na inserção do design em uma gerência foi essa capacidade do design de integrar e pensar transversalmente diversos campos do saber para solução de problemas. A partir daí comecei a estudar mas, quanto mais me aprofundo, mais difícil me parece dar um conceito fechado do que é design. Atualmente vejo que o design está em tudo, mas falar isso parece tão vazio que não dá conta de explicar, mesmo. (...) Quando se pensa no design industrial, vê-se que está relacionado a uma mudança de forma de produção, de uma necessidade de produção em escala e de um desenho de objetos para atender a uma demanda industrial de produção. Mas quando se estuda design, percebe-se que estamos tratando de diversos campos e da relação entre esses campos e de como atuar como um facilitador das conexões entre os campos, fazendo que coisas possam se desenvolver através de metodologias de design. Eu, hoje, como integrante de um grupo de pesquisa na ESDI, vejo cada um com a sua pesquisa. Estamos buscando, através do design, refletir sobre o mundo, nos posicionar e buscar soluções, seja através de projeto como é a maneira mais clássica, seja na própria ação de reflexão e de fazer essas conexões entre os campos e entre as pessoas e entender o que está acontecendo no mundo, e transformar isso positivamente para nos ajudar a entender quais são as nossas próprias necessidades. Passamos pela era do briefing. (...) Estamos passando, agora, por um momento de transformação, que é o de entender o design como processo. (...) Levando em conta, também, o problema da tradução da palavra design. No inglês, *design* é um substantivo mas é também um verbo. A palavra dá conta dessa dimensão do design que é o *processo projetual*. Processo de pensamento sobre um determinado assunto. Esse pensar, como pensar junto e chegar a soluções através de processos de reflexão e ação sobre aquilo que se está planejando, pensando, projetando.

### Como você vê a relação entre Design e Patrimônio?

Entendendo o design como processo, como intenção de projeto, como intenção de ação sobre um objeto, sobre o mundo, é possível estabelecer duas relações mais claras. Uma delas é o design como Patrimônio, a intenção de patrimonialização de artefatos, de coisas que foram ações de design. Edifícios importantes, áreas de ambiência cultural, paisagismo, o Rio tem milhares de exemplos, é uma cidade plena de ações de patrimonialização, tombamentos, não só de saberes como de elementos físicos - paisagem cultural da humanidade, cais do Valongo, Jardins do Burle Marx. Coisas que foram projetadas e reconhecidas como de muita qualidade e por isso merecem - a sociedade merece - ser preservadas para a construção de identidade com o passar dos anos. Além desse aspecto há uma outra associação: a de como ações de design podem atuar sobre aquilo que é identificado como Patrimônio, para de alguma maneira melhorar ou potencializar aquele elemento. Isso é algo que falamos muito no CCD: sobre como nos entendemos como uma célula no Centro da cidade do Rio de Janeiro, onde podemos pensar sobre como ter uma postura crítica de pensamento e reflexão sobre o ambiente em que estamos, que é um ambiente altamente preservado e com várias camadas de sobreposição de tempo e projeto de cidade, de construção arquitetônica de diversas intenções. Como se pode, através de ações de design, transformar esse espaço, esse ambiente, esse território, trazendo novas dinâmicas. Isso se vê não só nesse tipo de ação que a gente

vem fazendo. O CRAB, que está no mesmo território que a gente, também vem falando muito da relação entre design e artesanato. Vejo que existem ações como essas, ainda, em outros campos de saberes, como por exemplo o caso da Coopa-Roca, que também mantém sua sede na Praça Tiradentes. Acessar a comunidade de bordadeiras da Rocinha, buscar a conexão entre aquele saber tradicional e o design e criar novas coisas que venham a ser inovadoras, mais valorizadas.

Essa é uma visão que existe, não digo que seja a minha visão. A gente vê esse tipo de ação acontecendo pelo Brasil todo. A pesquisa da Marina Sirito trata desse tipo de trabalho junto ao Sebrae. Então, são visões de design e patrimônio. Pelo menos, na minha atuação, a visão que eu adoto e com que eu trabalho é essa: não a do design constituído que foi objeto de patrimonialização (isso existe dentro do Patrimônio Cultural), mas uma proposta de, através de ações de design, trazer dinâmicas e novas maneiras de entender e viver na cidade. Podem, inclusive, ser velhas maneiras. Há coisas que a gente perde e depois busca, entende que eram boas quando aconteciam. E, nessas ações de intervenção com o design, busca-se de uma certa forma recuperar esses modos de vida. Quando falamos de permanência nos espaços públicos na cidade, isso é algo que o Rio de Janeiro já teve muito, viveu isso intensamente por um período. As pessoas estavam na rua, circulavam por lazer, para fazer compras... Mas o tempo muda, a cidade muda, as percepções de segurança mudam, a própria legislação muda. A gente percebe um esvaziamento dos espaços públicos centrais da cidade, de pontos comerciais, são vários fatores. Mas como, através de ações integradas em que o design faz parte, também se consegue fazer com que a vitalidade continue existindo, com que as pessoas continuem frequentando e fruindo dos espaços públicos da cidade? Essas relações são modos de atuação do design junto ao Patrimônio, e são os modos como a gente vem buscando trabalhar. Não me atreveria a dizer que esta é "a" relação entre design e patrimônio. Essa é uma das relações possíveis, e é a essa que eu venho me dedicando com o meu trabalho. Existem muitas relações possíveis.

### **Como você vê a relação do CCD com Design e Patrimônio?**

O CCD existe numa casa, que não é aleatória, qualquer. Está na Praça Tiradentes, que é um sítio histórico preservado pelo governo federal, alvo do programa Monumenta, um programa do início dos anos 2000 de preservação de sítios históricos no Brasil todo, e o sítio histórico que foi selecionado no Rio foi a Praça Tiradentes. Isso é importante porque nesse programa se previa a recuperação de imóveis de vários tipos de propriedades, do estado, município, além da revitalização do espaço público. Embora este termo (revitalização) seja bastante controverso, é o que é usado no Caderno do Monumenta. Dentro desse programa várias ações foram feitas e essa casa, que é a casa onde morou a cantora lírica Bidu Sayão, foi uma das preservadas. A casa, composta por dois edifícios, pertence à Prefeitura. Antes, estava invadida. Houve uma ação de remoção, e essa casa terminou de ser restaurada no final de 2008. No início de 2009, com a mudança da administração municipal, do Prefeito Cesar Maia para o Eduardo Paes, essa casa ainda estava sem uso. Nessa época eu ainda era da Secretaria Municipal de Cultura, trabalhava na área responsável pela fiscalização desta obra. Então, essa casa tem uma história. É uma casa preservada, uma parte dela ainda muito semelhante à sua constituição como casa no século XIX. Mas, ao mesmo tempo, a parte que dá para a Praça Tiradentes só tinha a fachada e a estrutura do telhado. Essa parte foi reformada com um projeto contemporâneo no interior, e a outra parte foi preservada tal qual era originalmente. Eu conto isso porque é um fato muito emblemático para essa casa que se propõe a ser um centro de design. Podia ter acontecido qualquer coisa com a casa, estava vazia. Decidiram então que fosse a sede deste Centro Carioca de Design que até então não existia, se constituiu como um nome na Prefeitura em 2009 e foi inaugurado na casa em 2010.

Então, quando você me pergunta sobre a relação do CCD com o Patrimônio e com o Design, conto essa história porque foi um pressuposto na época da implantação que nós nos fizéssemos várias perguntas. O que vamos fazer nesta Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design? Por que design? Por que existir uma gerência de design? Então, foi falado em ter um centro de referência de design e veio esse nome: Centro Carioca de Design. Naquele momento havia muitas disputas sobre essa casa. O pessoal da música achava que ali deveria ser algo relacionado a esse tema, enfim... Foi uma premissa buscar falar do design com essa relação com o Patrimônio, nessa casa que foi restaurada e está num sítio histórico reconhecido pelo programa Monumenta, nessa casa que tem uma parte preservada junto a um projeto arquitetônico contemporâneo. "Vamos buscar fazer com que esta casa seja essa célula que demonstra isso que estamos dizendo: que a relação entre design e patrimônio vai ser uma relação de se buscar dinamizar os espaços da cidade e os próprios espaços físicos que neles se inserem, em que esse pensamento está sendo formulado, e que é esta casa, um espaço potencial de dinamização desta área toda. Vamos mostrar que, ao se falar e fazer design, é possível trazer vitalidade ao patrimônio histórico que se

busca preservar." Isso foi, então, uma das primeiras premissas da criação do CCD: criar essa relação entre design e patrimônio cultural. A gente buscou, então, fazer uma coisa que estava muito presente no discurso, que era: ações de design são capazes de trazer novas dinâmicas para o território, para o espaço da cidade, principalmente para espaços de preservação do Centro do Rio. Então, nós buscamos nessa casa um meio de provar que o que estávamos falando poderia ter um efeito prático visível. Um ponto de evidência dessa relação entre design e patrimônio seria essa casa, localizada num sítio histórico onde não seria óbvia a existência de um Centro de Design. Várias pessoas, muitas mesmo, falavam que deveria ser em Ipanema, Leblon, Gávea. A gente respondia que não queríamos ser uma loja, que não estávamos ali para mostrar sofás de milhares de reais, mas que a gente queria mostrar essa face do design que, relacionada ao Patrimônio Cultural da cidade, trazia como proposta novas dinâmicas urbanas neste espaço, neste território. Então, foi muito importante que o Centro Carioca de Design tenha sido implantado nesta casa, na área central da cidade, buscando mostrar como design - e as relações que podem vir através do design - podem alterar um pouco essa dinâmica de esvaziamento das áreas preservadas, principalmente no Centro.

### **Como nasceu o CCD dentro do IRPH? E qual a atual configuração do IRPH?**

O DGPC (Departamento Geral de Patrimônio Cultural) era vinculado à Secretaria de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro. Na gestão do Cesar Maia, em 2006, se transformou na Secretaria Extraordinária de Promoção, Defesa, Desenvolvimento e Revitalização do Patrimônio e Memória Histórico-Cultural da Cidade do Rio de Janeiro (SEDREPAHC), e assim foi até 2008. Quando o Eduardo Paes assumiu a Prefeitura, em 2009, ele extinguiu todas as Secretarias Extraordinárias, inclusive a SEDREPAHC, e o Departamento de Patrimônio voltou a ser uma pasta da Secretaria de Cultura. Porém, não mais como um departamento, mas como uma Subsecretaria. A Secretária Municipal de Cultura era a Jandira Feghali, e ela chamou o Washington Fajardo para ser o Subsecretário de Patrimônio. Ele, então, falou: vamos falar de Patrimônio, mas para falar disso é preciso falar também de arquitetura, intervenção urbana e design. Ele entendia que, para se falar de Patrimônio, era preciso falar desses assuntos de uma forma integrada, buscando a dinamização e valorização do Centro. Assim, a estrutura criada foi a Secretaria Municipal de Cultura, que continha a Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design (SUBPC).

O Washington, sabendo que eu já trabalhava na Secretaria de Cultura e tinha interesse e algum estudo sobre design, me perguntou se eu gostaria de trabalhar com ele nesse projeto de pensar uma Gerência de Design, de ser responsável pela área de design. Eu me lembro que eu falei "vou ter que estudar muito". Ele falou "eu também". Então, falei "Vambora". Começamos, assim, a pensar em como seria isso. Não havia ainda o CCD, a casa estava sob responsabilidade da Secretaria de Cultura, mas não se sabia naquele momento o que fazer com ela. Era uma gestão ainda muito recente. A obra da casa foi finalizada em dezembro de 2008, e a nova gestão entrou em janeiro de 2009. A casa estava ali, vazia e novinha, e um monte de gente querendo. Paralelo a isso, nós estávamos pensando nessa gerência de design e em como trabalhar isso junto ao Patrimônio, onde existia uma influência grande da visão do Aloísio Magalhães, a visão clássica da pedra do bodoque, em que quanto mais se puxa a pedra para trás, maior a sua capacidade de ser lançada para a frente, de impulsionar. Essa visão do Patrimônio como um potencial da cidade foi muito importante para a constituição do CCD.

Existem meios diversos de se encarar as coisas, mesmo que problemáticas. As coisas podem ter um potencial, podem ser essa alavanca, essa pedra tensionada do bodoque, ou podem ser um problema para ser resolvido. O Patrimônio Cultural tem essas duas faces. Existe uma dinâmica muito perversa, que vários mecanismos têm endereçado para tentar corrigir ou minimizar. Principalmente em coisas que não são monumentais, esse patrimônio de casario, de famílias, em que às vezes há vários herdeiros, ou uma situação fundiária complicada (metade da união, metade do estado), em uma cidade que já foi capital do Império, da República, cidade-estado. A obra de restauro costuma ser mais cara que outras - cerca de 25% mais cara, segundo os técnicos do Instituto. Dependendo das pessoas que estão ocupando, não há viabilidade de se fazer a reforma como uma obra de restauro. Ao mesmo tempo, há muitos impedimentos para se fazer como uma obra comum. Então, existem situações em que, ao se preservar, surge também uma certa dificuldade de se renovar, porque a legislação de preservação vai direcionar o proprietário a fazer um trabalho muito específico, e que é mais caro. Se o proprietário não tem como fazer, o imóvel vai ficando abandonado e, portanto, ao buscar a preservação, o órgão acaba contribuindo como um agente de degradação. É algo que acontece.

Então, buscar essas relações de como fazer ações de design, sob um olhar de fazer as coisas com mais rapidez e dinamismo para essa ambiência, esta foi uma das premissas do Washington ao criar uma Subsecretaria com um nome tão extenso. Dessa forma, entendendo o Patrimônio Cultural como esse potencial de renovação, por mais contraditório que possa parecer, podemos dizer que o que foi preservado é o potencial de renovação urbana, porque já está construído, já tem infraestrutura de transporte, água, esgoto, enfim, toda a infraestrutura urbana, mas está numa situação de muita degradação. Assim, como trazer mecanismos, através da associação entre Patrimônio Cultural e Intervenção Urbana, Arquitetura e Design, para que esse Patrimônio - ao invés de ser uma fonte de problema, de gasto e degradação - pudesse reverter para a cidade como dinamização e re-ocupação destes espaços e centralidades já construídos? O Fajardo falava muito que "a melhor cidade que existe é a cidade que existe". Se já existe, vamos trabalhar trazendo essas disciplinas para trabalhar junto, a nosso favor.

Na época, o design havia entrado também, recentemente, como um dos setores a serem trabalhados pelo Ministério da Cultura, com o Gilberto Gil na gestão do Lula. A Secretária Jandira Feghali estava muito envolvida nestes movimentos nacionais. Houve uma Conferência Nacional de Cultura e a Pré-Conferência Setorial de Design foi no Rio de Janeiro. Nós que organizamos, bem no início da gestão. Veio gente do Brasil todo. Junto a isso tinha a ideia de que era necessário haver um lugar para se falar sobre design. Em março de 2009, foi feita uma convocação para designers pela Jandira e pelo Washington, uma reunião para falar sobre estas propostas, anseios. Muitos responderam, havia cerca de 40 designers e pessoas ligadas a design. Nessa reunião, após a apresentação do Fajardo, em que ele falou sobre essa perspectiva de Patrimônio inspirada na trajetória do Aloísio Magalhães e na relação dos saberes com o design, Patrimônio, essas articulações e a visão do bodoque, começou-se um debate sobre a importância do design, sobre como inserir o design como parte integrante das demandas do setor público, de o setor público demandar serviços de design. Já existia a ideia de criar o Centro Carioca de Design. Nessa reunião, com todas essas demandas e ânimos aflorados, a Jandira assumiu o compromisso público de que a Casa de Bidu Sayão seria a casa do CCD. Isso, naquele momento, deu para a gente uma concretude de algo que ainda estava no pensamento, sob debate. Eu nem estava no departamento ainda, estavam tentando me transferir. Nesse dia se decidiu e mais ou menos 1 ano depois abrimos a porta para o público, em 30 de março de 2010. Durante um ano elaboramos a implementação para fazer a inauguração.

A Subsecretaria existia, então, como uma pasta da Secretaria de Cultura. Vários movimentos estavam acontecendo, não só a conclusão do Projeto Monumenta com a "famosa" retirada das grades da Praça Tiradentes em 2011, que mudou totalmente a dinâmica da praça, mas também a candidatura do Rio como Patrimônio da Humanidade na Categoria Paisagem Cultural e posterior candidatura do Cais do Valongo. A Subsecretaria saiu da pasta da Cultura e foi para o Gabinete do Prefeito, em outubro de 2011. Isso acabou dando à pasta uma autonomia maior, uma relação mais direta do Patrimônio Cultural com o Prefeito, cortou um pouco o caminho para que as coisas andassem com mais agilidade, embora continuasse com este nome: Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design (SUBPC). Com a titulação do Rio como Patrimônio Cultural pela UNESCO, em 2012, veio essa mudança de a SUBPC se tornar o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH), que tinha a atribuição de cuidar também do sítio da UNESCO, que é a área de preservação da Paisagem Cultural.

Para o CCD, essas mudanças não afetaram tanto, pois estávamos alocados na Subsecretaria. Depois, passamos, junto com a Subsecretaria, da SMC para o Gabinete do Prefeito. Em seguida, a SUBPC virou IRPH e seguimos junto ao Instituto. O CCD continuou sendo, por assim dizer, um departamento da estrutura de Patrimônio Cultural da cidade. A meu ver, essa é a relação - ou uma das relações - que existe entre o CCD e o IRPH.

Quando acabou o segundo mandato do Eduardo Paes e o Marcelo Crivella assumiu como prefeito, em 2017, o IRPH foi alocado na Secretaria Municipal de Urbanismo, Infraestrutura e Habitação.

**Mas eu gostaria de saber melhor sobre a relação do IRPH com o CCD sob o ponto de vista das pessoas que trabalham no IRPH, pois vimos no workshop que existia um conflito em relação ao CCD.**

Eu acho que isso vem da própria gênese do CCD. Existem correntes e pensamentos diversos nessa discussão, sobre a relação entre design e patrimônio. Eu acredito nessa relação e no potencial de transformação das ambiências e territórios através de ações de design, inclusive nessa ideia de trazer pessoas para pensar junto, pessoas que tem capacidade propositiva e de realização. Isso foi uma das premissas. Na época, o Fajardo foi questionado não só pelas pessoas que já eram do patrimônio, pessoas

estudiosas do patrimônio, mas também pela comunidade de design. A gente ouvia: "Tem uma secretaria que tem um monte de coisa e 'design' no final". Nunca foi uma relação muito fácil, nem óbvia em nenhum dos campos. Nem no campo do patrimônio, nem no campo do design. Então, não dá para colocar essa conta só com o pessoal do IRPH. Isso foi uma coisa que foi construída. A casa foi aberta, houve um trabalho em condições complicadas (algumas delas, próprias de se estar no setor público), falta de orçamento, demora para as coisas acontecerem... Mas a gente conseguiu implantar. Houve também a questão da vinda do Studio-X, um pouco depois da inauguração do CCD. Em 2011 a gente fez esse convênio com o Studio-X que passou a operar dentro da casa, ficou uma casa mista, do CCD e Studio-X operando juntos. O Studio-X pensando mais sobre arquitetura e urbanismo, e a gente falando mais de design. A primeira ação que fizemos no CCD, que inaugurou a casa, foi uma ação muito simbólica mas também talvez ingênua e um tanto megalomaniaca. A gente fez uma exposição de design carioca com vários escritórios e peças de design desenhadas no Rio, um workshop e um ciclo de palestras com outros centros de design no Brasil e fora do Brasil. Chamamos o Centro de Design do Recife, representado pela Renata Gamelo; o Centro Metropolitano de Diseño de Buenos Aires, que na época era dirigido pelo Enrique Avogadro, que recentemente foi nomeado Secretário de Cultura e Criatividade do Ministério de Cultura da Argentina; e a plataforma colombiana Red Latinoamericana de Diseño que era promovida pelo Jorge Montana. Chamamos essas pessoas para conversar e, também, representantes de todas as secretarias municipais. A gente tinha uma visão de que o design poderia permear todos os setores da prefeitura. Por exemplo, a saúde através de ações de design. Como o atendimento na saúde pública poderia ser melhorado através de ações de design? Esse workshop foi um "fracasso", foram 2 ou 3 pessoas da prefeitura. Mas a gente estava ali, aprendendo no movimento. Não fluiu muito nem internamente. As pessoas do Patrimônio não foram. Mas eu sinto que sempre houve um questionamento no sentido do que isso teria a ver com Patrimônio, porque estão falando de design dentro do Patrimônio quando o Patrimônio já tem tantos problemas reais e urgentes que precisam ser abordados. As casas estão caindo, e a gente está aqui falando de design. Então, existe esse tipo de pensamento, que tem sua legitimidade, mas não conversava muito com o que estávamos fazendo. E, ao mesmo tempo, a gente tinha uma missão muito grande, que era a de fazer uma coisa que não existia. Uma coisa é você chegar lá hoje e falar, com um gestor novo que o CCD possa vir a ter, que deve-se fazer isso ou aquilo. O CCD já existe, já está lá há 9 anos. Mas ele não existia, e começou a existir. Ganhou uma importância dentro da estrutura. Demanda um esforço muito grande fazer uma coisa quando não se tem nada. Demanda um esforço muito grande, também, fazer o que já existia dentro do Patrimônio: licenciamento, recuperação de praças, aprimorar processos... Sempre é possível reinventar, mas essa estrutura vinha seguindo um fluxo de muitos anos. O CCD foi uma coisa nova, implantada, que consumiu esforço. Horas de trabalho, atenção, demanda. Eu acho que isso pode ter sido visto como uma certa desproporcionalidade dentro da importância do que é toda a estrutura, do caminhão que precisa continuar andando, e uma coisa nova que ninguém sabia se ia dar certo. Um esforço que fizemos na época: buscar explicar, tentar legitimar, mostrar que não era uma loucura. Não começamos a falar disso hoje. O Aloísio Magalhães falava disso, há toda uma trajetória documentada. Não estávamos sozinhos. Foi então que decidimos fazer uma publicação bilíngue em que chamamos pessoas para falar disso, gente do Brasil e fora do Brasil. É uma ação singela fazer uma publicação. Mas a gente fez uma chamada de artigos para falar de design e patrimônio. Essa foi uma publicação lançada no final de 2012, que falava de tipografia vernacular, do Museu do Amanhã na Praça Mauá, moda como patrimônio, e vários outros assuntos que dividimos em seções. Isso veio como uma necessidade de apresentar que não era uma "viagem" nossa, que muita gente fala disso. Ao mesmo tempo existe esse questionamento e... não sei se é falha. São coisas do processo. Se fosse hoje poderia ter sido feito diferente, com um pouco mais de cuidado. Poderia ter incluído mais na proposição, o que vai ser, como vai ser, quais serão as diretrizes. O próprio Washington é muito acelerado, ele quer fazer, quer ver pronto. Então nesta dinâmica a gente vai fazendo, não dá tempo de discutir muito, é o dia a dia que acaba atropelando algumas coisas... Estou aqui tentando entender, até em função da sua pergunta, como se criou um abismo tão grande quanto o que foi visto naquele dia do workshop. A gente nunca se colocou como "não fazemos parte", mas ao mesmo tempo tentar incluir pelo convite, perguntar se existe interesse em participar, se há alguma programação que se queira sugerir, isso também parecia não ser o suficiente. Então, acho que essa relação ainda não é bem resolvida, embora hoje já se identifique que é meio tarde demais para se voltar atrás. Agora que existe, como fazemos com que esta relação seja de mais integração, como promover esse pertencimento, como pertencer a uma estrutura de Patrimônio Cultural em que muitas das pessoas, que trabalham com Patrimônio Cultural, acham que aquilo não deveria existir - por mais que sejam comunicados todos os motivos que já mencionei. Eu acho que as relações são difusas e complexas, mesmo. Acho que, lá atrás, poderia ter havido uma gênese um pouco diferente, com uma participação efetiva das pessoas que já trabalhavam com Patrimônio Cultural há mais tempo, para dar essa cara de uma vinculação mais óbvia.



No meu entendimento, a própria existência do CCD naquela casa, naquele lugar com todas as coisas de que já falei, buscando trazer não só a história do design, mas ser propositivo em sua relação com a cidade, naquele contexto, já é uma relação muito clara do design com o Patrimônio. No meu entendimento, não deveria precisar de mais que isso, mas esse não é o entendimento de todo mundo e talvez essas vozes não tenham sido escutadas o suficiente naquele momento de implantação.

Isso criou uma fissura que não vem de agora, vem da época da criação do CCD. Eu era uma pessoa nova entrando naquele departamento, não era uma profissional que trabalhava antes na área de Patrimônio, o Fajardo também não, e algumas outras pessoas que trabalhavam com a gente também não trabalhavam nessa área há muito tempo. Isso gerou um questionamento do tipo "o que este pessoal que acabou de chegar está fazendo?". E, talvez, os esforços não tenham sido suficientes por vários motivos. Uma falta de sensibilidade mesmo. Uma questão de tempos, de prazos, a gente vai fazendo, e quando olha para trás, identifica que poderia ter feito diferente. Até mesmo a implantação do Studio-X foi alvo de muitos questionamentos. Por que abrigar um laboratório de arquitetura e urbanismo ligado a uma universidade americana, que queria ter escritórios para pensar arquitetura e urbanismo mundo afora? Talvez tenha havido uma sensação por parte do corpo técnico de se sentir preterido, e isso nunca se resolveu totalmente. Então, quando houve uma chamada para discutir esses processos naquele workshop, isso tudo veio à tona. Toda essa gênese, meio atropelada, como foi. Do ponto de vista relacional, é isso: é parte, mas é percebido por muitos como um corpo estranho. Assim, dependendo de quem está à frente do órgão de Patrimônio, varia de orientação e importância, como qualquer órgão ou instituição.

### **Como você vê o CCD a partir de agora, frente a estes conflitos, ao esvaziamento causado pelo Studio-X e à nova diretoria do IRPH?**

Com a saída do Fajardo junto com o encerramento do mandato de Eduardo Paes, foi nomeado como presidente do IRPH o Augusto Ivan de Freitas Pinheiro, que foi o responsável, na década de 1980, pelo pioneiro projeto do Corredor Cultural. Um arquiteto realmente muito competente e reconhecido da área de Patrimônio, que buscou durante o ano de 2017 fazer com que essa relação entre design e Patrimônio fosse mais evidente e que o CCD fosse, também, um centro dedicado à relação entre design e patrimônio. Fizemos algumas ações, como o workshop "Reuso de Edifícios Históricos", em parceria com o Consulado da Holanda e a ESDI, em que o edifício do Automóvel Club era o objeto de discussão. A gente buscou dar um direcionamento mais claro nesse caminho. A atual presidente do IRPH, Cláudia Escarlante, está buscando trazer mais dinâmica e mais independência para o CCD face tanto à saída do Studio-X como a um quadro de escassez de recursos. Atualmente, vivemos uma crise que afeta o estado e o município de maneira geral. Nesse momento, então, ela entende a importância do CCD nessa perspectiva: a sua inserção no Centro da cidade como uma iniciativa de Patrimônio, as ações que são desenvolvidas junto à Tiradentes Cultural, o pertencimento a uma rede, as ações locais que buscamos fazer através de parcerias... Ela entende esses movimentos como um trabalho integrado e capaz de gerar relações de Patrimônio Cultural. O que estamos desenvolvendo é uma proposta no sentido de promover autonomia e trazer o incremento tanto da visitação ao CCD quanto da sua própria atuação. Estamos reformulando a estrutura para tentar trazer novos usos.

O Studio-X ocupava um espaço não só físico, mas, você falou bem, ocupava um espaço intelectual e de realização muito grande, era um convênio com repasse de recursos. A gente dividia o espaço, fazia uma exposição do CCD, uma do Studio-X, e assim por diante. Havia um conflito de lugares mas havia também essa agenda compartilhada, que facilitava a manutenção de uma dinâmica, com exposições e outras coisas acontecendo simultaneamente. Com essa saída, estamos reformulando. Ainda estamos nos processos finais de encerramento do convênio com o Studio-X, que tinha duração de 5 anos. Os 5 anos acabaram. Estamos buscando maneiras de reocupar o CCD para que ele povoe integralmente a casa, através de parcerias, para que possamos restabelecer essa dinâmica de ocupação.

A equipe é muito pequena, somos eu e mais uma pessoa para cuidar de toda parte burocrática, da curadoria e da gestão do espaço, fora as equipes de apoio e segurança. Com isso, acaba sobrando muito pouco tempo de dedicação para essa parte principal da casa, que é de fazer com que ela "aconteça": curadoria, trazer gente para ocupar. Então, estamos buscando essas parcerias para que isso volte a acontecer com mais frequência e importância.

Existe um fato muito importante que é este espaço existir, estar ali, consolidado. Muitas pessoas já o conhecem, e temos um potencial enorme de utilização da casa. Porém, temos um desafio - também enorme - que é a estrutura composta por poucas pessoas, e muito pouco orçamento. Esses desafios,

estamos tentando equalizar buscando parcerias. Estamos estudando implantação de um café para trazer mais fluxo flutuante de pessoas, que poderiam ir ao café e também conhecer a casa. Agora, temos uma visão do que precisamos, daqui em diante, reformular. O futuro está na construção dessas parcerias que estamos construindo junto às universidades, academia, iniciativa privada.

## 2b. Entrevista Washington Menezes Fajardo

Entrevista concedida a Paula de Oliveira Camargo em 14 de agosto de 2019 no Restaurante Deusimar (Rua Dias Ferreira, Leblon) às 21h.

**1. (POC)** *Como você se tornou Subsecretário de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design e como surgiu a ideia de nomear a pasta dessa forma?*

**(WF)** Tá, são duas perguntas. Tinha acabado a experiência... Eu colaborei com a administração do Lindbergh Farias em Nova Iguaçu, onde eu fui Subsecretário de Projetos Urbanos. Eu coordenava a área de urbanização e isso foi – depois você vai ter que ver as datas – mas isso foi o primeiro mandato dele em Nova Iguaçu. Ele ganha a eleição em 2004, assume em 2005, se não me engano. Então, 2005, 2006, 2007 e 2008. Então eu colaborei com a administração dele nesse período, de 2005 a 2008, coordenando projetos de urbanização, e lá foi a minha primeira experiência como... envolvido mais próximo com a administração pública.

Eu, minha prática profissional, procurei sempre estar vinculado a projetos de escala urbana. Isso é uma característica da minha geração, a gente estava na faculdade na época do Favela Bairro, do Rio Cidade, havia um intenso debate sobre como intervir na cidade – metodológico, projeto, solução, boas práticas...

Então a gente era estudante, estagiários nos escritórios de arquitetura dos professores e os próprios professores estavam também aprendendo a fazer isso, então foi um período de muita qualidade, muito intenso, onde a escola discutia a cidade em todos os sentidos. Então isso influenciou muito a minha definição, vamos dizer assim, de início de carreira. E tão, sempre tive interesse por essa escala e isso me levou, então, a ter contato sempre com a Prefeitura do Rio de Janeiro, que é Prefeitura da cidade onde eu atuava.

Eu recebo esse convite para Nova Iguaçu, aceito e não era uma dedicação exclusiva. Eu ainda continuava mantendo atividade no escritório, mas acabei dedicando boa parte do meu tempo a isso porque já havia uma identidade com esse campo de atuação, e essa experiência teve êxitos – uma prefeitura sem recursos, e que depois teve muitos recursos do PAC do governo Lula e a gente fazia ali um trabalho que era um (não tinha essa denominação na época), mas era já um prenúncio de Urbanismo tático. Um urbanismo tático institucional, que raro imaginar soluções com poucos recursos, máxima eficiência impacto na percepção das pessoas, da sociedade. Então era ir além de corrigir problemas, mas corrigir prós, criar engajamento, criar percepção, criar boa comunicação. Essa experiência então em Nova Iguaçu, o Lindbergh tem uma reeleição expressiva, se não me engano se reelegeu com mais de 65% dos votos, ganhou em primeiro turno, foi um certo marco eleitoral na região metropolitana, na Baixada, mas, essas vicissitudes da política... Mudou toda a equipe técnica porque... acordos políticos etcetera, interrompeu então essa prática.

Eu voltei, então, para a minha atividade de escritório e nesse momento eu, junto com o Pedro Évora e com o Raul Bueno, a gente formula – 2008, já, olhando para as eleições do Rio de Janeiro – a gente formula um documento que tinha por objetivo pautar um pouco o debate eleitoral do Rio em 2008. Porque o Rio estava terminando um ciclo político longo, que era: César Maia prefeito, Conde prefeito, César Maia, César Maia. Tudo bem que tem uma disputa política, mas de certo modo é um fio condutor muito semelhante. Variações, você sabe bem, né, as mudanças de visão de planejamento estratégico e tudo, mas a lógica de planejamento estratégico perdura. Então naquela ocasião a gente identificava que aquela eleição de 2008, ela seria muito importante para a cidade porque a cidade iria começar um novo ciclo. Hoje, até acho que na verdade a cidade terminou de fato o ciclo com a eleição do Eduardo Paes que foi, na verdade, o início de um novo ciclo.

Mas, bem, eu então retorno para essa atividade, mas a gente faz esse documento e como o objetivo era pautar, a gente tem alguns encontros. E a gente apresenta esse documento para a Jandira Feghali, a gente apresenta esse documento para o Gabeira, no caso foi até numa reunião pública no IAB e a gente tenta na época falar com o Molón, a gente tentou falar com o Eduardo Paes, mas não conseguimos. Mas esse diálogo com a Jandira foi de muita qualidade. Ela ficou, de fato, muito interessada naquela visão que a gente estava propondo ali de ter uma gestão, uma governança urbana, mas também uma visão urbanística um pouco mais nova, complementando os vazios de atuação do planejamento urbano tradicional, do ordenamento do território, plano diretor, dos instrumentos urbanos, mas também indo além do projeto urbano que é algo que vem se fazendo no mundo da década de 80 até então, a ideia de você intervir em

partes. Então a gente... era lá um documento cheio de energia, pretensioso. Esse diálogo com ela foi de qualidade. Ela, como política, ela realmente pariu o seu tempo e prestou atenção naquilo, isso não é muito comum em candidatos que estão em correria eleitoral, e só. Ficou só por aí.

Importante lembrar que um tempo antes eu e o Pedro Évora, nós ministramos um curso numa organização tipo Casa do Saber que é o POP (Polo de Pensamento Contemporâneo) e a gente fez um curso sobre exatamente isso que eu acabei de falar. Sobre essas novas metodologias de cidade. Então a gente começava falando sobre Bilbao, né, o famoso “efeito Bilbao”, a intervenção pontual, o objeto arquitetônico espetacular, depois a gente falava de Berlim, se não me engano, depois a gente falava de Medellín, e a gente terminava o curso de quatro aulas com Dubai. Então eu e ele, a gente estudou muito essas quatro cidades, a gente viu muito, isso ajudou muito a gente a fazer esse documento. Foi um exercício muito bacana, muito positivo.

Bem, vem o resultado eleitoral, segundo turno, Jandira apoia Eduardo Paes, vem o resultado final, ele anuncia ela como secretária de cultura e, para minha surpresa, eu recebo um telefonema dela dizendo que gostaria que eu colaborasse no governo de transição. Eu falo com o Évora e com o Raul, eles não manifestaram interesse nisso, eu falei “olha, eu vou lá”. Isso é um... como eu já disse no início, é uma coisa que eu estava perseguindo há um certo tempo como atividade, como carreira, como modo de atuar como arquiteto, e eu começo a colaborar nesse governo de transição e no início ela me pede que colabore no estabelecimento de uma visão e um plano para a secretaria de cultura e, num segundo momento, ela me pede especificamente que eu faça uma proposta para o patrimônio cultural. Então primeiro eu passo um diagnóstico territorial, da presença dos equipamentos de cultura, algumas análises mostrando essas desigualdades de oferta de espaços de cultura de qualidade. É nesse processo, por exemplo, que eu aponto para ela o Imperator, aponto para ela essa rede que é interessante das lonas culturais, com conteúdos bons mas com uma precariedade de infraestrutura, e daí que surgiu a ideia das Arenas Cariocas, por exemplo. Então eu começo olhando toda a área cultural e, já nesse momento, já apontava, muito preliminarmente, uma ideia de ter uma ação mais dedicada ao design. Por quê? Vou responder um pouquinho mais à frente.

Quando vem então o pedido dela de fazer algo específico para o Patrimônio Cultural eu venho desenvolver isso com mais qualidade, com mais intensidade. Esse governo de transição acontecia na Fundação Getúlio Vargas, ali na Praia de Botafogo, que cedeu um espaço, e foi uma transição de muita qualidade. Tinham membros do governo César Maia dialogando com a gente e tinha uma preocupação grande naquele governo em gestação de ter um olhar no desenvolvimento econômico para a cidade. E aí, obviamente, sempre aparece o discurso da economia criativa – que são coisas, de uma certa maneira, um pouco inerentes no Rio. Isso sempre me incomodou um pouco porque eu acho que é sempre uma visão desprovida de território. Eu acho que a produção dos bens culturais e dos fenômenos culturais, eles estão ligados a lugares, e estão essencialmente a uma cultura material. Então a própria lógica de indústria criativa não é de fato assim um processo dos recursos, dos insumos, eles são capturados e transformados... Não é! É um processo ancestral. É campo simbólico, narrativa, oralidade, ancestralidade, como é que essas coisas brotam dos lugares, brotam das raízes culturais e elas se manifestam num objeto, etcetera.

Daí eu lembro que, como contraponto, eu falei assim “ó, a gente deveria investir no design”, e por uma análise inicial muito rasa. Porque é um campo onde a primeira escola brasileira está aqui, né. A ESDI foi uma escola seminal no desenvolvimento do desenho industrial no Brasil e do design gráfico, e é um campo onde tem uma presença de talentos, a cidade tem talentos nessa área, mesmo não tendo mais a capacidade industrial, até...

Não tem uma indústria moveleira, mas ainda existe essa presença no Rio de Janeiro de talentos, e alguns deles até virando marcas, já. Hoje a gente pode dizer que o Fred Gelli já é uma marca, né, mesmo que ele fale Tátil, mas na época sempre a referência do Guto Índio da Costa, e então são práticas de design ou de projeto do objeto ou de projeto visual que são sempre muito ligadas à condição urbana.

Mas isso, como eu te disse, aparece em uma formulação muito rasa. Quando vem a demanda de ter um olhar específico sobre o patrimônio cultural, aí sim eu consegui, de uma certa maneira, eu liguei os pontos. Bem, aí vem o parêntesis que eu falei que eu ia fazer.

Como você sabe, eu venho de São Paulo, então eu tinha uma ideia de que o ensino de arquitetura estivesse sempre vinculado ao campo do design. Porque a minha referência enquanto jovem, definindo qual carreira eu ia fazer vestibular, era a escola de arquitetura de São Paulo. E eu achava que todas as escolas de arquitetura eram assim. Então eu sempre tive muito interesse pela área do design, é uma coisa pessoal – você sabe, eu desenho, essas coisas, história em quadrinhos, narrativa visual... Eu sempre soube que eu

ia trabalhar com algo vinculado ao desenho e era uma grande dúvida: arquitetura e design. Porque eu achava que isso estaria equacionado porque as escolas de arquitetura iam me dar essa formação. Eu venho estudar na UFRJ e eu descubro que era totalmente separado, que não tinha nada a ver. Eu fico bem frustrado, mas continuo fazendo o curso e vi que estava certo, mesmo, na escolha do curso. Mas eu sempre alimentei essa curiosidade pelo design. Essa coisa da tipografia me atrai, me seduz como plasticidade, mesmo, não como técnica. Então eu sempre li muito sobre isso, sempre tive interesse sobre isso. De novo, uma coisa pessoal, né, você sabe... quando eu conheci a Adriana Nascimento, então esses laços de novo com São Paulo ficaram mais fortes eu passei a de novo ter um contato com essa... com o ensino de arquitetura em São Paulo, que é bem diferente aqui do Rio – é... Onde o campo teórico é dado com mais qualidade, na minha opinião. Então, isso reforçou de novo esse contato e eu então fazia essas leituras. Então, eu sabia quem era Alexandre Wöllner, eu sabia quem eram designers importantes, eu li Vilem Flüsser, eu ficava interessado por essas coisas. Comecei a comprar livros que falavam sobre a teoria do design, comecei a ficar interessado por isso. E aí junta de novo o ponto, mais, de novo, à frente... Aí, essas coisas da vida, eu conheci o André Stolarski aqui e o André sempre era muito generoso, muito professoral, então aprendi também muita coisa ali com ele, comecei a ler mais, me aprofundei mais, então eu tinha muito clara a ideia do Aloisio Magalhães na minha cabeça. De quem ele tinha sido, o que ele tinha feito, e uma ideia que eu acho potente de uma ideia de país, de unir cultura material ancestral com uma mirada pro futuro – isso está presente em Celso Furtado, isso está presente em alguns formuladores e uma ideia de Brasil da modernidade brasileira.

Então, quando vem essa demanda de fazer um papel, fazer uma proposta sobre o patrimônio cultural, eu falei assim “pôxa, caiu a ficha pra mim”. Eu tive uma epifania: “eu acho que é isso, acho que dá para fazer uma atuação de patrimônio cultural bastante inovadora sem, contudo, ser uma coisa estranha para o corpo orgânico da Prefeitura do Rio”. Porque o Corredor Cultural, na sua abordagem como preservação de conjunto urbano, entendimento de paisagem cultural da cidade que é urbana, construída, mas que é humana e que também é paisagem gráfica, então o Manual do Corredor Cultural da orientação sobre os melhores tipos gráficos para ficar na paisagem. Esse conhecimento que eu tinha de como funciona a o Corredor Cultural... Eu juntei então esses campos: “poxa, é o que fez Aloisio Magalhães”. Então isso me levou a procurar duas pessoas, né, que foi o Paulo Vidal e o André Stolarski e fazer conversas sobre isso, assim: “dá para pensar um órgão?...”

Então, eu voltei lá nos conceitos do Corredor Cultural, e fiz uma leitura do patrimônio cultural municipal do Corredor Cultural até aquele momento, então vi claramente que era um órgão que tem uma constituição bem holística e com o tempo ele fica mais um órgão de Patrimônio Cultural tradicional, porque essencialmente é composto por arquitetos. Então, aquele órgão que cuidava de uma paisagem humana, cultural, arquitetônica, etcetera, e gráfica, e ele vai virando um órgão mais careta, de cuidar dos edifícios apenas, né. Mesmo que tinham projetos interessantes, né, na SEDREPAHC.

Então eu vi que falar de design não ia ser uma estranheza total, Sabia que isso ia incomodar. Mas, daí, veio essa convicção muito forte de que essa atuação desse órgão de Patrimônio Cultural tinha que se renovada na direção, primeiro, de constituir um instituto. E eu procurei até pessoas da família do Aloisio Magalhães, pedi uma conversa preliminar: “Você daria autorização para eu criar um Instituto Aloisio Magalhães no Rio de Janeiro?”. Conversei com o cara da PVDI, o Rafael Rodrigues, fiz essas conversas, lembro até de ter comentado isso com o Flávio Ferreira, mas era uma ideia assim muito embrionária, mas era uma ideia potente, tinha uma coisa – uma brincadeira – que daria IAM, que seria “*I am*”, que também era uma coisa assim, um órgão que reafirmasse valores cariocas e identidade carioca.

E, na ideia do Instituto Aloisio Magalhães, e eu tenho isso documentado em papel (posso te passar) eu via a proposta de unir uma ideia de preservação, e de conservação, e de ambiente construído, objetos arquitetônicos, patrimônio cultural, e de fomento ao patrimônio imaterial, intangível, por uma ótica de design. Ou seja, uma ótica de projeto. Uma metodologia projetual. Não era reinstaurar as ações do Aloisio Magalhães, como os centros nacionais de cultura, mas era capturar uma ideia de que era um órgão, é uma burocracia que lida com um conjunto de saberes práticos e que a partir dessa atuação fórmula um campo teórico, e não o contrário.

Eu acho que isso é sempre pouco lembrado na atuação do patrimônio cultural, que é que ele essencialmente tem uma gênese prática e que constitui um corpo teórico. Porque tiveram que lidar com as ruínas de Pompeia, porque tiveram que lidar com achados arqueológicos, porque tiveram que lidar com as ruínas clássicas, que surgiu uma teoria de patrimônio. Não é porque Le Corbusier imaginou a *Casa Dom-Ino* que surge a arquitetura, entendeu? Então, é diferente o processo. Mesmo que eles se encontrem, tenham cruzamento na modernidade. Mas é um processo que surge da prática. Eu falei assim: “pôxa, um

órgão que está licenciando, que está opinando, que está analisando isso é que tem na origem (obviamente, eu conversei também com a Maria Helena Maclaren, que foi uma empolgada com isso porque ela tinha essa memória toda), então daí veio a ideia de constituir um instituto e que esse instituto tivesse esses departamentos: Patrimônio Cultural, Arquitetura, Intervenção Urbana e Design. Arquitetura porque... Não de fazer arquitetura, mas um órgão que fizesse o debate da boa arquitetura dentro da prefeitura, porque é o único órgão que licencia e que faz esse debate (o urbanismo não, licencia de uma maneira quantitativa, parametrizada). O patrimônio lida de uma maneira subjetiva, é complexo até, mas ele faz uma discussão sobre princípio de valor arquitetônico. Intervenção Urbana, isso está ligado de novo ao Corredor Cultural. A coisa de você melhorar o espaço público, você acaba às vezes beneficiando os edifícios. E, no caso do Design, aí era dar um aprofundamento. Porque, no Corredor Cultural, era uma ideia de “paisagem gráfica” e eu falei: “Não. Vamos, de fato, avançar para que seja um fomento ao campo do design.”. Aí, veio a dúvida se a gente não teria um sombreamento com outros órgãos. Então, é nesse momento que eu faço essa peregrinação e acho que muitas delas a gente te fez junto, de visitar quem estava trabalhando com design. E aí ficou um pouco claro para mim que tinha um buraco – ou seja, estavam tentando fomentar a economia do design, estavam tentando fomentar a indústria vertical do design, estavam tentando fomentar os designers, né. A Associação dos Escritórios de Design, a ABEDesign, o Centro Design Rio lá no Porto, que era uma coisa mais a indústria, mas eu vi que tinha um buraco que era falar de design como manifestação cultural, e aí fica claro para mim que estava correto então esse princípio, mas que o foco deveria ser esse.

Então, não ia ser um papel de fomento do setor econômico, não ia ser um papel de defender a classe – porque isso já havia – e que o papel seria de fazer o debate, de trazer o design como campo válido da cultura. Essa definição, obviamente, funcionou bem também para a Secretaria de Cultura, que tinha ali um interesse de ser uma coisa renovada, também.

A ideia do instituto foi uma ideia que causou estranheza, porque você está tentando criar uma subsecretaria e alguém vem te dizendo que tinha que ser uma coisa autônoma... Como a Jandira me disse, né: “Pô, estou te chamando pra namorar e você já quer divorciar?”. Ou seja, uma ideia... mas eu fui muito franco e honesto sobre essa necessidade de autonomia. Importante dizer que, quando ela me fez o convite para assumir o patrimônio cultural, eu digo que eu só assumiria se ela também tivesse compromisso com aquelas coisas que eu estava apresentando. E ela concordou. Então, eu entrei e comecei no patrimônio cultural porque eu imaginava que fosse virar um instituto e que ela fosse me ajudar nisso.

Ela não ajudou nisso especificamente, mas foi uma relação ali – apesar das diferenças de visão de mundo – mas foi uma relação profícua. O Imperator foi feito dentro dessa colaboração, as Arenas Cariocas e a própria destinação desse imóvel que estava recuperado na Praça Tiradentes, 48 pelo Programa Monumenta sem, entretanto, uma vocação. Havia ali atores da sociedade civil que falaram que ele estava prometido para ser o centro de ópera porque a Bidu Sayão tinha morado ali num período da vida dela e eu meio que enfrentei isso e usei de novo – aleguei de novo essa dimensão territorial, a proximidade com a ESDI, a possibilidade de a Praça Tiradentes se converter num certo cluster criativo, e isso foi, né. Teve um debate ali, gente querendo, pra ópera, né... E eu também me lembro de defender muito que teria com a atração de juventude. Isso era algo que eu já tinha bastante clareza que o design ia trazer.

Então, essas são, digamos, as raízes de pensamento. Mas eu não posso ignorar, Paula, que – como acabei de te falar – eu antevi uma situação que eu achava de fato que isso ia atrair gente jovem. Achava que isso ia atrair estudantes, que ia atrair – porque a gente estava querendo falar de design como cultura, e não ia ser uma coisa de mostrar como é que funciona um escaneamento 3D, como a gente viu no Centro Design Rio – ou seja, não era isso. E aí vinha uma percepção, também, que eu tinha que são esses próprios... Essa condição intrínseca do design que é um campo projetual que está atrelado à industriabilidade, ou seja, está atrelado a uma dimensão de produção de bens dentro do capitalismo, e o design tem essa permissividade, né. O design, ele funciona como um instrumento de comunicação, convertendo esses objetos de consumo em significado, de valor emocional, mas que não deixam de ser objetos de consumo. Então essa certa, esse valor – como é que eu posso dizer – “sem caráter” do design (e aí, vem uma leitura que sempre me atraía muito, que é o capítulo do *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, do Calvino, no capítulo “*Quickness*”, onde Calvino fala das relações entre Vulcano e Mercúrio, e Vulcano como a divindade que – ele está, no “*Six Memos for the Next Millenium*”, ele está falando sobre... são seis aulas que ele dá em Harvard sobre a literatura do século XXI, então ele está falando sobre literatura, o Calvino. Mas esse livro é fabuloso – até porque ele morre antes de dar a última palestra, então tem uma certa incompletude no livro, mas que dá para o livro um certo valor testamental. Bem, então, nesse capítulo “*Quickness*”, que é ótimo, ele está falando então sobre a necessidade de a literatura se condensar como plástica e como forma, mas ganhar muita efetividade do ponto de vista de comunicação. Isso tem muito a ver com a narrativa da era digital,

onde a gente tem 140 toques, agora são 280 toques, onde você escreve de uma maneira cada vez mais sintética e reduzida, a força da mensagem, e... Então, eu sempre gostei muito desse capítulo, eu estou sempre relendo ele, e nesse capítulo ele fala sobre Vulcano e Mercúrio. Então Vulcano representaria a atividade da forja, das ferramentas, e ele está lá isolado, na gruta, martelando, forjando coisas, artefatos que vão mudar a realidade, enquanto Mercúrio é uma divindade sem caráter. E Mercúrio, não à toa, é uma divindade da educação e do comércio; e ele é sem caráter porque ele quer agradar ao outro. Então ele é veloz, ele é fugaz, e ele está sempre interessado em agradar o outro. Então, ele termina o capítulo falando sobre uma possível associação entre esses dois lados. Então, isso veio para mim como assim: “Pôxa, o Patrimônio Cultural como Vulcano, e o Design como Mercúrio.” E uma possibilidade de esse lugar modorrento, embolorado, que fala do passado, estar atrelado a um lugar mais jovial e que se comunica melhor, e que liga as pessoas. Eu acho que os dois se beneficiariam.

Então, essas eram as coisas que eu pensava – que eu penso ainda, não mudei meu pensamento. Então, tinha uma coisa conceitual, mas tinha também uma coisa que era estratégica, de certo sentido. E aí, a partir do momento em que o espaço ficou definido, aí vem a parte que a gente falou aqui antes, que é também... A gente – você – está lá na Secretaria de Cultura. E, pelas nossas relações, eu sempre soube que isso eram – são – assuntos que te interessavam, que eu acho que você sempre entendeu e compreendeu isso. Eu não me lembro se em algum momento eu falei detalhes sobre isso com você, mas tinham os documentos, a gente falou muito sobre isso e essas peregrinações eu me lembro que a gente fez juntos, né. Até para vir nos lugares, para a gente não ter um sombreamento de ação, não criar um órgão que está fazendo o que outras pessoas já fazem.

A partir do momento que veio a destinação do imóvel, as coisas andaram. A gente fez aquele ato inaugural, acho que você já estava definida como gerente... Aí depois é um trabalho de Vulcano, de ir lapidando ali as coisas. Daí vem o edital do design, e aí a lógica dos concursos de cartazes e aí são as coisas que a gente já trabalha juntos ali de... Eu mais no papel pragmático, eu disse “estou vendo que eu tenho aqui alguns recursos...”. Como é que a gente usava aqueles poucos recursos para poder ter uma ação?

Depois vai se juntar ao Centro Carioca de Design o Studio-X, você sabe dessa história também, e isso vai dar uma certa... um reforço institucional. Acho que um somatório que deu certo, não é? Se um podia, se um contava com mais recursos, e com uma rede internacional, por outro lado o Centro Carioca de Design muito vinculado, enraizado na cidade, e aí isso é fruto do seu trabalho, também as relações que você montou, especialmente com a ESDI... E então é isso: o Studio-X não existe mais, mas o CCD existe, continua, e acho que continua exatamente porque também é mais enraizado, né. Ao dizer isso, não estou dizendo que o Studio-X foi ruim, mas acho que ambos também se complementaram.

Acho que está respondida a primeira pergunta.

**2. (POC)** *Sim, você já passou por várias ouras, mas ainda não... enfim, eu acho que ainda dá...*

**(WF)** Você me perguntou por que eu assumi o Patrimônio, e por que eu dei essa denominação, eu te falei sobre isso, né? E você falou também do design. Repete a primeira pergunta.

**(POC)** [repete a pergunta] *Eu acho que isso você respondeu.*

*A segunda pergunta é “Como surgiu a ideia de fazer um centro de design e quais eram, naquele momento, os objetivos dessa iniciativa?”*

**(WF)** Eu acho que eu respondi o objetivo conceitual e tinha o objetivo do ponto de vista de política pública que era no aspecto cultural (só para reforçar isso). A ideia não era – de novo – fomento ao setor, não era nada disso, porque já tinham... Firjan faz isso, centro do Senac, INPE, etc. etc., e a gente viu – que eu me lembro que a gente foi em vários desses lugares – mas isso apareceu para mim muito claro que, assim, tem um buraco de atuação que é cultural. E aí, onde a gente entrou nisso. E o fato de ter um espaço, mesmo, estava recém-restaurado, ele funcionava... Tem dificuldades até hoje em termos de acessibilidade universal, você sabe bem... Não é climatizado, mas ele funciona. Ele apresentou (e até hoje continua apresentando) uma energia, e que eu acho que está ligada a esses princípios. E eu acho que essa não – não tem uma camisa-de-força institucional, e o fato de ele ter se conectado muito bem com a academia – isso é um mérito seu – e isso também... e eu acho que (e aí eu não saberia dizer) mas acho que existe um modo de atuar na academia do design que é um pouco diferente do nosso – do modo dos arquitetos-urbanistas, e especialmente do modo da academia brasileira de tratar questões urbanas, que também são um pouco emboloradas e sempre são muito desprovidas de visão criativa, de inovar, de se questionar sobre o programa. Aí, vem aspectos de como o design funciona, né. De maximizar os recursos disponíveis, de atuar



– mesmo que pontualmente – mas ter uma ideia sistêmica (acho que isso é algo que eu aprendi antes sobre design, que é sempre muito interessante) e que isso faz ressonância com o meu interesse como arquiteto de transformar a realidade urbana – porque também é um sistema, né. Então, de uma certa maneira, o objeto arquitetônico, ele pode ser uma peça fabulosa, mas ele (para mim) se encerra em si mesmo, né. E eu acho que é muito interessante no design essa liberdade, essa mobilidade, que é territorial, mas que é também no tempo e essa capacidade do design de se plugar, de se conectar a outros campos do conhecimento de uma maneira mais simples. Então o design se associa às artes, o design se associa à economia, o design se associa à indústria (como a gente já falou), à mídia... Então o design, ele tem uma desenvoltura que é muito interessante como campo de atuação. Acho que os designers são profissionais felizes (risos). Invejo eles. São desprovidos de culpa.

**(POC)** Você nem imagina... (risos)

**3. (POC)** *A terceira pergunta era “Havia alguma relação entre a SUBPC e o MinC? Como ela se dava burocrática e conceitualmente?”*

**(WF)** Ah, interessante isso, você lembrar disso. Sim, tinham pessoas no Ministério da Cultura muito interessadas no design, no campo do design, e o Ministério da Cultura procurava fazer coisas nessa área. Alguns editais, acho que tentaram fomentar especialmente o campo de publicações. E eu fiz muitos debates com o Afonso Luz.

Onde está o Afonso Luz?

**(POC)** Não sei.

**(WF)** Nossa, tem que resgatar o Afonso... É um personagem – é uma pessoa – importante nesse processo e eu dialoguei muito e tentamos aproximações institucionais – você deve lembrar disso também, ele circulava muito no Rio e ele ficava interessado sobre essa nossa vontade. Ele ajudou também no mapeamento de coisas parecidas – importante lembrar, ótimo você perguntar sobre isso porque o Afonso ajudou a gente botando a gente em contato com a iniciativa do Recife... E uma das primeiras ações que a gente fez foi de tentar reunir todos esses pontos, lembra? Aquele negócio que a gente fez. A gente trouxe o Avogado de Buenos Aires, aquele cara da Colômbia, foi um seminário bem interessante, que era já uma ideia de tentar unir essas redes. Essa coisa das redes levou a gente também a procurar as redes internacionais, e depois com o Distrito de Criatividade – o *Districts of Creativity*. Sim, o Afonso foi muito importante. Acho que se efetivou pouco porque... Por causa de aspecto burocrático. Era absolutamente, totalmente impossível a coisa se estabelecer. Foi tentado, me lembro que a gente tentou só que não aconteceu.

Meu primeiro contato com o Afonso Luz vem antes da Prefeitura, que eu lembrei agora, que ele vem, na verdade, de novo, através do André Stolarski, que é – foi – para mim uma pessoa importante, como amigo, como alguém que generosamente também compartilhava o que é design, explicava conceitos de design, autores etc.. Ele via que eu tinha curiosidade sobre o tema – como eu já te disse, a coisa professoral do André – e foi ali que eu conheci o Afonso Luz. E a gente ficou em contato e, por essas coisas da vida, eu acabei entrando na Prefeitura do Rio e esses contatos se reforçaram novamente. Mas ele foi também uma pessoa muito importante, até pela experiência dele no serviço público, ajudando ali, apontando os riscos, os cuidados, etc., coisas da burocracia.

**4. (POC)** *Internacionalização: por que era importante? Fale um pouco sobre a ideia de parcerias com Studio-X, DCNetwork, Bloomberg, etc.*

**(WF)** Bloomberg não entra tanto nesse contexto, mas isso vem um pouco desse momento de identificar: “isso que a gente está fazendo, tem mais gente fazendo.” A gente sabia disso. Esses diálogos, o Afonso ajudou muito nisso mostrando Recife, Paraná, lembra? Colômbia... E isso fica... É importante dizer que o governo então, no seu Plano Estratégico, que é um plano Estratégico **de governo**<sup>1</sup>, ele estabelece metas de indústria criativa que não abarcavam nada no campo do design, que eu me lembre – a gente não tinha nenhuma meta estratégica nesse plano de governo, mas tinham muitas metas na área do audiovisual.

---

<sup>1</sup> Grifo da autora

**(POC)** Tinha sim uma meta... **(WF)** *Tinha? Ah, que bom.* (P continua) que era criar um centro de referência em moda e design.

**(WF)** Ah, sim, é verdade, tinha sim. Mas isso não surge por nossa ação, isso surge por uma ação do IPP<sup>2</sup> naquela formulação inicial do plano estratégico de governo. Felipe Góes, Marcelo Haddad, toda aquela turma “*McKinseyana*”<sup>3</sup>, e a ideia de fazer um centro de moda e design que a gente acabou suprindo com o CCD por essa ótica.

E esse contato com a Rede DC veio através do Sergio Sá Leitão, que foi participar de um evento deles não sei onde, na Europa, e ele me contou sobre isso e sugeriu que seria interessante, e eu fiz o contato e a coisa prosperou.

Eu me lembro que naquele nosso mapeamento do que acontecia no mundo aparece com muita clareza a coisa das World Design Cities (não é isso?) – **(POC)** World Design Capital – (W retoma) *World Design Capital*. Isso aparece como uma coisa que a gente via, né, mais interessante. Aparecia, também interessante, a coisa da UNESCO, mas que ficou claro que também era só uma chancela e que não tinha tanta coisa assim, e, mesmo sem tanto protagonismo num cenário internacional, por outro lado essa Rede DC, ela aparecia com muita qualidade de formulação, de ação, e uma interação e uma troca muito franca. Isso obviamente ficou claro para mim a partir do momento em que eu também fui para uma reunião lá e vi que a coisa era muito aberta, né. A World Design Capital você tem que aplicar, você tem que ter uma estruturação, você tem que ter uma coisa de investimento e a Rede DC é uma rede essencialmente de política pública e era isso que chamava a atenção e o que eu queria.

**(POC)** Você não falou muito sobre o Studio-X.

**(WF)** Studio-X vai aparecer num outro contexto, que tem a ver com design porque ele logo nesse início do CCD a gente faz aquela promoção do design carioca nas lojas do MoMA em Nova Iorque, a gente vai para lá e naquela ida o Pedro Rivera me deu o contato do Alfredo Brillenbourg porque eles tinham feito alguma coisa, e era isso. “Procura lá, é um professor de Columbia, conhece bem São Paulo, Rio, etc.”. E eu escrevi pro Alfredo, e ele “claro, vamos tomar um café”. A gente foi tomar um café, era 2009 ainda e tinha uma certa energia ali, muito ânimo com a administração da cidade. Tinha ainda uma promessa de Olimpíada. Eu tomo um café com ele ali perto de Columbia e eu falo com ele sobre essa energia positiva da cidade naquele momento. Era 2009, a gente não pode esquecer que teve uma grande crise financeira em 2008. A administração começa se preparando para o fim do mundo, a ausência absoluta de recursos etc.. Então, a gente estava em Nova Iorque em 2009, era muita depressão, era muito desemprego, problemas terríveis e – isso eu estou pensando aqui agora, tá – então de repente aparecia alguém cheio de entusiasmo, deveria ser alguma coisa um pouco... que contaminasse, não sei (risos). Mas bem, o fato é que o diálogo foi muito bom, eu mostrei que o Rio estava trabalhando para focar em alguns problemas, e ele me falou da experiência dele em Caracas. Eu já conhecia a experiência dele por causa das aulas que eu e Pedro Évora demos. Eu estudei – nós estudamos – esse *Urban Think Tank* bastante. A ideia de escrever um documento para o Rio era inspirada no *Urban Think Tank*. Então tinha tudo a ver, eu estava felicíssimo ali de encontrar com o Alfredo Brillenbourg, e ele me ouviu, também foi muito generoso. E falou “volta aqui amanhã porque é o último dia de aulas e eu vou te apresentar para o *dean* da escola que é o Mark Wigley. E eu então voltei e encontrei com o Mark Wigley, assim em pé, era o último dia de aula, era uma coisa bem descontraída e informal. E eu repeti de novo a coisa do Rio e ele me falou que estava indo para São Paulo pra discutir a abertura de um Studio-X em São Paulo; e eu falei para ele que ele ia fazer uma coisa muito errada se ele fizesse isso, que ele não estava vendo que o mais interessante era o Rio. E ele falou “então tá, eu vou mudar minha passagem e eu consigo passar pelo Rio”. E eu falei assim “então tá, e eu consigo te colocar com o Prefeito”. Eu nunca tinha estado com o Prefeito antes, pessoalmente. Mas aí eu voltei para a cidade, para o Rio, e aí de novo as coisas, uma levando à outra.

No governo de transição veio uma pessoa do Ministério da Justiça apresentando o Pronasci<sup>4</sup>. O Pronasci era um programa de segurança. É bom lembrar que, naquele momento, a política de segurança pública era de enfrentamento absoluto e de muita violência. Então essa era a ação do próprio [José Mariano] Beltrame no governo Cabral, com o apoio da Polícia Federal e com o apoio do governo Lula. Dentro do Ministério da Justiça, com Tarso Genro, começa a ser formulada uma política de segurança mais inspirada nas experiências da Colômbia. Polícia Comunitária, cultura de paz, com ênfase muito grande em políticas para a mulher, e uma ênfase muito grande na ideia de ordenamento e uma ideia de espaço urbano seguro. São

<sup>2</sup> Instituto Pereira Passos, da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

<sup>3</sup> Consultoria McKinsey, que prestava serviços para a PCRJ.

<sup>4</sup> Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania.

as ideias bem antigas, até, dos anos 60 – do [arquiteto e urbanista] Oscar Newman<sup>5</sup>. Esse assunto é apresentado pro governo de transição lá na Fundação Getúlio Vargas em 2008, tá. E aí, Paula, era a reunião, estava todo mundo ali, tinha que envolver a Cultura porque a Cultura fazia parte dessa ideia de “cultura de paz”, etc., e tinha tudo a ver com território e eu era o único arquiteto e urbanista na reunião. Então, o Prefeito Eduardo Paes – ele nem era prefeito ainda, porque era governo de transição – ele coloca o Ricardo Rotenberg pra trabalhar nisso. É iniciativa da Jandira, e eu falo para ela “ó, Jandira, tem um lado cultural de território aí que é importante.” E, imediatamente, ela fala assim “eu acho que seria interessante que o Fajardo também auxiliasse, porque ele é arquiteto e urbanista”. O Eduardo Paes concordou e eu e Ricardo Rotenberg passamos a cuidar desse negócio do Pronasci. Então, veja: eu já estava cuidando de outros assuntos lá na gestão do governo, e aí isso fez com que eu tivesse uma agenda um pouco em paralelo. Eu e o Ricardo fomos algumas vezes para Brasília, e gente começou a fazer um trabalho de identificação de praças públicas e terrenos públicos ociosos para receber equipamentos públicos e aí, por um acaso, logo depois de Nova Iorque, tem uma reunião agendada com o Prefeito sobre o Pronasci (eu e o Ricardo Rotenberg) E aí acabou a reunião, eu falei assim “Prefeito, eu tinha um outro assunto, eu posso falar com você rapidamente?”. E ele “Claro!” e aí eu falei muito rapidamente. “Eu fui para Nova Iorque, encontrei com o *dean* e ele quer vir aqui, ele quer te conhecer.” Ele ficou interessado nisso e aí foi agendado. Então, na primeira vez em que eu me encontrei com o Prefeito pessoalmente, foi onde eu fiz essa agenda. E aí o Mark Wigley veio, eles fizeram uma conversa e o Prefeito entendeu a proposta do Studio-X, que é de ser uma rede global para discutir o fenômeno contemporâneo das cidades numa escala global etc. O Prefeito entendeu, e falou “tem todo o meu apoio, pode vir”.

E aí, começam as tratativas para achar um espaço. Eu ofereço imediatamente o espaço da Praça Tiradentes 48 (risos), porque estava ocioso e tinha espaço para isso, entretanto o Mark [Wigley] e [a Universidade de] Columbia acharam que eles tinham que ter um lugar autônomo e uma ideia de isso estar no Porto. A gente começa a procurar lugar no Porto, aí a Prefeitura teria que desapropriar, aí ficou um negócio complicado... O projeto estava para estar perdido, e aí vem a ideia de colocar na Praça Tiradentes – de novo. E aí é um pouco assim... “Tá, a gente não está conseguindo fazer no Porto, depois de meses e meses e meses”. E aí vamos fazer na Praça Tiradentes, e aí você sabe o resto. E aí deu certo. Aí funcionou lá, e isso veio complementar, porque era a discussão de design na escala da cidade, no ambiente construído.

**5. (POC)** Vou juntar duas perguntas em uma: *o CCD está para completar 10 anos – W interrompe: DEZ???* Claro que não. – **(POC)** Claro que sim! – **(WF)** Ele começou em dois mil e? – **(POC)** Foi publicado no *Diário Oficial em novembro de 2009 e a gente abriu a porta em 30 de março de 2010.* – **(WF)** UAU...

**(POC)** *Então, esse é o marco que eu estou tratando, né... E o CCD está para completar 10 anos. Como você vê essa trajetória? Tem considerações sobre esse marco, frustrações, surpresas positivas? Como você vê a relação CCD / Praça Tiradentes / Rio de Janeiro?*

**(WF)** Eu obviamente fico feliz de ver que tem continuidade. Obviamente, tem um mérito seu nisso, sem sombra de dúvida. Eu acho que essa ideia de uma manifestação pública ou até como lugar de representação burocrática, entretanto muito flexível, uma organização de estrutura aberta, onde tem o princípio, tem o norte, mas tem essencialmente o compromisso territorial, eu acho que isso aparece muito claro como as fortalezas do CCD, né. Ele está vinculado àquele território, a partir dos eventos Praça Tiradentes<sup>6</sup>, do festival... Ele é um ponto focal, eu não sei... Durante um bom período – mesmo com outras institucionalidades ali do passado importantes, como o [Centro Municipal de Artes] Helio Oiticica – o CCD continua tendo um bom protagonismo. Isso tem a ver, de novo, com essa visão burocrática e institucional de ele estar vinculado a um território, ele [...] é profundamente territorializado. O debate sobre design não está desterritorializado, no caso do CCD. E acho que tem um fato também de ele ser – tanto como espaço arquitetônico, mas também como funcionamento – muito flexível, muito jovial. E aí, quando a gente olha para o passado, na medida em que a gente começou a entrar em contato com experiências inovadoras – e a gente viu várias coisas semelhantes, né.

Existe um ponto de curiosidade, de investigação, que é essa coisa do estado que isso acontece no Brasil, que é de o Estado brasileiro (grifos meus) emular energias que deveriam ser da sociedade civil. Porque a gente vê CCDs mundo afora tocados pela sociedade civil, e a gente vê os mesmos tipos de dificuldades: de ter recursos, de se manter relevante, de se manter central, focal e conectando pessoas, produzindo

<sup>5</sup> Defensible Space Theory.

<sup>6</sup> Refere-se à Ocupação Tiradentes Cultural.

engajamento, mas por iniciativas da sociedade civil. Isso é uma reflexão que eu tenho feito, lembrando da experiência de Nova Iguaçu. Poxa, fazendo urbanismo tático na prefeitura. Então, a gente tem esse fenômeno no Brasil onde o Estado brasileiro assume esse papel de absorção de demandas de cidadania e ele emula aquela energia na esfera pública. Isso tem uma certa ambiguidade porque ao mesmo tempo que você vê então esse espaço institucional burocrático absorvendo uma energia da sociedade, manifestando ela, mas por outro ponto também, do ponto de vista de amadurecimento da experiência cidadã você vê que é sempre um processo de uma certa tutela do cidadão e dos seus anseios. Então, não sei dizer se é uma captura dessa energia reivindicativa ou se é uma porosidade do Estado brasileiro, que consegue absorver isso. Eu realmente não sei. Essa é uma dúvida aqui, coisas que eu fico pensando. “Poxa, em Nova Iguaçu a gente fazia urbanismo tático. Poxa, na SUBPC a gente fazia umas maluquices, intervenções no espaço público que quem estava fazendo era a sociedade civil”. E a mesma coisa no CCD, duma certa maneira.

Quando eu faço esse exercício: “o CCD funcionaria caso fosse uma iniciativa da sociedade civil?”. E a gente olha porque, olhando para a própria Praça Tiradentes: como as coisas surgem, lutam e acabam, e terminam né. Isso quando não tem uma lógica mercadológica, uma lógica de financiamento muito clara, sei lá. A [galeria de arte] Gentil Carioca continua porque tem – sei lá – uma estrutura de mercado de arte por detrás. Mas a gente vê ali, naquelas coisas ali, os escritórios de design... Esse é um ponto que eu não tenho resposta, Paula, mas são coisas que eu fico pensando muito que é isso, é... O que eu te disse: ao mesmo tempo que tem a porosidade para absorver uma certa... Mas será que ele não captura, também, um pouco, e faz com que as pessoas fiquem... é...

Então, é impressionante essa longevidade do CCD, essa [longevidade] está ligada a isso, ao fato de ser um lugar de território, mas está também ligada à qualidade dessa rede que foi mantida, local e até no caso do DC – não sei como é que está agora no detalhe, mas mesmo que não se materialize ali nenhum projeto específico, mas essa troca contínua de experiências no plano global, acho que é muito interessante, é rica, é... Repete a pergunta, só para eu ver se falta algum ponto.

**6. (POC)** *Uma era como você vê a trajetória, se tem considerações sobre esse marco e como você vê a relação CCD / Praça Tiradentes / Rio de Janeiro.*

**(WF)** Então, eu acho que tem um ponto interessante, olhando para essa experiência que foi, assim... Ele produziu algumas influências, ou seja, a gente fez uma defesa sempre sobre a prática do concurso, e sobre essa... eu acho que são coisas interessantes, talvez tenha aí um pouco de resposta para a minha pergunta essencial, né, que é essa capacidade então de o Estado estar sempre aberto para uma manifestação criativa e poética. Aí tem que entrar um pouco em Teoria do Estado, eu não tenho *know-how* para isso. Mas é interessante imaginar essa possibilidade de um Estado poético. Quando eu digo “Estado”, eu digo Estado como estado de direito, né, que leva a refletir sobre as relações de humanidade que possam existir dentro da burocracia, ou uma ideia de desumanização das práticas de políticas públicas... Então, uma experiência tão singela leva a algumas questões que são interessantes, né. Que é esse esvaziamento de humanidade da administração, e do Estado. E esse esvaziamento de humanidade leva a gente a lugares dantescos, né.

Agora, ele teve uma influência na administração – política. Eu posso te narrar inúmeras vezes como o CCD foi apontado ali como uma coisa inovadora dentro da administração, a preocupação de fazer concurso. Você pode ver que a Prefeitura, no início, apresenta um Porto Maravilha todo pré-formatado e a Prefeitura vai e começa a adotar concursos pro Porto, para a Olimpíada, para a marca [dos 450 anos] da cidade, que a gente fez... Aquele concurso dos cartazes<sup>7</sup>, que era uma “bobagem”, (risos) que era uma trabalhadora burocrática, mas – de novo – reafirma a potência dessa peça gráfica síntese. Todos os resultados dos concursos de cartazes atraíam a atenção de todo mundo, da sociedade... Havia um interesse naquilo. Isso mostra que o signo gráfico tem uma potência que não pode ser ignorada, que nessa era digital é ignorado. Símbolo gráfico, né, e que – de novo – existe uma paisagem gráfica que está entrelaçada com o ambiente construído, controlada ou não controlada, formal ou informal, de afirmação ou de contestação... Concurso da Copa<sup>8</sup>, foi a única cidade-sede que fez concurso de cartaz... Tocha olímpica, foi uma influência. Tudo bem que a Olimpíada sempre faz, mas a gente foi chamado a participar, a se envolver... Marca das Olimpíadas. É claro que a Olimpíada sempre faz um concurso... E aí vão até coisas singelas de preocupação com o design na administração pública, nos seus próprios objetos e artefatos, né.

<sup>7</sup> Rio em Cartaz

<sup>8</sup> Concurso Cartaz Copa do Mundo FIFA 2014

Isso também aparece nas frustrações. A primeira, obviamente, está materializada na própria dificuldade orçamentária e aí, de novo, o paradoxo. As coisas eram feitas sem orçamento, então, para que dar orçamento, né? Eu sempre ficava me perguntando sobre isso. Pô, a gente quando consegue fazer sem orçamento, como é que... Não faz mais sentido eu pedir orçamento, porque a gente está fazendo mesmo assim. Como eu falei do design como esse signo que circula, a gente estabeleceu muitas parcerias, a gente não pode esquecer disso. Essas parcerias suprimam, muitas vezes, a falta de ter orçamento, a falta de ter mobiliário – o mobiliário veio de uma parceria<sup>9</sup>. Isso exemplifica bem. Acho que esse “frescor” institucional sempre atraiu muita gente, mas isso também produz essa frustração à medida que você vê que aquilo tinha um certo potencial.

A pergunta que eu faço é que, de repente, a missão é essa, mesmo. É claro que sem precariedade, acessibilidade universal, o espaço estar climatizado, isso mudaria muito a qualidade de tudo.

Uma outra frustração foi também nas tentativas de poder aprofundar essa metodologia do design em outras coisas. Você deve lembrar, aquela tentativa de usar a experiência do licenciamento para uma iniciativa de design de serviço, né. *Design service*, né. E eu acho que existem outras riquezas que não estão sendo vistas. Estou tendo essa experiência, né – ainda estou tendo – lá em Harvard, na *Cambridge School*, e você vê como aparece inúmeras vezes em cases de administração pública, o aspecto do design. Ele não é ignorado. A ideia de *design thinking*, de *design service*, isso está presente em tudo, em outra condição. É estranho, então, que um lugar tão inovador, para ele funcionar precariamente, é precisa uma papelada absurda... Então, é isso, uma coisa inovadora que está ancorada no arcaico, que é esses papéis e ritos burocráticos e a gente sabe bem que se esses ritos pudessem ser examinados pela ótica do design, eles poderiam ser mais eficientes, de melhor qualidade.

E acho que esse tipo de discussão fez também com que a gente se aproximasse até com outros órgãos, como a Fundação João Goulart, com essas visões de governança mais inovadora, de gestão pública, as ideias de *nudge*, sabe *nudge*, né. Essas políticas de *nudge*. E que tem muito a ver com *design thinking*, com comunicação.

Então, essas são frustrações, que você vê assim que existe um potencial em relação com a sociedade. Isso está atrelado a uma capacidade de implementação e de execução maior. Agora, o que é muito interessante é imaginar essa atuação do design para dentro da máquina, né. O quanto poderia mudar, né. Você entra no site da Prefeitura e ele é horrível, você não consegue preencher nada, as coisas no celular não funcionam, então falta ainda muito para que o design de fato fique – que você tenha uma gestão organizada pela ótica do design.

## 7. (POC) Como você vê Plano Diretor e Plano Estratégico como instrumentos de “fazer cidade”?

(WF) Nossa!

(POC) Eu estou perguntando assim: meio que como um em oposição ao outro, por assim dizer.

(WF) Eu já te falei. Então, Plano Diretor é um método da organização do território pela ótica da produção de um Estado de bem-estar social, e por uma ação manifesta e controlada do Estado. Você pode considerar os processos participativos etc., a gestão democrática do território, mas isso resulta num instrumento que incorpora exclusão na sua própria linguagem, né. Então, o plano diretor é escrito para poucos entenderem.

O plano estratégico – e aí, de novo, a alegoria Vulcano e Mercúrio – é uma peça de comunicação. A função dele é fazer uma ponte com a sociedade e estabelecer metas pragmáticas. Então, tem vantagens sensacionais nesse sentido, de materializar uma certa tangibilidade, que todo mundo entende, e ajuda a orientar as pessoas. Por outro lado, ele tem um arco temporal de curto alcance, o impacto territorial é mais leve. E o plano estratégico é também, obviamente, muito interessante – é manipulado, ele é muito usado para manifestar um interesse de governo, e não necessariamente um interesse de Estado. Mesmo que melhorar a segurança seja interesse de Estado. Mas o princípio da continuidade não fica assegurado.

Mas, o fato é que o plano diretor também não assegura a continuidade. Então, acho que a principal lacuna faltando é essa dimensão do desenvolvimento comunitário, e de atuação localizada. Eu acho que, no Brasil, as ideias setoriais são muito potentes – porque tem urgências, né, para serem resolvidas. E tem também uma ideia de estética de modernidade. As ideias no Brasil são desterritorializadas, elas resolvem

<sup>9</sup> Parceria com o Instituto Cultural da Dinamarca.

coisas do Oiapoque ao Chuí, isso não dá certo. Isso tem uma ideia ufanista por trás, uma ideia de país, e as ideias localizadas parecem menores, parecem até medíocres, né.

No caso do Rio de Janeiro, você sabe melhor do que eu, é uma cidade que vem adotando essa prática há um bom tempo. O Rio está... ele vai fazendo um plano diretor, que é na verdade uma organização cartorial dos instrumentos, que vai regular essencialmente a função de licenciamento, e os planos estratégicos é que têm feito a cidade se mover. E acho que isso está esgotado, né. Quando eu falei que “encerrou o ciclo”, eu acho que esse ciclo, com as Olimpíadas, ele se encerrou, porque aquela visão da cidade global, cidade do hemisfério sul, cidade que recebe eventos, a Olimpíada esgotou esse ciclo. [...]

**8. (POC)** Você sempre usou muito a imagem de Aloísio Magalhães e do bodoque. Fale mais sobre isso (lembrando nosso querido André Stolarski).

**(WF)** Essa ideia do bodoque é uma ideia de uma capacidade de resiliência e de uma cultura, né, que, quanto mais tracionada para trás, mais longo descreve um arco de trajetória. Então, eu acho que é isso, e isso tem a ver com o que acabei de falar agora há pouco, essa ideia de modernidade, que a gente, na verdade, não se entende como uma sociedade antiga. E, claro, com o parâmetro europeu, mas eu vejo isso muito agora, que estou numa comunidade também americana<sup>10</sup>, mais desenvolvida, que eles tem uma perseguição por historicidade nos Estados Unidos, e aqui a gente “caga”. Historicidade, a gente não está nem aí para a História, a gente quer sempre ser novo, né.

Eu acho que essas coisas estão muito presentes no patrimônio cultural, mas estão muito presentes nessa ancestralidade brasileira, e isso não é só revisionismo crítico. Mas tem uma ideia de que o Brasil precede o descobrimento. A presença dos elementos, dos povos originais entre a gente, de novo essa capacidade de absorver a cultura africana, e uma ideia – e uma prática – de ruína, de mescla, de produção de um novo ser, de um novo povo. Ao dizer isso eu não estou dizendo que não tem os problemas, obviamente há um racismo hipócrita, velado. A própria brutalidade com os povos originais...

Mas a ideia do bodoque: tem um vetor, tem uma trajetória que aponta para um corpo novo, né. E isso, esse corpo novo, ele aparece em alguns manifestos da modernidade. Isso vai aparecer com o anteprojeto do IPHAN do Mario de Andrade, com as atuações do Aloísio Magalhães, isso vai aparecer em vários momentos. A própria atuação do Lucio Costa, então é uma modernidade sempre que carrega uma dimensão histórica.

O que talvez seja confuso, e tem de novo a ver com aquilo que eu falei de um Estado que captura a energia da sociedade para dentro, em estado antropofágico talvez, é essa... Isso, esses anseios da sociedade, eles viram a lei. Então a redemocratização produziu uma Constituição cidadã, de '88. Então todas essas discussões, elas se convertem num corpo legal, mas não necessariamente se converte em práticas, em modos de agir.

Então, é nisso que eu acho que o design pode ajudar, de novo como esse signo de comunicação, e de fazer conexões e que se transforma – tem uma mutabilidade diante de contextos – mas que é, na origem, quase que um arquétipo, né, um símbolo muito antigo. Mas aí tem coisas de antropologia, eu não consigo falar mais sobre isso.

**9. (POC)** *Estrategicamente, quais eram as relações percebidas por você entre patrimônio cultural e design e quem / quais eram os parceiros estratégicos para tratar desse binômio.*

**(WF)** Eu acho que eu já respondi isso. Primeiro, os locais, quem já estava na cidade, com o cuidado de não ter sombreamento, já te falei, né. Então, não criar uma representação que já fizesse o que os outros faziam, e depois o entendimento do ponto de vista de cidades, cidades globais – que competem, que colaboram, e depois uma ideia de rede também. Redes locais, e redes regionais (América do Sul, América Latina) e também redes internacionais.

Isso aparece na medida que a gente vê... que o Centro Carioca de Design não ia ser – não é a primeira vez que tem alguém fazendo algo dedicado ao design (nem a última vez). Mas o que eu acho que é legal no CCD é essa manifestação de *genius loci* né. Então ele tem um espírito de lugar muito forte, mas que também carrega um zeitgeist, que é esse espírito de tempo (grifos meus).

<sup>10</sup> Quando concedeu essa entrevista, Washington Fajardo encontrava-se como “visiting scholar” Loeb Fellow na Universidade de Harvard nos EUA.

Aí, eu já estou aqui elucubrando em cima dessa dualidade que é a mesma de sempre: perenidade e ancestralidade, comunicação e caráter.

Próxima! Estou cansado.

**10. (POC)** *Faltam só duas. Essa parece que é a mesma, mas ela não é a mesma, porque ela tá apontando para a frente. Dez anos depois, como você vê as possibilidades de interfaces e interseções entre patrimônio cultural e design local e globalmente. Eu fiz essas perguntas antes, mas sempre querendo olhar para a história, e o que você vê nessas relações entre patrimônio cultural e design local e globalmente desse momento em diante?*

**(WF)** Então, eu acho que é importante isso, tem a ver com algumas urgências, né, da nossa era. Primeiro, que há uma urgência cognitiva, de novo, por essa síntese de... essa compactação da mensagem. São verbetes muito densos, mensagens muito densas, e que têm uma agressividade, isso se conecta, isso se manipula. Então é uma urgência cognitiva. É uma urgência que, por isso, também passa a ser uma urgência de acesso né. A disparidade, as desigualdades, a gente está tendo – como no século XIX – concentração absurda de renda, de recursos numa parcela ínfima. Uma juventude que não... é... a gente começa a ter repetidamente gerações que vão ser mais pobres do que os pais, isso em escala global, e uma terceira urgência que é ambiental. Que é o esgotamento de recursos, necessidade de encontrar outros meios. Essas três urgências, elas obviamente estão sendo aceleradas por mudanças tecnológicas que são incontroláveis, né. Que não é uma pessoa que detém, que não é o [George] Westinghouse, mais o [Nikola] Tesla, mais o Thomas Edison. Essas mudanças tecnológicas estão em profusão, acontecendo em vários lugares do planeta diferentes... Aí, muito legal ver as coisas recentes da Saskia Sassen sobre isso. Então, tem uma ideia até de esgotamento biológico, talvez. E então essas três urgências estão sendo aceleradas por isso. Essa nova operação técnica – e aí também tem que ver Paul Virilio, assim como Milton Santos – vai... Você precisa ter outros tipos de operadores dessa técnica. Então, quem vai ser educado para operar isso? Não é mais... Então, começam... Todas essas três urgências vão se acelerando.

Um já não fala mais com o outro, então tem uma Babel. O outro já não... Por isso também tem uma exclusão radical, e as coisas climáticas também estão evidentes, estão acontecendo, e que vão produzir... é... Não existe ideia de estado-nação do ponto de vista do clima. Então essas contundências climáticas, elas vão criar migrações intensas, e migrações vão criar até um... Algumas ideias de nacionalidade vão começar a se desfazer, né.

Por que estou falando disso? Porque eu acho então que esse – acho que é necessário uma nova ideia de conservação. Não estou falando de patrimônio cultural, não. Estou falando de uma ideia de como é que se preserva, onde – de novo – o design, o método do design, que tem uma visão larga e ao mesmo tempo resolvendo conflitos que estão acontecendo agora... Não adianta também a gente salvar o planeta daqui a 20 anos, você tem que salvar o planeta um pouquinho agora. Então, acho que o design intercala essas temporalidades muito bem.

Então, uma frustração também é ver que no campo nacional, o IPHAN<sup>11</sup> simplesmente ignora esse tipo de... uma certa atualidade das questões críticas, né. E no campo do patrimônio estadual<sup>12</sup> também. Então eu acho que não só o CCD, mas a atuação do patrimônio cultural foi bastante inovadora, muito provocadora.

Acho bom até que você esteja escrevendo sobre isso, porque não fica coisa registrada, né. Eu te mostrei, aí, o pessoal de São Paulo está fazendo placa de patrimônio, igual à gente. Tem umas coisas assim, que não... Não estou dizendo isso para mostrar que a gente tem patente sobre alguma coisa, não é isso, entendeu. Não é a autoria, mas tem uma necessidade de revisar as bases de algumas coisas, né.

No caso da realidade brasileira – que não é só nossa, mas é uma realidade do mundo ocidental, que está sendo espremido por essas urgências também. Então não é à toa que as opções do mundo ocidental são retrógradas, hoje. Porque hoje não se está conseguindo achar um meio para isso. Esse meio não vai ser achado, ele vai simplesmente se estabelecer, doa a quem doer.

<sup>11</sup> Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

<sup>12</sup> Referindo-se ao INEPAC – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural



Então, quando você vê os caras em Hong Kong fazendo manifestação com uma coisa na boca e tapando um olho para burlar reconhecimento facial<sup>13</sup>, é... São códigos que já estão operando num certo nível anárquico, de ruptura do estado estabelecido. É algo interessante, um monte de jovencinhos com máscara na boca e tapando um olho... São coisas para não serem identificados, né. É muito legal isso. Ou seja, já é uma lógica de ruptura.



Foto: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-49326093>>

**11. (POC)** *E a última pergunta: Como era a relação com a Secretária Jandira Feghali no que se refere a cultura, patrimônio cultural, design e Rio de Janeiro e Brasil? Qual era o seu projeto, e como estava alinhado com o projeto dela?*

**(WF)** Era absolutamente alinhado, eu só fui trabalhar com ela porque ela entendeu. Eu era absolutamente alinhado. Ela é uma pessoa de compromissos ideológicos notórios, eu não sou. Mas isso nunca foi problema. Primeiro, nesse escopo político, apesar das diferenças, tinha um diálogo absoluto, integral. Acho que foi um período de muita produção, mesmo que as coisas tenham se concluído depois, mas foi ela que começou, ela que pôs para funcionar. Tinha um trabalho de equipe muito agradável, as pessoas eram diferentes, mas era muito agradável o trabalho de equipe. Acho que é pouco – como a gente entrou numa certa paranoia ideológica no Brasil – acho que é até um pouco ignorado esse período. E o próprio governo Paes, tiveram Jandira [Feghali], Ana [Luisa Lima], [Emilio] Calil... Acho que foram seis secretários de cultura, né? Mas acho que foi um dos períodos mais interessantes e funcionou muito bem.

Ela tinha uma compreensão sobre esse papel do design, o que é interessante até entendendo essa condição ideológica do design como eu já te falei, como meio de expressão do capitalismo, e ela sendo uma pessoa do Partido Comunista, né, mas por outro lado ela tinha uma ideia clara de que a lógica que eu estava apresentando era de inclusão, era de acesso, era de criação de um novo meio de diálogo.

**12. (POC)** *Última coisa que não está aqui nas perguntas, mas eu acho que é importante. Quando eu te perguntei sobre a questão com o MinC e agora com a Jandira, quando eu coloquei “no Rio de Janeiro e no Brasil”, eu fiz essas perguntas porque durante o tempo do [Gilberto] Gil como ministro, e depois com o Juca Ferreira, que era com quem o Afonso Luz, que você citou aqui, estava junto... Você vê que em alguns discursos do Gil, ele já começa, em alguns discursos lá atrás em 2004, 2005, a falar de design. Design, arquitetura e moda entram como setores estratégicos para a composição daqueles planos nacionais de cultura, quando*

<sup>13</sup> Referindo-se à série de manifestações ocorridas em Hong Kong a partir de março de 2019 em protestos pró-democracia.

Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-49326093>

Acesso em 01 de setembro de 2019.

*teve aquela pré-conferência [setorial de design, realizada no Rio de Janeiro em 2010]. Então eu queria saber se isso – como a Jandira sempre teve uma inserção nacional e um diálogo com Brasília muito grande – se isso veio muito de você para ela, ou se isso vinha dela para você também. Como é que funcionava isso no design.*

**(WF)** Eram nos dois canais. Obviamente, eu não era um ator nesse plano político nacional, mas esses diálogos com o Afonso eram de excelente qualidade. E ela, por sua vez, como agente político nacional, ela tinha esses outros canais de diálogos, e foi muito profícuo. Aquela conferência que foi feita e tudo. Foi de muita qualidade. Eu acompanhava a gestão Gil como cidadão, pelos jornais, e de longe, mas eu sabia que tinha uma ideia ali muito ampla. Eu li até falas do Gilberto Gil falando disso, numa certa amplitude da cultura e que não podia ter foco – até por causa disso. E que algumas pessoas criticavam ele, faziam piada, porque não tinha uma coisa focada, que era tudo e ele dava umas respostas poéticas. E isso, eu achava muito interessante. Isso tem a ver com aquilo que eu te falei, de novo, uma ideia de humanidade do Estado, que a gente está perdendo. Acho que era um período, foi um dos grandes períodos – eu não sou analista nem cientista político – mas não tenho dúvida de que um dos sucessos aí daquele período do governo federal foi por causa dessa ação dele na cultura, até como apaziguadora de conflitos, os pontos de cultura... Tudo isso foi perdido, né. Então essas relações centro-periferia, até... Não conheço nenhum estudo acadêmico sobre esse período. Até, se você conhecer, gostaria que me enviasse. Nunca vi nada, nenhuma tese, nenhum trabalho sobre esse período do Gil.

### **13. (POC)** *Considerações finais?*

**(WF)** Não, não... pode encerrar.

## 2c . Entrevista Augusto Ivan de Freitas Pinheiro

Entrevista concedida a Paula de Oliveira Camargo em 28 de agosto de 2019 na residência do entrevistado, às 10:00h.

### 1. (POC) *Como você vê a relação entre Patrimônio Cultural e Design?*

**(AI)** Olha, eu passei um ano tentando, e acho que saí sem entender essa questão direito ainda. Agora, eu vejo que tem. Design é um patrimônio cultural. Eu não sei é como é que ele fica dentro do guarda-chuva do patrimônio, que lugar ele ocuparia. Seria contar a trajetória do design?

Porque o patrimônio cultural, ele tem algumas características. Ele tem que ter uma existência determinada – pré-determinada, um certo número de tempo para poder ficar marcado como uma identidade de uma determinada situação – seja um lugar, seja um espaço, seja um prédio, seja um texto... E o design também. O design tem uma trajetória para contar.

O que eu não entendia muito bem era o design contemporâneo entrar dentro – essa foi a maior dificuldade que eu tive – no contexto do patrimônio cultural. E, ao mesmo tempo, as questões que eu via sendo debatidas e sendo programadas para serem discutidas nesse espaço, que era o Centro Carioca de Design, me pareceu que eram questões que extrapolavam um pouco a minha compreensão do que fosse o patrimônio. Então, eu fiquei meio confuso, no início, do que poderia ser isso. Mas, depois, eu fui me acostumando um pouco com a ideia. Fui tentando ver que realmente tinha uma correspondência, que tinha um sentido e que teria uma lógica. Em determinado momento, eu achei que a função mais adequada para aquele espaço seria de ser um centro de referência do patrimônio cultural em si. Depois, eu entendi que não, que poderia ser também a questão do design. Porque são coisas que são integradas, não são separadas, né.

Mas saí antes, também, de compreender na íntegra o que seria a associação (como você chama aí, né, a relação) plenamente, claramente, a relação entre patrimônio e design, no caso.

### 2. (POC) *As primeiras perguntas – até a quarta – são bastante sobre isso, para que se elabore um pouco mais.*

*Quando você assumiu a presidência do IRPH, em 2017, o Centro Carioca de Design já estava em funcionamento. Qual era o seu entendimento sobre o que era, e sobre o que deveria ser, o CCD? Via pertinência na existência do equipamento<sup>14</sup>? Ressaltando que o uso da palavra “equipamento” pressupõe essa fisicalidade: a existência da casa, do lugar.*

**(AI)** Olha, é um pouco a mesma resposta. É uma resposta que leva junto uma certa dúvida.

Agora, eu acredito muito nas questões das instituições que se formam a partir de determinadas ideias e, ao longo do tempo, elas vão amadurecendo essa ideia melhor, né. Então eu vi que – o que eu percebi, principalmente desse espaço – é que, sendo ele um lugar do design numa coisa mais tradicional (ou não), ele tinha uma importância de aglutinar as diversas atividades daquele espaço ali – local – e de atrair pessoas para discussões sobre a cidade. Me pareceu que, num determinado momento, o centro era muito mais um centro sobre a cidade propriamente dita, sobre as questões urbanas de uma maneira geral, que era o que espelhava nas exposições também que eram feitas lá, do que no design como eu entendia o design, entendeu?

Não vi contradição, nesse caso, entre ter um centro cultural de design e um centro que pudesse ser dedicado às questões da cidade, já que a cidade usa muito dos instrumentos do design para poder funcionar, até.

### 3. (POC) *Você, como Presidente do IRPH, fez alterações na estrutura do órgão. Por que decidiu manter o CCD nessa estrutura? A existência de uma sede física teve importância no processo decisório?*

---

<sup>14</sup> O uso, aqui, da palavra “equipamento” pressupõe a fisicalidade, a existência da casa, do lugar. Não se trata “apenas” de um nome no organograma, mas também – e, principalmente – da existência de uma sede física para o CCD.

**(AI)** Eu acho que teve um peso muito grande. Acho que teve um peso muito grande e, também, eu percebi a dinâmica daquele espaço. Acho que ele estava sendo utilizado na sua plenitude. Ele era muito interessante... Eu não sei se você sabe, mas antes de ele virar qualquer coisa – eu acho que na época que eu era subprefeito<sup>15</sup>, então nós fomos esvaziar aquele prédio lá, que era um poço permanente de reclamações (por incrível que pareça) naquela região, né. E quando cheguei lá, vi que ele tinha se transformado, ele era um motel, na realidade. Era um... funcionava como uma casa de prostituição, ou de encontros, sei lá o quê que era, né. E eu sempre achei interessante a posição do prédio dentro daquele espaço urbano, porque ele era uma espécie de corredor que ligaria – que liga – a rua Luís da Camões à Praça Tiradentes e fazia uma ponte entre o [Centro Municipal de Arte] Hélio Oiticica, que é meio escondido ali naquele canto, e a Praça Tiradentes, que era uma área que estava dentro das prioridades nossas de trabalhar na ocasião em que eu estava na subprefeitura, né.

Então, assim, eu acho que aquele prédio sempre teve – não só ele, tem um outro prédio também do lado dele, que tem essa intercomunicação entre frente e fundo, quer dizer, os fundos sendo a parte que dá para a rua Luís de Camões – então eu acho que assim, a presença física, a maneira como ele se insere, a própria dimensão dele, me fez ver aquele lugar... A própria história dele, da cantora lírica Bidu Sayão, também trazia uma importância extra para aquele prédio. Nunca pensei em termos de uso, não, para falar a verdade. Mas, assim, em termos de utilizar o espaço, sim. Mas, voltado para o quê, não.

E eu vi que ele estava bem administrado, aí vai entrar um lado pragmático também. Estava super bem administrado, as coisas aconteciam muito bem lá naquele espaço. Ele tinha algumas coisas que precisavam ser corrigidas do ponto de vista administrativo, digamos assim. Mas, do ponto de vista de contribuição para a cidade, ele era – eu via que ele tinha um papel estratégico ali, e estava cumprindo esse papel. Não só o prédio, como o que ele rebateu para fora do prédio, arregimentando e dando um sentido de unidade naquele espaço tão singular da cidade que é a Praça Tiradentes, né.

Porque tinha outras coisas se movimentando ali com dificuldade. Era um lugar que deixou de ser o que era, mas não virou outra coisa imediatamente. Mas, o papel desse prédio, e do Centro [Carioca de Design] (não só o prédio, não: da maneira como o Centro [Carioca de Design] era conduzido), eu achava que ele era importante. Uma coisa delicada, que não devia ser mexido. Em nenhuma... pretensão de querer fazer uma coisa melhor do que já era. Então, assim, eu considerei ele realmente uma coisa positiva dentro do IRPH. Uma unidade que produzia coisas. Produzia eventos, produzia debates, produzia exposições, produzia esse ajuntamento (que a gente pode chamar assim), a palavra me escapa agora... Mas, assim, essa amálgama que ele conseguia se constituir na Praça Tiradentes. E acho que cumpriu, acho que ele cumpriu muito bem o papel. Não via porque mudar.

E, sinceramente, acho que você ali – está gravando, mas eu faço aqui um elogio pessoal – eu acho que você conduziu muito bem todo esse processo, inclusive a nossa entrada lá. Uma pessoa que não criou nenhum problema, era uma pessoa ativa.

Enfim, era uma coisa assim: eu tenho essa história. Eu nunca quis mexer em coisa que funciona. Se está funcionando, se tem um foco... Tudo bem, ficou permanentemente em mim a dúvida assim: “mas será que tem design – design nesse sentido como eu entendo – nos objetivos... nos objetivos, sim, mas na prática, ocorrem reflexões sobre design urbano, ou não?”. Isso ficou ainda uma interrogação para mim. Como é que poderia fazer melhor.

**4. (POC)** *Essa pergunta que eu vou fazer agora não está no roteiro, mas a sua resposta me trouxe ela à cabeça. É interessante, porque a gente fala muito da casa no período anterior, né. Na formação da Praça Tiradentes, a construção, a coisa da Bidu Sayão, e depois, desse momento da restauração do Monumenta pra frente, que é quando a gente já começou essa ocupação da casa com esse conteúdo. Mas não se fala muito desse meio, desse período que a Praça Tiradentes tem esse histórico de ser uma área com uma ambientação muito diversa, tem de tudo ali. Ainda tem a região da prostituição, tem bares, tem museu, tem centro cultural, tem de tudo. Então, assim, essa casa era vista como um problema e teve essa ação de esvaziar a casa. Qual era a ideia? Isso já fazia parte do Programa Monumenta? Fazia parte da política do Corredor Cultural? Como era isso, como era visto isso, como era a ação da Prefeitura sobre esse sítio histórico da Praça Tiradentes?*

---

<sup>15</sup> Augusto Ivan de Freitas Pinheiro esteve à frente da Subprefeitura do Centro da Cidade do Rio de Janeiro de 1993 a 2001.

**(AI)** Para te responder essa pergunta, primeiro eu tenho que fazer uma separação. Monumenta, em princípio é uma unidade de projeto urbano, que teve um aporte de recursos externos à Prefeitura e era um programa separado do projeto do Corredor Cultural – que era o projeto que antecedeu tudo ali naquela Praça. Quando se começou a pensar em Patrimônio, e proteção do Patrimônio, a Praça Tiradentes, obviamente, entrou. Como entraram os outros segmentos do patrimônio cultural do centro da cidade, como a região mais da época da Colônia, na Praça XV, mais da época do Império, que é mais ou menos o que coincide também com a época áurea da Praça Tiradentes, e depois com a parte da República que é o que se rebate ali na região da Cinelândia.

Então, você tinha um contexto urbano enorme muito diferenciado, cheio de coisas diferenciadas, né, que eram prédios, casas, sobrados, usos diferenciados – o mais diferenciados possíveis... Tanto que a Praça Tiradentes ficou, durante muito tempo, como um lugar problemático, só. Mas tinha um potencial muito grande. Tudo que tinha ali era uma... era como se, assim: a cidade se deslocou, um eixo de interesse da cidade se deslocou dali no século XIX, foi para outros cantos, e a área ficou meio abandonada. Como não existe nada vazio em cidade (ou em lugar nenhum), alguma coisa ocupou esse espaço. Então, assim, nunca foi problema para quem estava lidando – e eu acompanhei, mesmo quando eu não estava fazendo parte do grupo do Corredor Cultural, do projeto – nunca foi problema conviver com a diversidade, ou com as diversidades, enfim. Porque, na realidade, por uma questão pragmática, o que interessava era proteger o patrimônio para que ele não caísse e não fosse deteriorado.

E, por um outro lado, aos poucos, na medida em que as coisas melhoravam do ponto de vista da proteção e da conservação desse conjunto protegido do Corredor Cultural, as pessoas que administravam esses espaços começavam a reclamar dos usos que achavam indesejáveis. E aí, tinha tudo quanto é tipo de experiência, inclusive grade na Praça Tiradentes porque a Praça Tiradentes teve um determinado momento que ninguém entrava na praça – era curiosíssimo porque tinha um ponto de ônibus, vários pontos de ônibus na extremidade da praça, e a parte de dentro da praça era um território difícil, ninguém cruzava, praticamente. Então, a entrada da grade teve um pouco uma... foi talvez a medida mais radical que ocorreu na região, e a saída eu acho que foi saudável. Mas, quando ela saiu, a grade, o momento da Praça Tiradentes também já era outro, já estava melhor. Já tinha a rua do Lavradio se desenrolando ali naquela região, o Largo de São Francisco naquele momento havia sido domado porque era um lugar muito mais selvagem, a ocupação urbana do Largo de São Francisco do que a da Praça Tiradentes – pela quantidade de linhas de ônibus, carros estacionados em tudo quanto é lugar, gente morando, Movimento dos Sem Terra acampado, enfim... mendigos ali, assalto, a igreja explorando o estacionamento até as escadarias, praticamente, da própria igreja... Enfim, era uma coisa bastante difícil.

E a Praça Tiradentes, não. Não era tão complicado. Então, essa convivência das diferenças foi possível. A entrada na Casa da Bidu Sayão partiu, eu acho, que de uma atitude do sobrinho dela, ou sobrinho-neto dela, alguma coisa assim, que ofereceu a casa para a Prefeitura. E a Prefeitura comprou a casa, ou desapropriou, não sei qual foi a figura jurídica que foi adotada. Se não me engano, foi na época em que o Ricardo Macieira era o Secretário de Cultura. Não foi, também, uma atividade relacionada à atividade da Subprefeitura e do Corredor Cultural, não. Foi uma outra coisa. Porque a Praça Tiradentes estava meio sob a égide do Programa Monumenta, então houve uma certa retirada do Corredor Cultural de campo para não ficar havendo duplicidade de instâncias administrativas sobre o mesmo lugar, para não complicar.

Eu sei que, quando eu cheguei no IRPH, a situação estava bem melhorada. A Praça Tiradentes já havia sido... De alguma maneira, ela mudou o perfil sem ter uma variação muito grande de uso. Continua... Nunca houve recolhimento de pessoas, retirada de pessoas para um outro lugar... O que houve foi a colocação da grade. Que já – desde a sua inauguração – tem um episódio bem engraçado que mostra o que é aquilo. Nós convidamos o Amir Haddad para fazer uma peça lá. Montar, e fazer uma instalação do grupo dele, o *Tá na Rua*, na Praça Tiradentes depois das grades. E ele fez uma peça, um debate contra a grade [risos]. Eu imaginei que o Amir podia fazer isso. Conheço ele, sou amigo dele. Eu achei que ele ia fazer alguma coisa esquisita, mas não tão esquisita assim, entendeu?

Enfim, mas para mostrar que assim... Nunca foi um problema de fato – como é o problema do crack em São Paulo, entendeu, que ocupou uma área inteiramente, e que você segregou. Não virou uma área privatizada pelos problemas. Os problemas conviviam perfeitamente com o que não era problema. E, aliás, o que a gente chama de problema também era problema para alguns, não era problema para todos. Eu acho que assim, foi uma coisa razoavelmente bem-sucedida. E depois, eu acho que o projeto final que tira a grade, e que junto com a grade tira os ônibus, que eram o pior que acontecia na área, foi um projeto de mudança de perfil. Eu considero hoje a cidade pronta para ter um grande projeto. Porque os caminhos foram todos abertos. Tem até bonde, tem o VLT passando na porta... As coisas melhoraram, se a gente considerar os

anos 70 ou 60, em que tudo estava tendendo a uma *débâcle*<sup>16</sup> total. Até porque a grande perspectiva da cidade – dos administradores – era levar a cidade para a Barra da Tijuca, que foi a proposta do plano do Lucio Costa, né? Ele fazia o Centro Metropolitano na Barra.

Escapou daquele período de estagnação. Eu acho que hoje está de novo numa crise, mas nunca é nada parecido com o que foi anteriormente.

**5. (POC)** Voltando aqui então à ordem das perguntas:

*Como foi a decisão de renomear o Centro Carioca de Design como Centro Carioca de Patrimônio e Design? Que objetivos e que diferenças na atuação da casa eram esperadas e desejadas com essa mudança? Na sua percepção, os objetivos buscados foram alcançados?*

**(AI)** Olha, eu acho que não chegou a se completar esse objetivo. Mas eu, até hoje, continuo achando que era interessante se pudesse juntar as duas coisas. E eu acredito que elas coubessem juntas, né. Porque, na realidade, é uma questão de se criar um centro de referência. Ter uma biblioteca, levar para lá um lugar de consulta, de informação, de exposições – isso até já ocorreu em alguns momentos – tinham exposições que tinham a ver com patrimônio cultural. Eu não via problema nessa coabitação do design e o patrimônio. Até porque o design está dentro do IRPH, né? É uma instituição da prefeitura que cuida do design da cidade. Embora eu achava que o design podia ser mais proativo no sentido de estar atuando mesmo... Mas isso aí já é uma coisa de sonho, nunca foi tentado, mas eu imaginava – no futuro – que você teria um centro de referência de patrimônio, de informações, e teria também um centro de produção de design, que seria... Porque o Rio de Janeiro é uma cidade que sofre muito com a – talvez com a profusão de design que existe na rua, né? Você tem... Qualquer órgão pode fazer qualquer design, instalar em qualquer lugar sem ter nenhuma curadoria. Sendo que o Aloísio Magalhães havia feito – houve um momento em que se pensou que isso fosse possível – aquele manual que ele fez de design para a cidade, tinha dentro dele essa ideia. Eu não imaginei essa ideia do Aloísio, não. Não criar nenhum padrão. Mas pelo menos haver um certo controle sobre os padrões, porque não há nenhum. Você não tem uma política para iluminação pública de dar uma organização... A única política que parecia que ia acontecer foi o Rio Cidade, né? Mas você não tem política de placas, de... Cada um faz a sua. Principalmente a Riotur. E achava que isso poderia ser uma das atividades do Centro Carioca de Design. Que aí eu acho que – na minha cabeça, no meu entendimento – se daria sentido maior ao Centro Carioca de Design – de Patrimônio e Design. Teria isso mais integrado ao conjunto. Até lá mesmo, dentro do IRPH, eu via que tinha uma separação entre a atividade rotineira do IRPH com relação aos processos administrativos, de licenciamento, fiscalização do patrimônio: era uma coisa. E o Centro Carioca de Design era outra. Eu sempre achei que eles poderiam ser aderidos, digamos assim. E não via nenhuma inconsistência nem incoerência nisso.

**(POC)** *Isso, inclusive, motivo de bastante dissenso entre as equipes que trabalham no próprio IRPH, né? Em relação à pertinência da existência do Centro Carioca de Design, da atuação...*

**(AI)** É, eu via que não era uma coisa que era... Parecia que existia ali uma unidade separada. E era bem administrado, né? Como o resto do IRPH era, mas cada um no seu território, não misturaram os territórios.

O que não fez tão mal assim... Também, depois de trabalhar cinquenta anos em administração pública, o primeiro olhar que eu acho que se deve ter quando entra num lugar é assim: “o que é que está funcionando aqui, para eu não atrapalhar, para eu não achar que eu estou inventando tudo de novo?”. Eu acho que você devia ter uma certa humildade – ou então uma certa subordinação ao que já foi feito por outros para não perder o investimento que foi feito durante tanto tempo. E é o que a gente mais enxerga, né?

**6. (POC)** *Como um dos principais agentes da formulação e implementação do Corredor Cultural, como você vê a Praça Tiradentes das últimas décadas do século XX e de hoje? Acho que você já falou um pouco sobre isso...*

**(AI)** Eu acho que melhorou. Para falar pouco, eu acho que melhorou no sentido de que... tem o Centro Carioca de Design, que ele eu acho que abriu realmente, marca ali as transformações na área. Porque o [Centro Municipal de Arte] Hélio Oiticica não conseguiu fazer isso, ficou muito atrás, ficou muito na retaguarda. Acho que aquela galeria *A Gentil Carioca* também teve um papel importante ali de ter uma

---

<sup>16</sup> Em francês, “desastre”.

atividade privada ligada à arte e que de alguma forma valorizava o lugar onde ela estava instalada, mas não chegava a alcançar a Praça Tiradentes. O Centro Carioca de Design, o que eu achei interessante foi exatamente essa coisa de colocar as pessoas em sintonia – e as instituições dali, ou de fora dali, enfim – em sintonia numa praça pública, que é o papel da praça. É uma praça que nunca teve utilidade para nada, praticamente – a não ser servir de terminal de ônibus – e a grande novidade foram aqueles eventos que aconteceram do lado de dentro e do lado de fora do Centro Carioca de Design. Fora isso, eu acho que houve um aporte importantíssimo na área que, ao mesmo tempo em que a gente perdeu a Estudantina, por uma série de razões, que não foram... é a tendência, também, de alguns equipamentos de envelhecerem e não conseguirem se readaptar a novos tempos. A Estudantina teve esse problema. Mas, ao mesmo tempo, surgiu o Centro de Referência do Artesanato Brasileiro, o CRAB do Sebrae, que me parece que tem uma importância enorme. Se ele não ficar fechado para dentro dele próprio, que a tendência desses centros culturais foi um pouco... aparecerem, foi uma tendência nos anos 80 no Rio de Janeiro. Muito positivo, mas na realidade houve pouca integração entre eles para poder defender o Centro da Cidade, na realidade. Eu acho que se o CRAB conseguir sair um pouco para fora das suas paredes vai ser ótimo. É um equipamento de altíssimo nível, a arquitetura dele é uma arquitetura importante. Eu acho que é isso, a grande transformação foi essa. E a saída dos ônibus. Seriam três coisas. Agora, a gente já tem bonde chegando. Cada um no seu tempo, né.

Só para a gente ver, não desanimar, e achar que hoje está tudo com uma cara meio caída – e está, porque há uma falta de conservação total nas coisas. Que é o grande problema do serviço público, do setor público, é você fazer o investimento e não prever nenhuma forma de conservação daquele investimento que ia ser feito, né, de manutenção do investimento. O próprio Centro Carioca de Design sofre com isso, né? É arrumar, é ter a segurança adequada, é garantir minimamente exposições e eventos naquele local, enfim. É o mínimo, né?

**7. (POC)** *É, até por isso a gente não consegue fazer essa função que – enfim – impede, inclusive, essa abertura da casa nas duas frentes, né, nas duas fachadas. Eu também sempre considerei uma coisa super importante, primordial – no sentido de fazer essa função de passagem, mesmo, porque quando você abre a função de passagem você tem a possibilidade de ativar a casa. Mas, para além da casa, essa própria inserção nesse território de uma outra maneira. Ainda mais com o ponto de VLT que tem agora na frente, na porta. Então, você faz essa passagem direta para o Centro Municipal de Arte Helio Oiticica, você poderia criar fluxos que gerassem novas coisas. As pessoas passam, podem ver o espaço, ter uma ideia, propor e, enfim...*

**(AI)** É, e você pode ter, inclusive, exposições como as galerias têm, né?

**(POC)** *É... Já teve. Houve um breve período em que a gente conseguiu manter essas duas entradas abertas.*

**(AI)** O grande problema, eu acho, da área cultural no Rio de Janeiro, é que as pessoas não tem noção, os administradores, da riqueza que é esse patrimônio do ponto de vista do desenvolvimento da cidade. O Rio Scenarium tem 200 ou 300 funcionários, foi o que o Plínio [Fróes] me falou outro dia. Tem a geração de emprego... O que se ganhou valorizando o patrimônio – com muito pouco de investimento, na realidade – é uma imensidade de pessoas criativas... Por que quem é que vai ocupar esses prédios? Eu nunca acreditei que fosse ter habitação no Centro. Nunca. A não ser que você derrubasse – como eles queriam – derrubasse todos os prédios e transformasse em prédios de apartamentos. Mas ninguém... É difícil, é muito caro para alguém que não tem dinheiro morar no Centro. O custo dos aluguéis é alto. E, ao mesmo tempo, é muito confuso para quem tem dinheiro, que já fugiu historicamente em direção à Zona Norte e à Zona Sul, fugindo dos tumultos da cidade, né? Então, assim, a expectativa, a esperança dessas áreas, é você ter gente jovem ocupando esses lugares. Porque aí você vai ter ideias novas, vai trazer novos discursos para o espaço, vai ocupar de uma maneira... com mais expectativa, com mais perspectiva de futuro, de longo prazo. Então, assim, as tentativas de fazer gente morar no Centro da cidade: sempre foi gente que não tem condição de manter esses prédios. E eu acho que essas pessoas poderiam morar, sim, em alguns lugares que você pudesse ter uma certa vantagem na aglomeração, terrenos maiores e tal... Mas não morar numa casa que embaixo tem uma loja e em cima tem três famílias morando e que ganharam aquilo, praticamente. Acho que aquele programa Novas Alternativas, que era interessante, ele não se adapta – que foi feito pela [Secretaria Municipal de] Habitação, que eu acho que foi até uma coisa louvável, tentativa de dar um uso a esses imóveis, né? Mas eu acho que não é o perfil das áreas. Não é o perfil dessa área. O perfil dessa área é um pouco surgir outros centros cariocas de design com outros perfis, com outros focos, enfim... E é o que surgiu, na realidade, se você pensar bem. Até os hotéis estão fechando.



**8. (POC)** *Como você vê a atuação do Programa Monumenta e da SUBPC (posteriormente IRPH) nessa área?*

**(AI)** Para te falar a verdade, eu não acompanhei muito o Monumenta, não vi muito resultado. Eu acho que houve um investimento, me parece que era alto mas, quando você olha, o resultado prático disso é muito pequeno. Não sei se a desapropriação da casa do Centro Carioca de Design foi do Monumenta ou não, não tenho certeza, nem sei se o dinheiro que foi utilizado para a recuperação do CRAB – parte do dinheiro – foi do Monumenta, não sei.

**(POC)** *Foi. Se eu bem me lembro, tanto do CRAB quanto da casa do CCD, estavam no Monumenta. São imóveis que foram contemplados.*

**(AI)** É, se foram usados, acho que foi uma coisa boa porque conseguiu colocar de pé dois – um pequeno prédio e um grande palácio – numa área que precisava dessa injeção pública, de investimento público. Mas não sei se também a Praça Tiradentes... Foi uma dupla inversão: teve aquela primeira, da época da Subprefeitura do Centro, com a grade, e que foi feita pouca intervenção, na realidade; e teve essa segunda, que foi uma intervenção de muito maior porte, mais ambiciosa – não sei se também com o dinheiro do Monumenta. Se tiver vindo, terá valido à pena. Agora, eu realmente não sei, o custo-benefício – eu não sei, realmente não poderia te informar. Eu estava fora do circuito.

Tem uma coisa que eu não poderia me esquecer de te dizer, que é o seguinte: essa área, o ideal – se nós fôssemos um país que pensasse mais estrategicamente – o ideal era que se atacasse alguns pontos muito significativos, importantes e simbólicos. Aquele terreno que fica atrás ali da [Rua ou Travessa] Imperatriz Leopoldina, que era a antiga Escola Real de Belas Artes, a Academia Real de Belas Artes, aquele terreno tinha que ser colocado no circuito da Praça Tiradentes. E nunca se conseguiu. Se pensou em fazer ali um centro cultura latino-americana, que nem o de São Paulo, na época em que a Aspásia Camargo foi Secretária de Cultura do Estado, não foi pra frente. Tem até um estudinho, não sei se você conhece – um estudo que eu fiz, quando estava no Corredor Cultural – que era de ocupar aquilo ali com uma construção. Porque aquilo ali nunca poderia virar praça. A ideia de aquilo ali ser praça hoje é muito mais uma ideia de defender aquela área contra um tipo de utilização em que o mercado sempre ficou de olho em cima, que era de botar um edifício com 20 ou 40 andares ali naquele terreno, com um terminal de ônibus embaixo – que esse era o projeto, inclusive, do Jaime Lerner (isso era até interessante investiga: o que foi pensado nas mediações da Praça Tiradentes para melhorar a própria praça). A [Rua do] Lavradio, que não foi nunca cogitada como uma área estratégica nas proximidades da Praça, e que realmente teve um impacto positivo, que conseguiu dar uma agitada – digamos assim, uma movimentada naquela área. Mas, do outro lado, do lado do Saara, aquele terreno vazio apenas como um grande estacionamento nunca teve nenhuma contribuição a dar ali naquele lugar.

Esse tipo de debate, agora me lembrei, é que eu imaginava que podia ocorrer dentro do Centro Carioca de Design, que é o design da cidade. Design urbano, dos espaços urbanos, mesmo. E você poderia ter um lugar que fosse referência para esse tipo de reflexão, também. Sem perder as características dele, ganhar novas dimensões, né.

**9. (POC)** *Você percebe a atuação do Centro Carioca de Design como um agente de transformação territorial?*

**(AI)** Totalmente. Não tenho nenhuma dúvida disso. O que é uma coisa milagrosa, se você pensar bem, porque é sem recurso nenhum, num espaço diminuto e numa área complicada, você conseguir ser um acontecimento, ou ser o centro dos acontecimentos, de fato, naquela área, né? Merece um estudo. É o que você está fazendo, né? (risos)

**(POC)** *Estou tentando. (risos)*

**(AI)** Eu acho que esses exemplos, eles tem que ser registrados, né? É importantíssimo para a cidade reter a memória das intervenções. Ninguém fala mais no Rio Cidade, ninguém analisou o que aconteceu, qual foi o impacto. Foi um negócio de doze áreas assim, enormes, de intervenção extraordinariamente grande para o Rio de Janeiro. Favela-Bairro. Você tem uma série de intervenções que nunca foram objeto de reflexão em seguida. Eu acho que o Centro Carioca de Design, com muito cuidado para ele não se desviar muito da área do patrimônio, né, porque a tentação é, às vezes, sair, né? É tão rica a cidade, que você às vezes sai fora do foco, né? Mas é um lugar de pensamento, assim. Não tem no Rio. A Prefeitura poderia ter, perfeitamente, esse lugar. Que é o guardião da memória. E aí, na memória, é na memória na realidade projetual, de intervenções.

**10. (POC)** Esse foi um primeiro bloco de perguntas, por assim dizer, onde eu estava mais focada no próprio Centro Carioca de Design e na Praça Tiradentes. Agora tem um segundo bloco em que eu tento abrir essa visão para ter uma visão um pouco mais ampla de algumas questões. Essas próximas perguntas serão mais nesse sentido.

*Como você vê Plano Diretor e Plano Estratégico como instrumentos de “fazer cidade”? Entre aspas esse “fazer cidade”, né, mas como instrumentos, talvez, de produção urbana, ou como modos de fazer a cidade.*

**(AI)** Olha, o plano diretor, sem dúvida nenhuma – qualquer que seja o nome que se dê – é fundamental para a cidade. Você precisa ter uma ideia de para onde a cidade se dirige, para onde ela não deveria se dirigir, que instrumentos você teria que usar para interferir, ou acompanhar esses movimentos da cidade, essa dinâmica da cidade. Você precisa ter um plano diretor, porque ele define as diretrizes e, ao mesmo tempo, ele tem a capacidade de criar os instrumentos. São as duas coisas básicas para você pensar o espaço urbano, né? Então, plano diretor eu acho que é essencial.

O plano estratégico, a experiência que a gente tem é que é interessante você trabalhar com um plano estratégico porque você pode destacar questões da cidade, pode destacar espaços da cidade, você pode destacar o que você queira. Fazer um recorte e atuar estrategicamente. Por exemplo, no caso do patrimônio cultural: o patrimônio cultural tem uma dupla função. Uma é preservar o que é significativo para a história do lugar. E a segunda é contribuir para o desenvolvimento desse lugar, para que ele se mantenha vital, cheio de energia. Então, o plano estratégico tem uma vantagem. Se a gente pensar nos do Rio, que são interessantes e tal: as análises são boas, os diagnósticos são bons. Mas, na realidade, com essa instabilidade política – aí, por instabilidade política, significa trocas de governo de quatro em quatro anos e essa cultura que a gente tem de não seguir o que foi começado pelo [governo] anterior (a não ser que seja nós e nós mesmos, no caso de uma reeleição) – isso realmente é uma coisa que é muito ruim para a cidade. Você não tem política de estado para a questão pública na cidade. Você tem política de governo. E isso aí morre. Em governo para governo, ela [a política de governo] tende a se extinguir. Então o plano estratégico tem um lado que eu acho que é positivo, mas na nossa cultura não vejo muito como florescer – não vi os planos estratégicos florescerem muito aqui – e nós precisávamos, na realidade, de ter algumas definições de prioridades, e tal, que os planos estratégicos poderiam dar.

Agora, o plano diretor eu acho que é essencial, porque ele é permanente, ele é aprovado por lei, então ele é discutido e tem um mínimo de participação social por causa das audiências públicas, enfim... Ele tem toda uma estrutura que é mais estável. E, de fato, se você pensar bem, os planos diretores duram mais. Só que a gente não sabe que aquilo é plano diretor mais, entendeu? Mas a legislação que muda para um determinado lugar, a própria criação das áreas de proteção do patrimônio cultural é uma criação de um projeto de lei que foi incorporado ao plano diretor, né. E que afeta diretamente essas áreas preservadas ou a se preservar no Rio de Janeiro.

A política de patrimônio no Rio de Janeiro, por exemplo, ela é egressa de algumas recomendações do Plano Urbanístico Básico [PUB-Rio?] da cidade, num determinado ponto, depois do Plano Diretor Decenal. Ela foi consagrada ali, foi consolidada ali, embora já existissem as atividades de preservação na cidade. Mas não estavam costuradas num plano.

**11. (POC)** *Num contexto de “produtificação” da cidade, dominado por expressões como “place branding” e “city marketing”, como você vê o uso de ferramentas de gestão do Patrimônio Cultural para esse fim? Você considera o Patrimônio Cultural como uma instância estratégica nesse contexto?*

**(AI)** Essa é uma pergunta complicada, né? Eu não saberia te afirmar. Mas eu acho que uma saída para o patrimônio cultural é, realmente, conseguir sua sustentabilidade. E o cuidado que se tem que ter é não transformar essa busca da sustentabilidade numa coisificação do patrimônio. Você manter do patrimônio, você tem que manter um caráter imaterial que acompanha as ideias de patrimônio, elas tem que ser mantidas. Se não, ele perde o sentido e perde o conteúdo, né? Fica só a casca. Essa sempre foi a grande discussão do patrimônio, que eles chamam normalmente “pedra e cal”, de você preservar as paredes, os telhados, que é necessário preservar, de qualquer maneira, mas que não é unicamente a coisa que vai sobreviver. Quando você... Essa é uma coisa que a gente vê muito na literatura de patrimônio e de planejamento, né.

Quem descreve melhor a cidade, não são os urbanistas, em geral. São os escritores. Eles é que trazem um pouco as imagens da coisa, dos espaços, e ao mesmo tempo o imaginário desse mesmo espaço. Então eu prefiro, quando eu estou lendo ou trabalhando numa pesquisa sobre qualquer lugar, a primeira coisa que eu procuro são livros de pessoas que escreveram romances que se passam nesse lugar. Aqui no Brasil,

então, a gente tem uma coisa muito urbana nesse universo: Rubem Fonseca, Machado de Assis – se você quiser pegar dois, entendeu, que são autores que pensaram onde é impensável você imaginar eles sem um território definido, e que eles próprios definem – definido por eles.

**12. (POC)** *Essa pergunta, eu vou tentar elaborá-la um pouquinho mais porque eu vejo – isso inclusive foi uma coisa que eu busquei estudar bastante na minha dissertação de mestrado – que existe essa dimensão de uma certa autonomia das cidades no território nacional quando se trata de uma competição em termos de investimento, de captação de turismo, de dar uma roupagem que está inserida nesses termos do place branding e do city marketing de se vender a cidade como destino e como possibilidade de investimento. Nesse sentido, as cidades, de uma certa maneira, competem umas com as outras, buscando esses investimentos e esse 'brilho', por assim dizer, em contextos externos ao próprio país. Onde, então, não é mais Brasil ou Argentina, mas Rio ou Buenos Aires, ou Barcelona, ou Paris, enfim. Então as cidades estão nessa briga, por assim dizer, e nesse sentido essas estratégias que foram muito exploradas nessa venda do planejamento estratégico como um instrumento de gestão – isso foi muito importante. As cidades que contam com algum patrimônio cultural, ou com essa gestão do patrimônio nesse contexto – vamos dizer: Paris tem uma estratégia, Barcelona tem outra estratégia, a gente é muito europeizado nesse debate, talvez, mas o Rio tomou emprestado de algumas dessas cidades muitas das ideias. Como que o patrimônio cultural entra nisso e como que as decisões de projeto de cidade – aí, talvez, vendo o design dessa maneira como você estava falando: o design da cidade – como esse pensamento de projeto de cidade trabalha isso? Como se consegue trabalhar isso? Consegue? Isso é uma coisa, isso é um pensamento? A política de patrimônio cultural municipal está pensando isso? Isso é visto pelos prefeitos, pelos administradores como estratégico? Como é que é – eu estou falando muito em briga, em luta, mas... – como é que essa inserção disso nesse discurso desse patrimônio nesse contexto mais amplo para que seja realmente... É visto como estratégia? Se não é, por que não é? Deveria ser?*

**(AI)** Olha só, isso dá outra tese, hein, cuidado para não enveredar por isso, porque realmente essa é uma questão. As cidades, se você pensar bem, elas surgiram do encontro de caravanas, no meio da Mesopotâmia, né. E ali se estabeleceu imediatamente um centro comercial. Ou seja, do cruzamento dessas caravanas surge a cidade, e a cidade assentada sobre bases do comércio, de troca. Então, a mercadoria sempre foi parte muito forte da cidade. É o lugar onde você produz com mais rentabilidade, né? Não é à toa, também, que o mundo está 80% urbano hoje. Então existe uma tendência, digamos, imemorial de a cidade e o mercado não serem dissociados. Agora, também não pode a gente só pensar nisso porque a gente vai se lembrar que, além disso, para exercer esse mercado você tinha os fóruns. Você tinha as ágoras. Você tinha o lugar do espaço de manifestação pública, da política, da pólis. Enfim, é muito complexo, mesmo. É difícil separar. O que não dá é para você, hoje – a gente não analisa muito desse ponto de vista. É quase como se fosse uma caricatura de cidade que a gente imagina que vai vender como produto, né, e não a cidade real. É difícil. Talvez não seja uma “maldade” do sistema, mas que seja inerente a ele simplificar, transformar em slogan e vender. A cidade tem que resistir a isso de alguma maneira. Ela tem que provar que ela é capaz de sobreviver – e, na realidade, vem fazendo isso – com seus próprios símbolos, com suas próprias imagens, com sua própria identidade. Mas não vai deixar de existir, realmente, essa luta entre o mercado e a cidade, e o material e o imaterial, digamos assim. Agora, as cidades hoje estão num certo dilema, porque ao mesmo tempo em que ela se promove como um objeto de valor financeiro, digamos assim, elas destroem esse valor na medida em que elas exploram demais isso. Veneza, há pouco tempo eu estava lendo que Veneza ia fechar em parte o acesso aos visitantes porque estava demais, entendeu. Porque, na realidade, quando você transforma num objeto de valor, você também gentrifica os espaços, enfim... É um problema extremamente complexo, eu acho que ele tem que ser discutido, não existe uma solução única para isso, não acho que o Rio de Janeiro esteja, nesse momento, pelo menos na sua área histórica, vivendo esse processo, não sinto muito no Rio de Janeiro que tenha tido eco a venda dessas imagens da cidade. Então, não vejo que a gente esteja a perigo, não. Acho que a cidade ainda tem muito a oferecer. É uma cidade que tem uma cultura muito própria e muito forte, muito transformadora, é uma cidade... Só na música você tem uma transformação enorme, em que o tempo todo você está renovando o seu repertório, digamos assim. E, de alguma maneira, não deixa para trás o que ficou mais ou menos no passado. É uma cidade que, como os Estados Unidos, né? Você tem a música como um elemento aglutinador dos perfis, do perfil da cidade. Não sei, eu acho que é uma coisa complicada, eu acho que há um certo perigo de desvirtuamento da cidade, mas ao mesmo tempo acredito muito na força das cidades, que elas já existem há tantos milhões de anos e vêm sobrevivendo a essas transformações que eu acho que essa leva da mercantilização do espaço vai ser superada, de alguma maneira, ou vai ser relativizada.

A gente não pode esquecer nunca que a cidade é um lugar de redistribuição de benfeitorias, né? Aqui estão os grandes hospitais, aqui estão as escolas, aqui está um mercado – seja ele formal ou informal – e que permite às pessoas sobreviverem, aqui você se desloca – bem ou mal – pode morar numa distância razoável porque tem alguma forma de – embora ruim, mas de qualquer maneira, você tem alguma forma de se aproximar. É muito diferente das comunidades rurais em que você tem falta disso tudo, né? E, além do mais, é um lugar onde a mistura continua se dando. É mais fácil você ser mais tolerante na cidade do que nos ambientes menores, né? Tem a nossa Jane Jacobs, você está lendo? Vale a pena de vez em quando abrir...

**(POC)** *Tem que reler (risos)*

**(AI)** Um aluno meu uma vez me disse: “mas é tão velho, professor”. É de [19]60 ou 61, o livro. Eu falei: “pois é, ainda está em vigor”.

**13. (POC)** *Existe uma leitura de que a visão de patrimônio de Aloísio Magalhães de algum modo sintetiza uma passagem do material para o imaterial, abrindo o campo para a atuação em novas frentes. Qual a sua percepção sobre a atuação de Aloísio Magalhães à frente do IPHAN? Percebe, nessa trajetória, interfaces entre Patrimônio Cultural e Design? Como você se situa nessa discussão e qual a sua visão sobre a atuação do Patrimônio cultural na cidade?*

**(AI)** Olha, eu acho que, realmente, até surgir um outro, até alguém dizer que não, é quase uma unanimidade ter o Aloísio como um introdutor de um novo olhar sobre a cidade. Até a criação do programa Cidades Históricas, e até o olhar sobre a cidade, sobre o bem preservável ou não, o Aloísio trouxe – não digo que tenha sido novidade, porque o Mario de Andrade já havia falado sobre... que das cidades precisaria-se preservar a atmosfera, né. O Aloísio, ele reacende esse debate entre esse lado mais imaterial e o lado material. E introduz, definitivamente, no Brasil a ideia da imaterialidade e da cultura. Isso eu não teno nenhuma dúvida, e acho que foi uma coisa muito positiva porque era um período, nos anos 70, associado ao modernismo, em que tinha um problema sério com um passado que não fosse seletivo ou selecionado por eles próprios (os modernistas, né). Eu acho que o Aloísio abre a possibilidade dessa discussão de dizer “não, o Brasil é um lugar que tem um patrimônio diverso, múltiplo, não tem sentido você selecionar uma raça, um estilo arquitetônico para ser o símbolo do Brasil” – como era nos anos 30, 40, no início... sem dizer que isso estava errado, porque cada momento é a partir de um determinado pensamento. Não tem nenhum juízo de valor nisso. Mas o Aloísio permitiu trocar, mudar o foco. Ou ter um foco mais amplo sobre a questão do patrimônio. Acho que a gente deve isso muito a ele.

Não sei se, do ponto de vista do design – aí a gente teria que discutir o que você está chamando de design aí. Porque ele era um designer, mas, na realidade ele, ao tratar da questão do patrimônio, ele é um – como é que a gente pode dizer que ele seja, qual é o papel dele? Não sei, não sei te expressar em uma palavra qual seria o papel dele. Mas, de qualquer maneira, é um olhar mais rico, mais complexo sobre a cidade, admitindo até o feio como parte da memória, sem ter esse valor estético tão exagerado quanto os modernistas queriam, né.

**14. (POC)** *Última pergunta.*

*Você viveu e atuou em muitas gestões, e em diferentes órgãos da Prefeitura do Rio. Como você vê as políticas de Patrimônio Cultural municipais desde o Corredor Cultural até o momento? Pode ser antes, se você preferir, também, porque eu vejo nisso uma atuação importante sua, um marco, mas pode pegar aí o período que você achar melhor. Você acha que, de algum modo, elas refletem diferentes visões de cidade?*

**(AI)** Olha, a entrada do patrimônio como uma questão que precisava ser observada na cidade é muito recente, na realidade. É dos anos 70, mais ou menos, final dos anos 70, e aí não é uma questão só do Rio de Janeiro. Acho que o Rio de Janeiro até saiu à frente, mas é uma questão nacional, né. O patrimônio começa a fazer – é com o Aloísio Magalhães, também, vai surgir um pouquinho mais tarde – mas ele começa a chamar a atenção sobre a importância de preservar o patrimônio brasileiro de uma maneira geral. Agora, aqui no Rio, não existia política de patrimônio. Existia um órgão muito tímido, localizado na secretaria de educação – que agora me escapa o nome desse órgão, era um conselho, alguma coisa assim. Tinha algumas coisas preservadas, na esfera estadual tinha o INEPAC, que tinha sido criado em 1964, mas todos os dois com atuação muito limitada. O INEPAC, um pouquinho mais amplo, porque pegava todo o estado do Rio e, além do mais, pegava uma gama maior de objetos merecedores de proteção. Na realidade, surge

mesmo – quando surge a questão do patrimônio no Rio de Janeiro – surge através do PUB-Rio, o Plano Urbanístico Básico, que diz que é preciso ter um... Sintetizando bastante, tem uma das recomendações que é “preservação do patrimônio”. A partir dessa diretriz é que o Corredor Cultural surge. Tem um estudo que é feito na secretaria de planejamento – é engraçado, porque não é na área de cultura, né – ele surge na área do planejamento. É feito um estudo para a preservação do Centro da cidade na Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação Geral. Assim como foi feito, também, para a região do bairro da Cidade Nova, do Catumbi. Por razões diferentes, mas os dois lidando com a questão de proteção. Um era para desatar um nó que havia se dado na Cidade Nova, em que havia um projeto tipo Selva de Pedra – aliás, feito pelo mesmo grupo de arquitetos que fez a Selva de Pedra, no Leblon, que fez um projeto para a Cidade Nova, e previa a demolição de tudo que existia lá, e a reconstrução, depois, de torres de 25 pavimentos, enfim... Não deu certo. O metrô veio e atravessou no meio do caminho dos destinos da Cidade Nova, criou mais problema ainda, por causa das desapropriações, e depois veio o Niemeyer e faz o Sambódromo, que bota uma pá de cal no desenvolvimento daquilo ali – que já estava tão fragilizado. E o Sambódromo, se por um lado foi bom para as escolas de samba, por outro lado foi péssimo para o bairro, ou para aqueles bairros da Cidade Nova, Catumbi, Rio Comprido, aquela região ali.

Então, o Corredor Cultural surge como um projeto inicial da cidade, é – o que eu digo que ele é singular no Brasil, é porque ele foi o poder público local. Não foi nem o patrimônio federal, nem o estadual, como era o que existia, ocorria geralmente no Brasil, mas foi a Prefeitura que tomou a atitude de preservar um conjunto de imóveis, de prédios antigos no Centro da cidade nos anos 80. A lei do Corredor Cultural é de 80 e poucos.

Acho que era isso. Quer dizer, a coisa mais importante do Corredor Cultural foi ter sido esse movimento inicial de se pensar o patrimônio da cidade, que estava sendo destruído. E que estava sendo destruído não só pela especulação imobiliária, mas isso se dava em outros bairros que não o Centro, como o Catete, Botafogo, Flamengo, que ainda estourou a grande pressão imobiliária com a vinda do metrô. Não são indissociados, mas ajudaram a destruir uma grande parte do patrimônio do Catete, do Flamengo e Botafogo, principalmente.

O Centro da cidade, não. O Centro da cidade era uma coisa meio, que estava num marasmo. Tinha um certo marasmo econômico. O que preservou o Centro da cidade, na verdade, foram as legislações de construção de viadutos – porque tinha uma quantidade de viadutos enormes cruzando o Centro, um deles ali do lado da Praça Tiradentes, ali atrás do Real Gabinete Português de Leitura. Então, era tão complicado fazer qualquer coisa ali nesses terrenos que as pessoas desistiam e nem mexiam nos imóveis. Eles ficavam deteriorando, mas ao mesmo tempo não demoliam porque estavam esperando ser desapropriados antes. Então, o Corredor surge aí para dar uma certa organizada e uma reversão nessa quase política de destruição do patrimônio cultural da cidade. É uma cidade que sempre teve na sua imagem, ou na sua identidade, a questão do registro histórico – os prédios que representam coisas, períodos, histórias, economias, momentos sociais e culturais do país – estão todos refletidos nessas construções que estão, basicamente, no Centro da cidade. E a outra questão importante é que, a partir disso, também começaram a surgir projetos em outros lugares e de outra natureza, como as APAs (as áreas de proteção do ambiente natural). Porque a cidade também – se, por um lado, ela tinha edificações que eram referências do passado – ela tinha também uma topografia e uma geografia e uma quantidade de elementos físicos naturais importantíssimos e de importância também para as pessoas. Não surgiu por acaso. Foi no fim da Ditadura que surgem esses projetos de proteção, da Ditadura Militar. Porque começaram a se organizar as associações de moradores e havia uma pressão muito grande, em geral, contra tudo que representava o regime militar, mas também contra a destruição dessa paisagem construída e natural da cidade. Acho que o início de tudo são os anos 70, o final dos anos 70, quando há um enfraquecimento – um relaxamento – da ditadura. Então esse movimento todo está inserido num movimento político também.

### 15. (POC) *Considerações finais?*

**(AI)** Não, assim, de estalo, nada. Vai te dar muito trabalho, né? Sou meio desorganizado para falar. Por isso que eu parei de dar aula.

## **Complemento à entrevista de Augusto Ivan de Freitas Pinheiro**

Rio de Janeiro, 14 de novembro de 2019, por telefone

**(POC)** O órgão de Patrimônio Cultural da cidade do Rio de Janeiro, desde 2009 (início da gestão de Eduardo Paes como prefeito), passou por diversas pastas.

A Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design - SUBPC integrava, inicialmente (2009-2011), a estrutura da Secretaria Municipal de Cultura. Em 2011, passou para a Casa Civil / Gabinete do Prefeito (a partir de julho de 2012, já como Instituto Rio Patrimônio da Humanidade - IRPH), onde permaneceu até o final da gestão de Paes, em 2016.

Em 2017, sob a gestão de Marcelo Crivella, o IRPH passou para a estrutura da Secretaria Municipal de Urbanismo, Infraestrutura e Habitação (especificamente sob a Subsecretaria de Urbanismo) e, posteriormente - com o desmembramento da pasta - para a Secretaria Municipal de Urbanismo.

Junto a todas essas alterações, o Centro Carioca de Design permaneceu, desde a sua criação em 2009, sob a estrutura organizacional do órgão de patrimônio da cidade.

### **PERGUNTA 1.**

*Qual a sua opinião sobre essa passagem da SUBPC / IRPH da Cultura, passando pelo Gabinete do Prefeito, para o Urbanismo? Quais seriam as especificidades e consequências de integrar cada uma dessas pastas?*

### **RESPOSTA.**

**(AI)** A história do órgão do patrimônio cultural na Prefeitura é um pouco oscilante. Começa com a Secretaria de Urbanismo: os primeiros passos foram dados dentro da Secretaria de Urbanismo porque não existia, na estrutura da prefeitura, nenhum órgão que cuidasse de patrimônio.

Mas existia, no Plano Urbanístico Básico de 1975, chamado PUB-Rio, a figura da Área de Proteção Ambiental, que acabou sendo a figura jurídica usada para preservar ambientes tanto naturais como culturais. Na época, não havia diferenciação entre as duas coisas (diferenciação havia, claro, mas o instrumento de preservação tinha o mesmo nome).

Então, começa, na Secretaria de Cultura e Planejamento e Coordenação Geral (verificar se ele se refere aqui ao DGPC), e usa esse... porque era quem aplicaria os instrumentos do zoneamento, entre outros, da APA, hoje chamada APAC.

Então, ele (o patrimônio) já começou na Secretaria de Urbanismo, mas tinha um sentido de estar ali. Era uma coisa nova, sendo planejada. Era uma política pública. Então, ficou lá dentro.

Depois de um certo tempo, quando já estava consolidada a Lei do Corredor Cultural, na realidade - que acaba sendo esse órgão de preservação (e era só um "nome fantasia" para o setor de preservação da cidade). Essa lei é de 1983, 1984, ela ainda está dentro da Secretaria de Urbanismo. Depois é que ela vai passar, numa segunda etapa - aí tem a ver com essas oscilações governamentais, de perda de prestígio de um determinado projeto, e tal - é que esse projeto vai para a Secretaria de Cultura. E fica lá um tempo, até... acho que até essa ponte do Eduardo [Paes] com o [Washington] Fajardo.

**(POC)** Não, porque antes disso teve uma Secretaria Extraordinária, né? A SEDREPAHC.

**(AI)** É, virou de DGPC para SEDREPAHC. A SEDREPAHC então passou a ser uma Secretaria Especial - ela não era ainda constituída como uma secretaria mesmo, né? Ou seja, era muito mais fácil de você trocar institucionalmente de lugar. Então, assim, esse caminho do Urbanismo à Cultura a uma secretaria independente é um caminho natural de uma cidade que tem uma política de patrimônio bastante definida muito nova, não é? Ou seja, ela foi, dentro da estrutura, ganhando mais status - até acabar, digamos, no Gabinete do Prefeito, para demonstrar... parece que era uma demonstração de força dessa secretaria. Dessa atividade, digamos.

Quando é feita a transposição de secretaria - ou da subsecretaria, do instituto - para a estrutura da Secretaria de Urbanismo, acho que ela perde prestígio. Como é que se pode chamar? Ela não tem mais a mesma independência, ela depende de um outro secretário, que não necessariamente é uma secretaria voltada para a preservação do patrimônio.

É importante essa independência porque, como tem muito conflito nessas áreas de preservação. O que é o caso do... lembra que o Bolsonaro tentou botar – ou, aliás, botou – a secretaria do Ministério da Cultura, o IPHAN, dentro da Secretaria de Agricultura? Era Agricultura?

**(POC)** Não é no Ministério da Cidadania?

**(AI)** Não, mas antes ele tinha falado que ia botar "o lobo dentro do galinheiro". Ele cogitou fazer isso: botar junto o que ele achava – pelo que eu li no jornal – que, como se estavam tomando decisões que afetavam a agricultura do país, então que o IPHAN deveria ser subordinado à Secretaria de Agricultura. Ou seja, não criaria nenhum obstáculo a nada que fosse desenvolvimentista.

Então, é uma certa prática, entendeu? De você trocar esses órgãos de lugar de acordo com um prestígio maior ou menor que eles tenham – ou com o assunto que eles tocam de uma política mais efetiva ou menos efetiva.

Eu acho que perdeu muito em ir para a Secretaria de Urbanismo.

Respondi à pergunta?

**(POC)** Sim, porque você mostrou todo esse trajeto que foi percorrido desde a criação da estrutura de patrimônio da cidade: Urbanismo – Cultura – Secretaria Especial – Cultura – Gabinete do Prefeito – Urbanismo. Ou seja: deu a volta completa e foi para o mesmo lugar onde começou.

**(AI)** Pois é. Quando ela voltou para o Urbanismo, a gente já sabia que a política de patrimônio estava "em baixa". Estava sem prestígio. Deu essa volta, né?

## **PERGUNTA 2.**

*Em relação ao design e, especificamente, ao Centro Carioca de Design, quais as implicações de estar sob a pasta da Cultura, ou sob o Urbanismo?*

*(Você acha que faz alguma diferença estar em alguma dessas pastas? Porque isso foi uma discussão também. Se deveria permanecer sob o patrimônio – logo, sob o urbanismo, ou se deveria sair dessa pasta e ir para outro lugar.)*

## **RESPOSTA**

**(AI)** Na realidade, o que eu acho do [Centro Carioca de ] Design é o seguinte: tem importância suficiente para ser, também, uma coisa mais independente. O problema é que, como foi uma carreira – ainda – curta, não dá para você... Não tem um impacto igual tem a questão do patrimônio. Porque o patrimônio impacta diretamente a atividade produtiva da construção civil no Rio. Amarra com restrições quando se preserva algum lugar, né?

O design, ele não tem essa mesma – digamos assim – esse mesmo impacto.

Mas, ele seria muito mais interessante, se ele fosse um departamento, separado, ligado diretamente ao secretário.

Dentro da estrutura da Secretaria de Cultura, mas não necessariamente dentro do IRPH. Eu sempre achei que ele deveria ficar melhor, que ele teria mais mobilidade, que teria mais prestígio, se fosse um centro de referência do design carioca ou brasileiro... Enfim, achei que a ideia de criar esse setor é boa, mas eu não sei exatamente na estrutura. Porque, como ele foi criado, ele conseguiu (ou não conseguiu? Retomar áudio.) desempenhar satisfatoriamente esse papel para o qual ele foi pensado.

Acho que merecia mais.

O Rio é uma cidade super criativa, vive disso – digamos assim, né? Mas uma das partes mais criativas da indústria, que é o design, ele não tem na cidade a importância que ele deveria ter. Não acho que precisaria ser uma secretaria de design, mas acho que deveria ser um centro, um núcleo, um departamento, não subordinado – de novo – a um assunto.

Inclusive, em relação à dedicação... Uma pessoa que vai para o IRPH, ela sempre tem o tempo quase todo dedicado a responder processo, a atender às questões de fiscalização, ações ligadas ao patrimônio. Então, o que não está nesse olhar, sob esse olhar, é um sinal de que não está sendo muito valorizado naquele ponto, aquela atividade.

Acho que faltou um pouco essa compreensão. Não sei se seria fácil criar toda uma estrutura para a questão do design. Mas, que seria o ideal, seria.



## 2d. Entrevista a Jandira Feghali

Entrevista concedida a Paula de Oliveira Camargo em 06 de setembro de 2019 no gabinete da entrevistada, na Rua Conde Lages (Glória), às 15:00h.

**(POC)** *Antes de tudo, quero explicar o que é a pesquisa, que se chama: Política, Design e Patrimônio Cultural: a trajetória do Centro Carioca de Design na cidade do Rio de Janeiro. A pesquisa trata do Centro Carioca de Design, mas estou preocupada não só em contar a história cronológica, mas em buscar apresentar o contexto político. Eu me interesso muito pela questão da estrutura política que envolve a construção da cidade. Não só da arquitetura e do design, ou das estruturas físicas, mas como foram os contextos em que as coisas aconteceram. Estou conduzindo uma pesquisa que, para além de compreender historicamente e conceitualmente a trajetória do Centro Carioca de Design, busca também traçar uma genealogia e delimitar o arcabouço político de sua criação.*

*Para isso, essa entrevista com você é de extrema importância, pois vejo em você o elo entre a administração municipal (o Prefeito, então recém-eleito, Eduardo Paes), o governo federal (no caso, o Ministério da Cultura – MinC) e, como secretária de cultura, responsável pela Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design, que estava sob a sua gestão à frente da Secretaria Municipal de Cultura.*

*Prosseguirei, assim, com as perguntas.*

### PERGUNTAS

#### (POC)

1. *Qual foi o contexto político da sua nomeação como secretária municipal de cultura (em 2009) e da definição de que a pasta de patrimônio cultural voltaria a integrar essa estrutura?*

**(JF)** Bom, primeiro, Paula, quero te agradecer a deferência de fazer parte do seu trabalho. Agradecer o livro (depois eu quero dedicatória - quando o autor me dá, tem que fazer a dedicatória) e registrar a importância de a gente ter trabalhado junto naquele momento da gestão da secretaria.

O contexto que nos levou para lá, inclusive, foi um contexto de gestão do Presidente Lula no governo federal. Aliás, foi exatamente por isso que nós, no segundo turno, do PCdoB, apoiamos o Eduardo Paes, né? Porque esse era o sentido de ter feito no segundo turno aquela frente. Porque, no primeiro turno, eu fui candidata a prefeita e perdi a eleição. E, no segundo turno, nós tínhamos duas opções: os que apoiavam o Lula e os que eram contra o Lula. Então, naquele momento, nós apoiamos o Eduardo Paes em função dessa possibilidade de garantir a reeleição do ex-presidente Lula a Presidente da República, e essa possível articulação de apoio de Lula à cidade do Rio de Janeiro.

E, nesse contexto, de apoio no segundo turno, eu fui convidada a ocupar esta Secretaria de Cultura. Óbvio que isso demandou um grande debate político entre nós [membros do PCdoB]. Em torno do Eduardo Paes foi feita uma grande frente, onde vários partidos de esquerda participaram e ocuparam, inclusive, espaços naquela prefeitura naquele início de governo, na primeira gestão de Eduardo Paes. E nós achamos importante que nesta secretaria nós pudéssemos dar uma contribuição, porque era uma secretaria que podia fazer uma política transversal a várias outras, né? Porque a cultura, *lato sensu*, não só a arte, mas a cultura *lato sensu*, ela poderia de fato fazer uma política transformadora, articulando-se com a educação, com a saúde, com a questão do território - a questão urbana, como também fazer a transversalidade com a economia, com a comunicação. Ou seja, era uma secretaria que nos permite alargar os braços e o universo de uma gestão democrática e popular na cidade do Rio de Janeiro. Então nós resolvemos ocupar essa secretaria e demos a ela um sentido que, na minha opinião, foi um sentido bastante avançado. Durante um ano e três meses que eu lá permaneci, até março ou início de abril de 2010, eu acho que nós conseguimos fazer coisas bastante importantes que, aliás, deram um planejamento para a gestão inteira do Eduardo Paes neste campo.

E, especificamente a questão do Patrimônio: na transição, eu conheci o Washington Fajardo, que acabou vindo para subsecretário nessa secretaria, que tinha passado pela gestão de Nova Iguaçu quando Lindbergh [Farias] iniciou sua gestão na Prefeitura e trouxe uma série de propostas que olhavam para a cidade de uma forma diferenciada - não um olhar cartesiano, estático, mas um olhar muito entrosado no

sentido de uma urbanidade cidadã e de uma relação cultural com a preservação. Não só a preservação patrimonial, mas um olhar para o patrimônio muito vinculado com a questão cultural e com o desenvolvimento democrático da cidade. Então eu resolvi - inclusive, nós mudamos completamente o organograma da secretaria, né? Era uma secretaria com duas subsecretarias, nós transformamos em quatro. Uma delas virou uma subsecretaria de intervenção urbana, arquitetura e patrimônio. E eu convidei o Fajardo, à época, para ser o subsecretário. E aí, no desenvolvimento dessa subsecretaria, nós tivemos um olhar multifacético [sic] do que nós poderíamos organizar a partir dessa secretaria e, a partir dela, muitos desenvolvimentos nós e, acredito, que um planejamento muito interessante para a cidade do Rio de Janeiro.

## (POC)

2. *Em entrevista recente ao Washington Fajardo, ele me relatou sobre o seu convite para que ele assumisse a subsecretaria de patrimônio cultural, e sobre como ele apresentou a você a proposta da Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design, que buscava trabalhar o patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro através de estratégias que aglutinassem esses campos. Como você recebeu essa proposta e por que decidiu implementá-la?*

**(JF)** Eu não só recebi e executei - não só recebi, mas realizei, como foi um aprendizado para mim. Um grande aprendizado, porque eu comecei... Para você ter uma ideia, eu fiz a primeira Conferência de Cultura da cidade do Rio de Janeiro, e criamos o primeiro Conselho, também, de Cultura que foi sancionada, inclusive, a lei do Conselho na Conferência. E [o tema da] a conferência foi Cultura: direito à cidade. Esse foi o nome da conferência, porque nós de fato introjetamos o conceito da questão da *urbe*, da cidade, como um direito. A questão do pertencimento, da ocupação do território, a cidade como algo pertencente à cidadania. E muito em cima dos debates que a gente fazia na secretaria de que nós precisávamos de fato incorporar a territorialidade às diversas dimensões da cidade, inclusive nas suas singularidades. Portanto, nós não pensávamos, inclusive, os equipamentos com a mesma cara, com o mesmo jeito, com o mesmo padrão. Pensando inclusive a cabeça, a região, o jeito de ser de cada lugar da cidade do Rio de Janeiro. Foi um imenso aprendizado, porque nós começamos a pensar os equipamentos multiuso, como foi por exemplo o conceito do Imperator. O ex-Imperator, Centro Cultural João Nogueira, foi um planejamento feito ali, junto, com o Fajardo, inclusive. Você também estava na secretaria, junto com o Paulo Vidal e ali, quando nós fomos visitar, quando nós conseguimos trazer o equipamento para [a prefeitura do] o Rio - porque ele era do [governo do] estado - nós fomos lá visitar. Eu me lembro do Fajardo e o Paulo subindo no telhado, no teto do equipamento, e eu disse "nossa, nós vamos fazer disso aqui um parque para as crianças, porque não tem espaço para as crianças aqui no Méier, e nós vamos fazer um parque aqui olhando para a Zona Norte". Não é só a praia que é visível. A Zona Norte é um espaço visível e bonito, em que as pessoas precisam se sentir pertencentes a essa região. Então, nós fizemos daquilo ali um espaço de cinema, de exposição, de teatro - um teatro inclusive reversível com arquibancada e mesa. Nós fizemos um cubo branco para as exposições, nós fizemos espaço para informática, nós fizemos um terraço em cima com espaço para alimentação, um parquinho - como se fosse um parque - para as crianças. Ou seja, era uma visão diferenciada de como construir equipamento que tivesse pertencimento àquele lugar onde ele estava, que fosse o espaço de convivência das pessoas, e ao mesmo tempo multiuso do ponto de vista artístico e de linguagens. E era assim que a gente fazia. Foi como a gente planejou as arenas cariocas. Todas foram planejadas na nossa gestão. Dentro de uma ótica não só de criar os espaços, mas de criar os espaços para a região norte e Zona Oeste, porque tudo era concentrado na região Centro-Sul. Nós precisávamos garantir que os espaços fossem descentralizados para a Zona Norte - e foram. Nós fizemos uma, a primeira, na Pavuna. Fizemos Madureira, Penha e Guaratiba, que eram 200 mil pessoas sem nenhum espaço cultural. Da mesma forma como a gente trabalhou a ideia de que as praças tinham que perder suas grades, né? Então, nós aproveitamos o projeto Monumenta e tiramos as grades da Praça Tiradentes, fomos mexendo com as Praças. Quando nós fizemos, inclusive, o Viradão Cultural, a ideia era a gente cruzar as potências da cidade. Nós não levamos nada pronto para ninguém. Foi cruzar as potencialidades norte - sul, leste - oeste da cidade durante cinquenta horas, mostrando que nós queríamos ocupar o espaço público da cidade, era apenas uma expressão aguda e intensa do que era o nosso conceito, que era a ocupação do espaço público e democrático do Rio de Janeiro. E, exatamente nessa ligação, era pensar o patrimônio não só historicizando - quer dizer, trazendo para nós a recuperação histórica da construção da cidade, com todas as influências que essa cidade tem - mas também contando para as pessoas o que era o significado de cada rua, de cada lugar, de cada... Tanto que a gente tombou de novo (nós tombamos) ali o Beco das Garrafas, e a ideia era que a gente pudesse nominar todos esses espaços históricos. O Caminho do Ouro, nominar o porquê de cada rua, o nome de

cada rua, para orientar às pessoas o significado de cada pedaço / espaço da cidade e evitar as agressões. Por isso, a gente recriou aquela comissão – esqueci o nome exato dela – mas era uma comissão para dizer o que pode ou o que não pode se colocar em cada espaço urbano. Esqueci o nome dela, acho que era comissão de espaço urbano, comissão de intervenção urbana, não me lembro exatamente...

**(POC)** *Pessoal que vivia querendo botar busto nas praças, né?*

**(JF)** Não, queriam botar uma coisa absurda na Praia de Copacabana. Eu me lembro que tentaram botar uma mulata imensa, de 4 metros, em Ipanema, e nós não deixamos de jeito nenhum. Era uma peça do Romero Britto, eu digo “aqui não põe, enquanto eu estiver aqui não vai botar, isso é um absurdo”. Nós não deixamos botar. Era uma pressão até do governo do estado. Dissemos “não, não vai botar”. Então, era assim: tinha uma comissão, acho que era uma comissão de intervenção urbana, ou ocupação urbana, eu não sei. Era uma comissão paritária que nós recriamos, ou fizemos funcionar para poder trabalhar essas ideias.

E a questão do design entrou aí. Uma cidade desse porte, como é que não pensa uma política de design? E aí, nós fomos – eu fui – aprender a ideia da importância do design público. Eu fui até a Argentina, inclusive, na reunião de cultura das mercocidades, e Rio entrou na coordenação das mercocidades junto com a Argentina – com Buenos Aires, na verdade – que era mercocidades. E eu conheci lá o Ronald Shakespear, que foi o cara que fez todo o design público das praças, do metrô, de tudo. Tive uma conversa longa com ele, muito estimulada pelo próprio Fajardo, e conversei muito com ele. Até tentei trazê-lo aqui para a gente entender. Me lembro que o Fajardo dizia: “tem design para tudo: para celular, para geladeira, para eletrodoméstico, mas não tem para um posto de saúde, para uma praça, para o idoso, para a criança”. É a compreensão que as pessoas não têm de como a cidade precisa ser conformada para a vivência, para o conforto, e para a relação democrática do uso da cidade, das pessoas com a sua cidade, com o seu território. Essa era uma discussão: da importância da política de design para o uso público das pessoas. Então, uma das razões de criar o Centro Carioca de Design numa cidade como o Rio de Janeiro era que a gente pudesse trabalhar a ideia do design público, de como pensar a cidade para as pessoas.

**(POC)** *A terceira pergunta você acabou de responder, que era:*

3. *Como surgiu a ideia de fazer um centro dedicado ao design? De quem partiu essa proposta, e quais eram os objetivos dessa iniciativa? Parecia importante haver um espaço físico destinado a esse fim?*

**(POC)**

4. *No início<sup>17</sup> de 2009 foi realizada, no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, uma reunião conduzida por você e pelo Fajardo com a comunidade de design da cidade: representantes de diversos escritórios, agências, universidades e outras entidades ligadas ao design, além de profissionais autônomos. Nessa reunião, você assumiu publicamente junto a essa comunidade o compromisso de dedicar o sobrado da Praça Tiradentes, 48 (Casa de Bidu Sayão) à implantação de um centro de referência dedicado ao design, que mais tarde ganhou o nome de Centro Carioca de Design. Se eu bem me lembro, essa foi uma decisão tomada ali naquela hora mesmo. Esse sobrado, à época, estava recém-restaurado – a obra foi concluída em dezembro de 2008 – e acredito que havia outras instituições atuando e disputando a casa para si. Como se deu, então, essa decisão? Essa decisão de que essa seria a casa onde ia ser esse centro de design. Porque eu me lembro de que assim, na hora você falou assim: “então, vamos fazer” e aí eu falei “caraca!”. (risos)*

**(JF)** Eu acho assim: gestor... gestor precisa ter uma coisa que se chama prioridade e ousadia, né? Que são duas marcas que têm muito a ver comigo. E eu acho que quando você decide que existe uma prioridade e que aquilo é importante, primeiro você tem que ter a decisão de fazer, priorizar, e tem que ter ousadia na disputa. Então, ali eu sabia que não ia ser simples, mas tomei a decisão de fazer e fizemos. E a coisa está lá até hoje, são dez anos já em que a casa está lá, é nossa, e nós realizamos, o centro cultural está lá. Então, acho que são esses dois pilares: a prioridade, a tomada de decisão, e o compromisso de realizar. E aí tem a ousadia e tem a capacidade de fazer a disputa. E nós fizemos e tá lá. Tá criado e tá funcionando, isso que é mais importante. Foi dado à cidade.

O que me entristece é que ele deveria ter sido desenvolvido com o mesmo pique que a gente começou, né? Pelas outras gestões. Esse é um problema da gestão pública. Quando você sai, o gestor seguinte não dá o

<sup>17</sup> Inserir data exata. Se bem me lembro, 21 de março de 2009.

mesmo seguimento, né – que você quer que seja dado. Com orçamento, com a valorização da sua própria criação. Então, isso me preocupa.

Eu me lembro que ali no Castelinho do Flamengo, aquele lindo equipamento que a gente tem ali, que sempre ficou sem vocação, nós demos uma vocação para aquilo ali. Seria o Centro do Humor Gráfico. Imagina, o Rio de Janeiro não ter o centro do humor gráfico, aquele humor que você faz, em que se fala da política pelo humor, né? O cartunista. Porque é um centro de salas pequenas, não dá para você fazer hoje um centro de fotografia porque hoje as reportagens fotográficas são fotos enormes, né? E nós criamos aquilo ali com o conselho, com os cartunistas, com todo mundo. Foi criado e depois as outras gestões não deram continuidade. Então é triste, né, mas pelo menos o de design está lá, está em pé.

**(POC)** *Mas nessa reunião, nesse dia, teve alguma coisa ali naquele momento da reunião que te influenciou? Talvez as falas das pessoas que estavam lá, ou foi a interação das pessoas com aquele ambiente. Por que para mim, eu me lembro que foi muito impactante. Acho que tinha uns quarenta ou mais profissionais, todos muito... querendo...*

**(JF)** Primeiro, eu já tinha o conhecimento de que o design devia ser uma política a ser desenvolvida e que ela devia ser uma prioridade nossa. E, depois... Toda reunião que você traz as pessoas e elas vão te convencendo e te emocionando, ela te dá o impulso final de você botar a sua ousadia para acontecer. É óbvio que a reunião influenciou, e ali a tomada de decisão foi muito em cima da ideia e da emoção também, né. Então, é assim: quando a gente junta as duas, é a faísca que precisava para acender a lenha. Aí, foi.

**(POC)**

5. *Quando você assumiu a SMC, Lula era presidente do Brasil. É possível encontrar a palavra “design” em discursos do [ex-ministro Gilberto] Gil desde os primeiros anos de sua gestão. Juca Ferreira estava à frente do Ministério da Cultura, assessorado por pessoas como Alfredo Manevy e Afonso Luz. Isso teve influência na sua percepção sobre o papel do design na cultura, e na sua inclusão na pasta da SMC sob a SUBPC? Existia esse diálogo entre Jandira Feghali, Secretária Municipal de Cultura, e o Ministério da Cultura pensando como tratar isso, como pensar o design, isso era um assunto?*

**(JF)** Era, com certeza. Não só o Ministério da Cultura tinha isso, não só no discurso, mas na política - Projeto Monumenta, orçamento, tinha preocupações com isso. O próprio PAC das Cidades Históricas que veio surgindo foi decorrente deste debate que o Ministério tinha. E, como você citou, o Afonso e o Manevy, os dois também tinham isso na pauta. Então, esse diálogo com certeza era feito. E o Fajardo também estabeleceu esse vínculo, né? Com esse debate... Ele ficava procurando esses programas do Ministério, a gente construía esse debate em nível nacional, também. Claro que isso foi importante. Não fosse esse contexto, era mais difícil, né? Claro que seria mais difícil. Todo esse contexto ajudou muito a gente a desenvolver os projetos e buscar, inclusive, orçamento. A própria gestão municipal compreendia que tinha essa ambiência, que favorecia o desenvolvimento desses projetos.

Tanto que, depois de tanto a gente insistir, foi criado o Instituto de Patrimônio do Rio, né? Esse convencimento não foi de um dia para o outro, foi um convencimento feito ao decorrer do tempo, para se criar o Instituto de Patrimônio do Rio de Janeiro.

**(POC)**

6. *Em fevereiro de 2010, você articulou a realização no Rio da Pré-Conferência de Design, uma das pré-conferências setoriais preparatórias para a realização da Conferência Nacional de Cultura, que visava constituir o Plano Nacional de Cultura. Design havia entrado recentemente, junto a arquitetura e moda, como um dos setores a serem trabalhados pelo Conselho Nacional de Cultura. A partir do seu posicionamento e histórico de atuação política na esfera nacional, isso estava alinhado com a ação da SMC junto ao Ministério da Cultura? Havia um entendimento (ou acordo) junto ao MinC de se trabalhar o design como um campo estratégico para a formulação de uma política nacional de cultura?*

**(JF)** Existia essa referência nacional, sim, mas eu te digo que a decisão foi muito aqui. Primeiro que a gente tinha essa referência na ESDI, a UERJ tem um trabalho importante, e parte desses profissionais daquela "reunião dos quarenta" - a gente tinha uma referência forte na UERJ. Existia aquele debate do IED na Urca, [sobre] o que significava aquele espaço lá na Urca, existia a nossa necessidade de entrar pesado no debate do design público. Esse era o sentido, era a coluna vertebral do Centro Carioca de Design para nós. Eu já tinha, inclusive, me encantado com essa história também do trabalho de Buenos Aires, do que eu vi lá e da conversa que eu tinha tido com o Ronald Shakespear, e a ideia era criar no Rio essa cultura: de que a cidade não poderia trabalhar os seus equipamentos, desde um ponto de ônibus até os equipamentos mais sofisticados sem pensar a relação com a população.

Então, fazer essa pré-conferência temática era uma forma de influenciar o debate público. Dar relevância ao tema dentro da discussão da cidade. Então, como a Conferência [Nacional de Cultura] era "Cultura: Direito à Cidade", esse tema não podia estar ausente. Ele tinha que ganhar relevância no debate aqui da nossa conferência. Então, tinha um debate nacional, mas a gente queria dar relevância aqui no Rio de Janeiro. Até porque é uma cidade sem acessibilidade, é uma cidade muito atrasada nessa discussão do transporte, na locomoção, na pessoa com deficiência, tudo. Tudo aqui no Rio é muito atrasado nesse campo. Então, a gente queria, pela Cultura, dar relevância a esse debate dentro da nossa [pré-]conferência [setorial de design].

**(POC)** *Eu cortei duas [perguntas] ali atrás, eu vou colocar uma que não está aqui. É super importante você falar isso, porque, realmente, lá atrás, no começo, eu me lembro que a gente tinha isso, né? Existia - eu estava até comentando aqui com o Caíque que a gente... Quando a gente começou a falar isso na Prefeitura em 2009 era tipo E.T, né?*

**(JF)** Totalmente! Totalmente...

**(POC)** *Você chegava, falava isso, ninguém nunca tinha ouvido falar. Agora, já existe um debate sobre essa coisa do design de uso público, do design de serviço, de você pensar estrategicamente o design como... as estratégias de design para a melhoria de serviços públicos ou não, mas enfim... de trazer esse debate do design. Ainda tem muito - muito, muito - que avançar, mas pelo menos hoje eu sinto que as pessoas já ouviram falar de alguma maneira. Naquela época, não tinha nem ouvido falar.*

**(JF)** Você vê... Até eu conversei isso com o curador do MAR, aquele Museu de Arte do Rio. Ele ficou me olhando, assim, como se fosse... assim... "Mas como é que você fala desse assunto?". Quer dizer, é uma deputada federal, que as pessoas olham assim "você é da saúde, você..."  
Eu falei assim "não, filhinho...".

Na gestão da cultura isso foi um tema que a gente trabalhou MUITO. Porque o cara é curador de um museu e de repente é um Museu de Arte do Rio... Eu falei assim: "vocês precisavam ter uma linha" - falei para ele - "já que é um museu que faz formação de escolas, vocês precisavam ter uma linha na curadoria de vocês que trabalhasse a questão da cidade e a sua conformação para a convivência humanizada de relação com o público, de relação com as praças, com os hospitais, com os pontos de ônibus, com o telefone público, com..."

Aí ele ficou me olhando, assim, como um assunto que deveria, de fato, entrar na pauta, né? Mesmo os curadores de patrimônio e tal, eles... E ele achou, ele concordou. Porque é um assunto que ele também pensa, né? Mas ele não achava que alguém fosse abordar isso com ele, entendeu? Fica um assunto que não é um assunto que está na boca de ninguém, né? Assim, que aborda - principalmente no parlamento. Não é uma abordagem comum, regular, digamos assim.

**(POC)** *É... E a gente tinha uma - tinha essa visão, assim, até bem ambiciosa de conseguir construir isso como um plano para a cidade, e que o Centro Carioca de Design fosse essa célula de demonstração disso que a gente tinha a intenção de fazer. Eu estou trabalhando com uma hipótese que é assim: na hora em que a gente entra na casa, tem dois lados. Um lado - e que é um lado super importante - e que eu acho que é muito parte de ainda existir [o CCD] até hoje que é ter uma sede física. Se não tivesse uma sede física, e fosse uma caixinha no organograma, já tinha acabado, já tinha ido para outro lugar, já tinha um monte de coisa...*

**(JF)** Ah, com certeza! Já tinha sumido.

**(POC)** *Tem uma sede física, continua lá. Porém, tem todas as outras coisas - que é o que eu chamo de trabalho de síndico - que acabam consumindo esse tempo que seria o tempo de construir essa política. Porque você tem que trocar telha, arreventa a descarga, não sei o quê; e a equipe minúscula, não tem orçamento, você fala assim: como vamos fazer esse trabalho macro, de realmente constituir essa política do*

*design de uso público e fazer o trabalho do síndico com o orçamentinho, né, sempre ali contando e tal. Então, eu vejo isso - até te dando um retorno sobre a primeira pergunta que você me fez - eu vejo assim: não é que seja um conflito, mas é, talvez, um paradoxo. Porque você tem que investir tanto tempo na gestão da casa, em manter a casa cheia, e tudo, que essa coisa da política da cidade, deste design de uso público... falta fôlego mesmo, de uma certa maneira, para continuar.*

**(JF)** Mas o paradoxo não é ter a função de gestão e de política. O paradoxo é não ter dinheiro. Se tem dinheiro, você teria alguém para administrar essa parte - vamos dizer assim - do síndico, e vocês estariam liberados para fazer a formulação da política, as parcerias... O problema é que, como falta dinheiro, ficam as mesmas pessoas fazendo tudo. E, com pouca grana, fica o desespero, né? O problema é a não-valorização do espaço, que a gestão não dá. Se você tem um recurso, você põe alguém de administrativo, né, para tratar da administração, e vocês, que fazem a formulação da política, estariam liberados para isso. O problema é que o paradoxo é ter uma coisa tão importante na mão, e não colocar recurso para fazer. Então tem que trabalhar muito. Tem que pedir recurso o tempo inteiro, fazer a chamada pressão sobre a gestão central da prefeitura, e ao mesmo tempo ir construindo parcerias é importante para poder fazer aquilo ali funcionar. O que eu lamento é isso. É você ter uma política tão importante na mão e não valorizar.

Eu acho que isso deveria estar na pauta de todos os candidatos a prefeito de 2020. Esse é um trabalho que vocês tem que fazer. Estamos às vésperas das eleições do ano que vem, e acho que isso deveria entrar na pauta das candidaturas de 2020. Pelo menos, das que vocês acreditam que podem ganhar. Vocês deviam botar na mão, porque essa é uma política que poucos falam, né? Eu não vejo candidato a prefeito falar disso, e vocês deviam fazer.

### **(POC)**

7. *Me interessa muito a política de uso (ou o uso político) dos termos, das palavras. Naquele momento, "design" e "economia criativa" estavam a serviço de quê? (nesse sentido da política do uso... essa pergunta fez sentido?)*

**(JF)** Toda nomenclatura, toda política, em determinados governos estão a serviço de uma coisa e em outros podem estar a serviço de outra, né? Nada é neutro, nada é imparcial. Eu acho que, naquele momento, apesar do nome em inglês, né - mas é como ele fica absorvido. Porque podia ser desenho público, né? A gente fala "design" porque é o nome que está incorporado, isso não é um problema. Eu acho que naquele momento estava a serviço, de fato, da construção de uma política humanizadora e democrática da cidade.

Economia criativa é que ficou um nome muito polêmico, né, na época. Economia criativa, se era economia da cultura, cultura da economia. Ficou economia da cultura, ficou com o nome de economia criativa... O importante era dar à sociedade a dimensão econômica da política cultural. Ou seja: isso é trabalho, isso interfere no PIB, isso gera emprego, isso gera renda, isso tem uma dimensão - a cultura tem uma dimensão social, uma dimensão cidadã, tem uma dimensão da criação, da liberdade, do pensamento, mas tem uma dimensão que interfere diretamente na vida cotidiana, na dimensão da cidade. Mas tem uma dimensão econômica. Isso é trabalho, isso gera renda, gera PIB, gera desenvolvimento. Então, para mim, falar de economia criativa é dar a dimensão econômica desse campo da política pública. E precisa ser dado, mesmo. Isso é um trabalho. Isso não é um bico, não é um hobby, isso é trabalho e as pessoas precisam entender que essa é uma área importante para qualquer projeto de desenvolvimento de um país, de uma cidade, de um estado. A cultura, a arte, essa área da política pública, ela tem uma interferência direta no desenvolvimento econômico. Isso gera muito emprego. Isso tem um aspecto industrial, tem um aspecto artesanal. Ou seja: qualquer nível de produção que tenha, isso é gerador de renda e de trabalho.

**(POC)** *Eu vou inverter essa ordem aqui, por conta deste gancho.*

8. *Num contexto de "produtificação" da cidade, dominado por expressões como "place branding" e "city marketing", como você vê o uso de ferramentas de gestão da cultura e do Patrimônio Cultural para esse fim? (relação com design?)  
Você considera o Patrimônio Cultural como uma instância estratégica nesse contexto?*

*Eu vou dar uma destrinchadinha rápida nessa pergunta. Até aí, nesse livro que eu te dei, eu falo bastante disso, nos planos estratégicos, de como - acho que não é um assunto novo - as cidades*

*competem entre si. Barcelona compete com Paris, que compete com o Rio, como destino turístico, como atração de recursos financeiros, e eu vejo às vezes muito o design a serviço dessa transformação da cidade em produto através da sua dimensão econômica, nessa fotografia bonita vendável. E, se existe um papel da gestão da cultura e do patrimônio cultural nessa produtificação para que isso não seja uma foto bonita, mas que possa de fato ser uma estratégia viável, real e de impacto na vida da cidade.*

**(JF)** É muito difícil que uma cidade que tenha um patrimônio histórico e cultural forte, não seja utilizado para a atração de turistas. Isso sempre vai acontecer. Até porque, quando você faz uma viagem, é uma coisa que você olha: onde você tem patrimônio natural e onde você tem patrimônio histórico. Acho que isso não é um problema. É um problema se for só isso. Acho que isso é um problema se for só isso. Isso é uma fonte que qualquer cidade tem de recurso, e de divisa. Quando você tem um patrimônio cultural, um patrimônio natural, e um patrimônio artístico - não só na arquitetura, no patrimônio, mas também na música, nas diversas possibilidades de demonstração da sua cultura. Esse não é um problema em si, o problema é ser só isso. Se isso também - se esse patrimônio também - não for revertido para o conhecimento, para o conhecimento da sua própria história, para a auto-estima da sua população, para a humanização do uso dos seus nativos... Se isso não fizer parte do próprio histórico e uso devido para a cidade. Não pode ser só um uso de mercado. Tem que ser uma coisa incorporada, preservada e utilizada para a história, a civilização, para o conhecimento da evolução histórica do seu país, da sua cidade, e para a humanização também, né? Não é possível que você tenha isso como uma foto de mercado e isso não seja incorporado à vida real dos nativos e da cidade onde você vive. Esse é o problema. E o pior é que você faz a foto, depois não preserva. Vira - como se diz, assim - uma peça estática de museu. Sem interatividade, sem auto-conhecimento, sem nada.

Eu te diria: você vai em qualquer lugar aqui - qualquer lugar mais popular - e a grande maioria da população carioca, por exemplo, nunca entrou num desses museus, nunca foi ao Pão de Açúcar, nunca visitou o Cristo Redentor. Quer dizer: não há um uso, um pertencimento da sua população ao seu próprio patrimônio. Não sabe nem quando foi criado, nem qual é a história real daquela estrutura, qual foi o papel na sua civilização, na construção da sua cidade, daquele monumento, daquela estrutura, quem fez, quem deixou de fazer, qual foi o papel histórico daquilo, se aquilo serviu aos donos de escravos, se aquilo serviu aos que foram oprimidos. Ou seja: isso é importante na sua história, até para as pessoas entenderem a sua própria existência, né? Então tem que ter uma coisa subsidiada para o povo conhecer. Não pode ser só um produto para ganhar dinheiro. As pessoas tem que poder entrar ali, universalizadamente. Então, é muito complicado. É preciso o uso nativo, preservado disso tudo.

**(POC)** Última pergunta, então.

9. *Ação territorial: desde sua implementação, um desafio do Centro Carioca de Design é estar, e participar ativamente, da vida da Praça Tiradentes. A ideia de ter uma ação que saia das portas da casa, e alcance a Praça, a cidade, vem sendo perseguida. Uma dessas ações, talvez a mais consolidada, é a Tiradentes Cultural, realizada por um grupo de agentes locais e que completou quatro anos em maio deste ano. (Eu não sei se você conhece, mas imagino que sim, porque eu te vi uma vez lá quando teve a Primavera das Mulheres. É um evento que a gente faz no primeiro sábado do mês, que começou com um movimento do Centro Municipal de Arte Helio Oiticica chamando os gestores culturais ali da região, aí a gente se uniu. Atualmente tem eu, tem a diretora do Helio Oiticica, a pessoa do Centro Cultural Carioca, o pessoal do Centro de Referência do Artesanato Brasileiro do Sebrae, que tocam isso mas basicamente são três, quatro pessoas. Eu e mais a Valeria do CCC e mais dois. Enfim, isso é o que a gente consegue fazer (inclusive, amanhã tem). Tudo isso para dizer que isso é um desafio de não só ser da porta para dentro, mas da porta para fora também.) Como você percebia o espaço, o território da Praça Tiradentes, e como o vê agora? Você percebe a atuação do Centro Carioca de Design como um agente de transformação territorial? Como é isso num contexto mais amplo? Que forças e potencialidades percebe para a ação do CCD na Praça?*

**(JF)** A Praça Tiradentes é uma região que tem uma concentração ali de entes culturais e históricos impressionante, né? Porque você tem o João Caetano de um lado, o Carlos Gomes do outro, que são teatros (um do estado, outro do município), você tem ali o Sebrae, você tem o Hélio Oiticica, você tem o IFCS ali muito próximo, né? Você tem o Gabinete Português de Leitura, tinha a Estudantina, que é aquela gafeira muito conhecida, você tem o Centro Cultural Carioca - ou seja, é uma concentração de agentes numa praça aberta - que nós retiramos as grades. Eu só não gosto ali do símbolo do Império (risos) que foi



exatamente o alçôz do Tiradentes, né? É um negócio completamente contraditório. Você ter o símbolo do Império, que foi o alçôz do Tiradentes, na Praça Tiradentes. As contradições da história. Mas você tem ali uma praça onde tem uma brutal concentração de agentes culturais e que a gente precisava ali – quer dizer, acho que a iniciativa que vocês tomam, de colocar para fora (o carioca é muito da rua, né? o Rio é um lugar de ocupação pública, de espaço público). Eu me lembro, quando a gente fazia ali o Viradão [Cultural], aquela praça ali virou uma coisa sensacional. A gente virou a meia-noite lendo “Praça” (????????) do Nelson Rodrigues no [Teatro] Carlos Gomes. Tinha fila na porta. A gente fez instalações do Helio Oiticica na rua, onde as prostitutas participaram, os artistas visuais participaram. Quer dizer, a gente envolveu a população, a comunidade local, no Viradão ali. Então, aquele é um espaço de fato de grandes explosões, de grandes manifestações de ocupação. Então, não só eu percebo, como eu acho que pode ser mais potencializada se vocês conseguirem articular esse conjunto, né? E não é à toa que o Centro de Artesanato do Sebrae está ali, porque ali é uma área de fato [com] muito potencial. Então, eu não só acho super importante a iniciativa, como acho que ela pode ser estendida a outros segmentos que também estão ali, naquela praça, naquele entorno, e que poderiam participar mais, né? Poderiam ser envolvidos e ter algo mais potente – com leitura, com teatro, com o Helio Oiticica mais com vocês ali... Fazendo, de repente, outro choque público ali sobre design. Dando aula pública, fazendo uma coisa mais na rua mesmo, para a galera compreender o significado – porque, quando você leva a aula para fora, as pessoas entendem que tem um centro ali atrás. Aula de artesanato... Ou seja, fazer algo que chame na rua a atenção para os espaços que estão atrás dessa aula, para as pessoas saberem que ali tem o Centro Carioca de Design. Acho que isso é muito interessante e deve ser estimulado e realizado.

**(POC)** Isso é muito bacana, porque uma das edições mais emocionantes da Tiradentes Cultural foi quando o [Luiz Antonio] Simas foi, deu aula aberta na Praça – a gente já fez aula aberta com ele duas vezes. Esse negócio de aula aberta na Praça é meio complicado. Às vezes, pára a música, começa uma aula aberta e as pessoas somem.

**(JF)** Começa com a aula, bota a música depois!

**(POC)** Não, estou falando assim de musiquinha de fundo... Mas as pessoas dispersam – assim, se a pessoa fala muito baixo, esse tipo de coisa. Tem que ser alguém realmente muito carismático, como é o caso dele. As pessoas param. 150 pessoas paradas ouvindo uma aula de História sentadas no chão da Praça Tiradentes foi realmente muito emocionante e impactante. Mas isso é realmente um desafio. É um trabalho voluntário, então tem uma pessoa que está um mês, no outro não está. Conjuguar essas pessoas para que estejam na Praça fazendo coisas acontecerem...

**(JF)** Tem que ter um grupo executivo ali pensando nisso. Fazer uma curadoria, um cronograma, não é fácil... É isso que você diz: pouca gente, pouco dinheiro, muita coisa para fazer. Mas é isso que gera parceria, também. É demonstrado, isso gera também interesse, parceria, isso é importante. Mas eu acho fundamental. Eu me lembro, quando o Theatro Municipal fez greve e foram dançar ali na escada. A cidade parou para ver, as pessoas choravam de meação. E aí eu me lembro que eu disse para eles: é importante fazer isso pelo menos uma vez por mês, uma vez a cada dois meses, para as pessoas entenderem o trabalho do teatro. Porque às vezes, na greve, quando você vai pedir o apoio, as pessoas fazem e vem, né? Mas se você fizer isso com uma certa regularidade na rua, as pessoas vão ter permanentemente uma relação íntima, próxima com o Theatro Municipal – que é aparentemente uma coisa de elite, e não é: não deveria ser. Então quando você põe a coisa na rua, as pessoas se aproximam, e defendem, e se sentem co-responsáveis por um espaço importante. Então, aquele balé na rua da Ana Botafogo e o primeiro bailarino do Municipal foi um negócio, parou ônibus, ninguém buzina. Ficou todo mundo vidrado naquele balé na escadaria do Municipal - por pouquíssimo tempo. As pessoas choravam, emocionadas. Mas é isso: essa coisa na rua, quando você dá acesso público ali, íntimo, pertinho, isso tem muito efeito pra buscar as parcerias e o apoio permanente para determinadas políticas que a gente faz.

**(POC)**

#### 10. Considerações finais?

**(JF)** Paula, eu acho que consideração final é o seguinte: a gente – como dizem, a esperança não é a última que morre. Ela não morre. Então, manter a esperança e essa determinação. Como eu disse, sua persistência, né Paula. Você, de fato, há dez anos ali com idas e vindas conjunturais e diversas gestões. Acho que o Centro está de pé porque tem pessoas como você – poucas pessoas – que persistem ali na necessidade da existência dele. Então eu acho que é isso: é persistir na existência, na manutenção de

parcerias, na busca de recursos. Porque eu acho que a política de design se ela hoje ainda não tem o destaque necessário, ela precisa ter, porque é uma linha da política pública que precisa ganhar essa notoriedade, essa visibilidade, porque é extremamente importante. E tem gente que formula, que pensa, que desenvolve. E ela está na vida da gente! Essa mesa, essa cadeira em que a gente está sentado, a caneta com que você escreve. Tudo isso tem um desenho, tem alguém por trás que formatou esse desenho, essa forma de a gente pegar, se é mais fácil, se é mais difícil. Se eu sento anatomicamente numa cadeira, se eu tenho uma mesa da minha altura, na altura em que eu posso escrever sem ter dor na coluna. Tudo isso tem uma pessoa que desenhou, que fez, que pensou em mim, que pensou... Então, eu acho que essa é uma coisa que a gente precisava persistir e garantir que as gestões públicas pudessem pensar. Vamos persistir e, se depender de mim, a gente dá a relevância necessária.

Não se esqueça de 2020. Porque precisa de alguém que pense essas coisas de forma avançada, progressista e que possa dar relevância para coisas que sejam importantes para a humanização, democratização, acessibilidade, pense uma cidade para as pessoas – e não para uns ganharem dinheiro apenas.

**(POC)** *Muito obrigada.*

(Caíque) Insista, persista e não desista.

## 2e . Entrevista a Claudia Escarlate

Entrevista concedida a Paula de Oliveira Camargo em 15 de setembro de 2019, às 10:00h.

### PERGUNTAS

1. *Como você vê a relação entre Patrimônio Cultural e Design?*

**(CE)** No meu entendimento, o design carioca é patrimônio da cidade. O Rio de Janeiro tem um caráter de produção criativa importante e isso deve ser valorizado. Não só na área de arquitetura, mas na área do design. Podemos citar exemplos como o Sergio Rodrigues, Aloísio Magalhães, Zanine, todo o pessoal da ESDI, PUC entre outros. Então, eu entendo que nesse sentido *o design* é um bem imaterial da cidade do Rio de Janeiro e, por isso, deve ser valorizado.

2. *Quando você assumiu a presidência do IRPH, o Centro Carioca de Design já estava em funcionamento. Qual era o seu entendimento sobre o que era, e sobre o que deveria ser, o CCD? Via pertinência na existência do equipamento? (Ressaltando que o uso da palavra "equipamento" pressupõe essa fisicalidade: a existência da casa, do lugar. Isso parecia importante? Por quê e como você idealmente achava que isso deveria funcionar?)*

**(CE)** Durante um tempo – até 2016 – o CCD [Centro Carioca de Design] era mais conhecido como o Studio-X. Mesmo que o CCD tivesse atividades, o Studio-X de uma certa forma suplantava, escondia a atuação do CCD. Então, por um lado, a saída do Studio-X veio dar a chance para que o CCD pudesse fazer um trabalho mais autoral, que o IRPH [Instituto Rio Patrimônio da Humanidade] se apropriasse mais dele. Porém, no primeiro ano do governo [do prefeito Marcelo] Crivella, houve muitas mudanças na administração e o Centro Carioca de Design funcionou muito pouco. Havia, na época, uma discussão interna sobre a pertinência de o CCD ser ligado ao patrimônio.

Quando eu cheguei no IRPH, em 2018, eu entendi que o CCD era um equipamento importante. Eu acho até que mereceria ainda mais investimento do que nós estamos conseguindo dar, no sentido de que nós não temos orçamento e fica difícil fazer uma programação fechada com antecedência. Muitas vezes a gente vai "dançando conforme a música" através das parcerias que conseguimos. Mas eu acho importante destacar que a atuação do CCD de 2018 para cá... Eu vi o CCD – também através de você, né, Paula – como ele foi andando praticamente sozinho. Bastava eu dar um apoio político, ou fazer uma costura aqui ou ali, ou trazer a universidade para perto em alguns momentos. Mas a capacidade que o CCD tem de atrair interesse do público e também das universidades já é uma vocação dele. Então, ele foi acontecendo e eu entendo que hoje – ainda não é o ideal – ele tem um papel muito importante na discussão do design, é um ponto de referência. A gente faz eventos, e é muito difícil um evento vazio. Nunca vi um evento vazio no CCD. Está sempre cheio, porque os eventos são de qualidade. A curadoria da Paula é uma curadoria que tem um olhar do design, ela entende design e vê o design em todas suas interfaces com outras disciplinas: com arte, com cultura, com arquitetura...

3. *Você, como Presidente do IRPH, fez alterações na estrutura do órgão. Por que decidiu manter o CCD nessa estrutura? A existência de uma sede física teve importância no processo decisório?*

**(CE)** Quando o governo [do prefeito Marcelo] Crivella se iniciou, em 2017, o [então recém-nomeado] Secretário [Municipal de Urbanismo, Infraestrutura e Habitação, Antonio Pedro] Indio da Costa, chegou para comandar uma pasta em que houve uma fusão das secretarias de urbanismo, obras e habitação<sup>18</sup>, e o IRPH também foi absorvido por essa estrutura. Houve, então, uma discussão entre as pessoas que estavam participando da formatação dessa nova estrutura de secretaria sobre se o IRPH deveria continuar existindo ou não, uma vez que a questão da aprovação de projetos em áreas tombadas e protegidas poderia ser fundida com a SMU [Secretaria Municipal de Urbanismo]. Na ocasião, eu defendi a importância da manutenção do IRPH. Nós tínhamos acabado de receber o título de Patrimônio Mundial, primeira cidade a ter proteção da UNESCO na categoria Paisagem Cultural, e

<sup>18</sup> O nome da secretaria passou a ser Secretaria Municipal de Urbanismo, Infraestrutura e Habitação.

eu tinha um entendimento de que o IRPH deveria ser mantido e valorizado. O CCD veio junto com essa estrutura.

4. *Embora a presidência anterior do IRPH tenha feito uma alteração no nome do "Centro Carioca de Design" para "Centro Carioca de Patrimônio e Design", essa nomenclatura não chegou, até hoje, a ser utilizada "para fora" da Prefeitura. Como foi a decisão de manter o novo nome, e por que não usá-lo? Havia objetivos e diferenças na atuação da casa que eram esperadas / desejadas com essas ações?*

**(CE)** Na verdade, eu achei desnecessária a mudança. O CCD já era conhecido como CCD, como Centro Carioca de Design. Mudar o nome... eu achava que atrapalharia. Já está implícito que o design carioca é patrimônio, e essa alteração engessava um pouco. Eu entendo que esse nome foi trocado, também, por conta de algumas visões um pouco diferentes da que eu tinha com relação ao CCD. Então, eu decidi manter o CCD com seu nome original.

5. *Como profissional que atua na cidade, como você vê a Praça Tiradentes das últimas décadas do século XX e de hoje?*

**(CE)** A Praça Tiradentes sempre teve uma enorme importância para a cidade desde o Brasil Colônia. O primeiro estudo realizado sobre a Praça Tiradentes – no sentido de integrá-lo no Programa Monumenta – foi feito na época do então prefeito Luiz Paulo Fernandez Conde. Eu, ainda arquiteta do Instituto Pereira Passos, realizei o levantamento da área e fiz um apanhado histórico para que fosse enviado num documento para Brasília. Foi muito interessante ver como o tema foi passando pelas mãos de diversos técnicos da prefeitura – e de outros órgãos, também – e não morreu, deu frutos. A própria Praça Tiradentes – pela sua vocação cultural importante para a cidade, e por ser uma área central, que atrai as pessoas, cercada de equipamento culturais importantes (ou nas suas proximidades) – tem um caráter agregador, ao meu ver.

**(POC)** *Você começou a falar um pouco do Programa Monumenta e essa próxima pergunta tem a ver com isso.*

6. *Como você vê a atuação do Programa Monumenta e da SUBPC (posteriormente IRPH) nessa área? Essas duas perguntas (e até a próxima, também) tem a ver com uma ideia de que a Praça Tiradentes era muito bagunçada – tinha ali uma coisa de ponto de ônibus, grades, muita deterioração dos edifícios – e com o Programa Monumenta isso foi recuperado. Mas, agora, o Programa Monumenta já se acabou há quase dez anos. O que você acha disso?*

**(CE)** Eu acho que foi fundamental, porque a restauração da Praça, a retirada das grades, isso trouxe as pessoas para dentro da Praça. Agora você pode circular por ela mais livremente, o monumento<sup>19</sup> também foi restaurado. Houve um projeto de organização do entorno, e mesmo a chegada do VLT<sup>20</sup> – que não faz parte do Monumenta – valorizou a área, junto à restauração do CCD, do prédio do SEBRAE – do CRAB<sup>21</sup>. Tudo isso deu um *upgrade*. Antigamente, a gente ia na Praça Tiradentes – uma vez eu fui fazer uma filmagem lá, e ainda era gradeada, eu me lembro bem, estava tudo cercado de ônibus, estava caótico. Com as melhorias, a gente de uma certa maneira devolveu a Praça Tiradentes à cidade. Eu entendo que a Prefeitura – o IRPH – devolveu a Praça à cidade.

7. *Você percebe a atuação do Centro Carioca de Design como um agente de transformação territorial?*

**(CE)** Com certeza. Não tenho dúvida. Até gostaria que a gente levasse mais eventos para a Praça, e para a própria [rua] Luís de Camões<sup>22</sup>. Problemas de segurança às vezes nos impedem de fazer isso, mas eu acho que é fundamental a gente continuar buscando essas ações. Eu me lembro que, na época do Washington [Fajardo], foi feito um evento super bacana no *Park(ing) Day*, um dia que tem como objetivo diminuir o número de carros trafegando. Fizeram um evento que foi uma festa na Praça. No

<sup>19</sup> Estátua equestre de Dom Pedro I, criada pelo artista brasileiro João Maximiano Mafra e realizada na França por Louis Rochet. Inaugurada em 1862.

<sup>20</sup> Veículo leve sobre trilhos. O trecho que passa pela Praça Tiradentes, ligando a Praça XV à Central do Brasil, foi inaugurado em 2016.

<sup>21</sup> Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro, sito à Praça Tiradentes, nº 69-71.

<sup>22</sup> O Centro Carioca de Design tem duas entradas: uma pela Praça Tiradentes, nº 48, e outra pela Rua Luis de Camões, nº 57. Nos últimos anos, somente a entrada da Praça Tiradentes está ativa.

lugar de uma vaga, fizeram uma área de estar. Esse tipo de iniciativa é a cara do CCD, e tem que continuar acontecendo cada vez mais. Mais atividades que levem o design de dentro do CCD para a Praça.

O [evento] Tiradentes Cultural já tem uma ligação muito forte com a Praça – muito por conta da Paula Camargo, que toca os dois, então já existe essa interação. Mas eu acho que a gente poderia explorar mais isso.

**(POC)** *Esse primeiro bloco de perguntas teve uma relação mais direta com o CCD. Tem um segundo bloco de perguntas agora que é justamente para tentar ampliar o foco para a cidade, para o planejamento. Eu pulei uma parte do início da entrevista, que era explicar o que é a pesquisa. Eu sempre falo que a pesquisa é sobre o CCD. Mas o que eu estou querendo buscar é não só a atuação do próprio CCD, mas pensar o ambiente político em que ele foi criado, como é que ele se mantém na cidade e como podem existir relações entre edificações e a vitalidade da cidade (a vitalidade urbana), como isso se insere territorialmente – buscando também entender o contexto político de formação da cidade. Isso é uma coisa que eu trago do meu mestrado, em que estudei equipamentos de maior porte (a Cidade da Música – atualmente Cidade das Artes – na Barra e o projeto do Museu Guggenheim do Rio de Janeiro, na região do Porto). Nesse trabalho, fiz uma análise política do período de gestão dos ex-prefeitos Cesar Maia e Luiz Paulo Conde, tentando entender como a cidade vai se transformando através da ação política, da arquitetura e, agora, ampliando para ações de design. Estou buscando ir além do trabalho que eu fiz no mestrado, em que foi muito importante o estudo de planos estratégicos – especialmente dos planos estratégicos do Rio. Então, essas próximas perguntas tem relação com isso.*

8. *Como você vê Plano Diretor e Plano Estratégico como instrumentos de “fazer cidade”? Nesse sentido da produção urbana, como os modos de fazer cidade.*

**(CE)** O Plano Diretor é uma determinação da Lei Orgânica [Municipal]. Eu acho que é importante que existam diretrizes gerais, mas sinto que, enquanto a gente fica planejando, a cidade está acontecendo. Sempre achei que o planejamento a longo prazo é meio perigoso, porque o mundo está mudando muito rápido. As tecnologias estão cada vez mais importantes no nosso dia-a-dia – para o bem e para o mal. Então, eu acho que as nossas ações deveriam ser mais pontuais. O Plano Estratégico pode funcionar mais, porque com estratégias você indica ações que podem se transformar em projetos específicos. E, sempre, a visão tem que ser de que a cidade é das pessoas, não do automóvel.

Por exemplo, eu estava agora com os meus alunos – uma coisa que não tem nada a ver com o Centro Carioca de Design – analisando o PEU<sup>23</sup> de São Cristóvão, que é um PEU que todo mundo elogia, foi muito bem-feito, etc.. O PEU está lá, válido até hoje, desde 2004. Passaram-se quinze anos. O PEU não foi o suficiente para alavancar São Cristóvão. A legislação, sozinha, não dá conta. Ações específicas – nesse sentido, como o CCD, ou outros equipamentos com o mesmo tipo de vocação, de cultura – tem um papel importante de ativação na cidade. Eles [os equipamentos] tem o papel de ativar os espaços públicos ligados a eles.

Eu vi em Nova Iorque, no *New Museum*, um evento chamado *IdeaCity*<sup>24</sup>. Quando cheguei lá, estava acontecendo esse evento realizado pelo *New Museum* que tomava conta de toda a rua em frente a ele, e todo o quarteirão. Então havia, durante um período do ano, mil coisas acontecendo ligadas à cultura, ligadas à arquitetura, ligadas ao design, ligadas à cidade, envolvendo as comunidades. Eu achei isso muito interessante. É o tipo de ação que o CCD teria todo o perfil de fazer – um evento desse tipo.

Então, eu acho que o Plano Diretor é importante, pois possibilita o incentivo a que a cultura tenha

<sup>23</sup> Plano de Estruturação Urbana.

De acordo com o site da Prefeitura do Rio, “o Plano de Estruturação Urbana (PEU) é o instrumento normativo básico de intervenção urbanística para um bairro ou conjunto de bairros”. “Compreende as etapas de definição da área objeto de estudo; estudos e levantamentos de campo; diagnósticos; proposta preliminar; audiências públicas e minuta de Lei Complementar.

Fonte: <<http://prefeitura.rio/web/smu/exibeconteudo?id=2879570>>

Acesso em 11 de novembro de 2019.

<sup>24</sup> *IdeaCity* é uma plataforma colaborativa, cívica e criativa que explora o futuro das cidades com arte e cultura como forças motrizes. Fundada em 2011, *IdeaCity* integra a missão “Nova Arte, Novas Ideias” do *New Museum* através da expansão do museu para além de suas paredes, inserindo-se na esfera cívica.

Fonte: <<https://www.newmuseum.org/pages/view/ideacity>>

Acesso em 11 de novembro de 2019.

peso no pensar a cidade. Mas isso não é o bastante. Eu acho que o entendimento do papel que esses centros de cultura podem ter nos espaços públicos da cidade é fundamental.

9. *A gestão do patrimônio cultural é considerada importante | estratégica nesses instrumentos (plano diretor e plano estratégico)? E a gestão do design?*

**(CE)** Eu acho que a gestão do design pouco aparece no plano diretor atual.

**(POC)** *Explicando melhor a pergunta: o Rio de Janeiro é uma cidade que tem uma área muito grande de patrimônio cultural, principalmente se você pensar o Centro, a Zona Sul, parte da Zona Norte. Toda essa região tem uma questão de patrimônio cultural material e imaterial que é muito forte. São os pontos em que a cidade se formou. Isso aparece como estratégia no Plano Diretor como um valor? Como um potencial a ser trabalhado estrategicamente para a melhoria da cidade? Ou para o ordenamento da cidade a partir disso? Eu também acho que não se fala em design – em gestão do design – no Plano Diretor. O patrimônio cultural tem importância nesses planos: diretor e estratégico? E design? Isso é falado, é pensado? Tem importância no que já existe, e você acha que deveria ter?*

**(CE)** As áreas protegidas da cidade, mesmo que no Plano Diretor se fale delas – que elas devem ser mantidas, protegidas, etc. – eu acho que ainda é muito pouco, porque existe uma mentalidade geral de que o patrimônio atrapalha. Então, na minha opinião, o Plano Diretor poderia refletir pensamentos mais contemporâneos, de que as estruturas ambientais devem ser cada vez mais levadas em consideração. Existe um aquecimento global que é claro, e eu acho que o Plano Diretor até agora falou pouco disso. Nesse sentido, as áreas de preservação, APACs, estão alinhadas à questão ambiental. A questão da sustentabilidade também está ligada ao reuso, às novas utilizações desse patrimônio edificado. Permitir, incentivar o reuso, no lugar de uma visão antiga de que o que é velho deve dar lugar a novos prédios.

A questão do design, ela não existe nem no Plano Diretor, nem no Plano Estratégico, ao meu ver. Eu não sei como é que isso está sendo tratado agora, porque o plano está em revisão. Eu acho que seria importante o CCD conversar com os representantes do IRPH para poder contribuir.

No sentido de que o Plano Diretor é uma visão muito geral de cidade. São diretrizes... “Incentivar o design carioca, as atividades culturais, incentivar o reuso nas áreas de preservação”. Eu acho importante. Seria importante mostrar que o patrimônio de uma cidade é seu ativo econômico. Países como a Espanha, por exemplo, vivem do seu patrimônio. Todo o turismo é movimentado pela história da Espanha, que é também a história das religiões, da Inquisição, das Cruzadas, da invasão da Europa pelos Mouros. Eles tiram proveito de uma forma muito interessante. O Brasil ainda está engatinhando nesse sentido, embora com algumas tentativas exitosas. O patrimônio muitas vezes ainda é visto como um problema.

Quando você fala de patrimônio, você está se posicionando. Você está falando de quem você é. Então, por esse lado, a valorização do design carioca como patrimônio é muito importante, Mostra quem somos nós, cariocas, como somos criativos, o povo que mesmo quando está em crise inventa coisas para fazer, faz eventos em que o design tem um papel fundamental. Agora mesmo está acontecendo a ArtRio<sup>25</sup>. Isso é uma vocação do Rio de Janeiro.

10. *Num contexto de “produtificação” da cidade, dominado por expressões como “place branding” e “city marketing”, como você vê o uso de ferramentas de gestão do Patrimônio Cultural para esse fim, e sua relação com o design?*

*Você considera o Patrimônio Cultural como uma instância estratégica nesse contexto?*

*Nessa pergunta eu estou falando de um contexto mundial em que as cidades competem umas com as outras pelo turismo, pelo capital, pelo investimento estrangeiro, e isso tem a ver com estratégias que estão ligadas ao que você apresenta da cidade para fora. Tudo isso de “place branding” e “city*

<sup>25</sup> ArtRio — Feira de Arte do Rio, cuja nona edição aconteceu de 18 a 22 setembro de 2019.

De acordo com o site da ArtRio, “uma das principais feiras de arte da América Latina, que reúne importantes colecionadores, galerias e artistas e apresenta projetos curatoriais diferenciados”.

Fonte: <<https://www.facebook.com/pg/feiraartrio/about/>>

Acesso em 11 de novembro de 2019.

*marketing” são estratégias “para fora”, para posicionamento.*

**(CE)** Como você vende a cidade para o mundo, qual a imagem que você quer da sua cidade para o mundo. Aí o patrimônio, como eu disse, é fundamental. Ele é praticamente o cerne da questão. Porque, quando você pensa no nosso patrimônio, na nossa paisagem cultural: o que é isso? O Rio de Janeiro é a única cidade do mundo que tem isso. E a gente explora pouquíssimo. Podemos tirar mais partido. O Rio 2020 - Capital Mundial da Arquitetura é um exemplo. Além da Paisagem Cultural, temos o sítio do Cais do Valongo, que também é um patrimônio mundial. Então, a gente tem tudo na mão para ter estratégias voltadas para o patrimônio e que ativem economicamente a cidade. Está faltando uma decisão política maior.

11. *Existe uma leitura de que a visão de patrimônio de Aloísio Magalhães de algum modo sintetiza uma passagem do material para o imaterial, abrindo o campo para a atuação em novas frentes. Qual a sua percepção sobre a atuação de Aloísio Magalhães à frente do IPHAN? Percebe, nessa trajetória, interfaces entre Patrimônio Cultural e Design? Como você se situa nessa discussão e qual a sua visão sobre a atuação do Patrimônio na cidade?*

**(CE)** São muitas perguntas em uma.

Primeiro, o Aloísio Magalhães e a questão do patrimônio imaterial. Foi ele quem iniciou essa visão. É uma visão fundamental. Hoje, o IPHAN<sup>26</sup> já adotou, está nos escritos do IPHAN – e que virou a bíblia que a gente segue. Todos os órgãos de patrimônio seguem a bíblia do IPHAN de patrimônio imaterial. Mas ainda há pouco entendimento da população e dos políticos do que é isso realmente. O que é realmente esse patrimônio imaterial? Como é que a gente mede ele? Como valorizá-lo? Porque a gente recebe pedidos e sugestões, e até pedidos e propostas na Câmara Municipal.

Alguns estudos estão ocorrendo no IRPH e estamos tentando nos posicionar com relação a isso – e também frente às outras instâncias de patrimônio que existem no país – sobre de quem é a prerrogativa de decidir o que é e o que não é o patrimônio imaterial. Isso é uma coisa que está acontecendo.

Eu vejo o design carioca como um patrimônio imaterial. A produção da arquitetura carioca como design, também é um patrimônio imaterial do país.

12. *Como você vê as possibilidades de interfaces entre esses campos do patrimônio cultural e do design local e globalmente, olhando para o futuro?*

**(CE)** Pensando para a frente, né? O mundo contemporâneo, as tecnologias... cada vez mais o design e a tecnologia podem, juntos, ter um papel fundamental na cidade do futuro. Como é que a gente vai viver daqui para frente? Hoje em dia ninguém vive sem um *gadget*. E todos os aplicativos, tudo isso tem influência do design também. Então, como são essas redes que se formam de disseminação, também, do que é a nossa cultura, mas através dessas tecnologias? Tudo isso ainda está muito indefinido, mas está em constante transformação. É muito difícil dizer o que eu acho que vai ser. A gente não sabe, daqui a dez anos, quais serão as profissões que vão existir, e quais deixarão de existir. Mas uma coisa é certa: a criação, a criatividade humana, ela nunca vai deixar de existir. Então, como vamos nos apropriar dessas tecnologias para a criação, e como o design vai funcionar nessa cidade do futuro, e como ele vai se relacionar com o patrimônio – eu acho que é uma coisa ainda a se pensar, a se estudar também na academia, e ir acompanhando. Porque as coisas estão acontecendo muito rápido...

13. *Você viveu e atuou em muitas gestões, e em diferentes órgãos da Prefeitura do Rio. Como você vê as políticas de Patrimônio Cultural municipais – não necessariamente desde o Corredor Cultural, que foi quando começou – até o momento? Você acha que, de algum modo, elas refletem diferentes visões de cidade?*

**(CE)** Eu acho que, num primeiro momento, quando teve o Corredor Cultural – e foi uma iniciativa importante, porque partiu dos comerciantes da área do Saara em busca de proteger aquelas características do local – aquilo foi muito marcante, muito significativo.

Mas o patrimônio no Brasil, o então SPHAN, foi criado por Getúlio Vargas, que entendeu a importância que o patrimônio tinha para a imagem da nova República. A arquitetura moderna, o design moderno, eram a marca desse novo país que estava nascendo, e que era um Brasil novo que se queria colocar pro mundo.

<sup>26</sup> Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.



Então, o patrimônio, ele tem esse poder de dizer quem você é. E, a partir daí até hoje, eu acho que – depois do *Corredor Cultural*, que foi muito importante– a cidade fez todas as APACs. São em torno de dez mil imóveis preservados no Rio de Janeiro, que a prefeitura luta para manter, dando isenção de IPTU e buscando mecanismos para apoiar os proprietários. Sempre com muita dificuldade de conseguir orçamento para fazer as coisas. Eu acho que, na época do [Washington] Fajardo, o patrimônio tomou uma nova cara, mais moderna, mais contemporânea, e isso foi fundamental.

**(POC)** *Considerações finais?*

**(CE)** O IRPH deveria ser uma secretaria, ter mais autonomia, e não estar submetido a outra secretaria. Ele é o Rio, Patrimônio da Humanidade. Seu caráter mundial poderia ser mais valorizado, e ter um orçamento que pudesse movimentar e cuidar das áreas protegidas pela UNESCO.

## 2f. Entrevista a Elisângela Chafim e Luiz Antônio Silva

Entrevista concedida a Paula de Oliveira Camargo em 12 de março de 2022.

Local: Boteco da Praça - Rua Imperatriz Leopoldina, 8, loja A - Centro - Rio de Janeiro, RJ

Data: 12 de março de 2022, 10h49.

### PERGUNTAS

1. *Como vocês vieram trabalhar no Centro Carioca de Design?*

Luiz: Eu vim trabalhar pela Uni-Rio, estava abrindo um espaço aqui e me designaram para cá. Eu fiquei tranquilo vindo para cá.

Paula: UniRio é uma empresa terceirizada da Prefeitura, né?

Luiz: Sim, sim.

Paula: E você, Elisângela?

Elisângela: Eu fui contratada por uma empresa chamada Thali, terceirizada da Prefeitura também, para vir trabalhar aqui. Foi bom, também, para mim.

2. *Quando você começou a trabalhar no Centro Carioca de Design?*

EC: 2016.

LA: 2010

A partir deste ponto, a entrevista passou a ser conduzida primeiro com o Luiz, depois com a Elisângela.

3. *Quando você veio trabalhar no Centro Carioca de Design, tinha alguma expectativa sobre o que fosse acontecer nesse lugar? Você sabia o que era esse lugar? Como foi?*

LA: Não sabia de nada. Falaram: “a UniRio ganhou um espaço na Praça Tiradentes” e me perguntaram se eu queria vir para cá, porque eu estava trabalhando em São Cristóvão. Lá, trabalhávamos em rodízio. Aí eu preferi trabalhar de segunda a sexta, para mim é melhor.

4. *O que você pensa sobre o que acontecia no CCD? Sobre os eventos, as exposições, tem alguma opinião? O que você achava dos eventos e das coisas que aconteciam aqui?*

LA: Eu achei bacana, uma coisa que eu nunca tinha visto, nunca tinha ido nada em lugar de exposição, aí eu via o pessoal trabalhando assim no design ali, eu nem sabia nada o que era isso. Muita coisa ali, a gente foi aprendendo ali.

5. *Então, assim, você falando que você não sabia nada do que era design, e tal, você acha que você conseguiu aprender alguma coisa? Isso mudou ou fez com que você passasse a ter alguma ideia do que é design? Vou fazer uma pergunta que pode parecer meio estranha, mas o que é design pra você agora? Você tem alguma opinião sobre isso? Ou continua meio que “deu na mesma”?*

LA: Não. Eu vinha para cá e aprendia, né. Eles fazendo aquelas montagens todinhas, aquelas exposições todinhas, todo mundo com brilho nos olhos lá... Eu gostava. Muita coisa bonita, mesmo, muita coisa mesmo... É isso.

6. *Das atividades que você presenciou, houve alguma que foi para você mais marcante? Que chamou a atenção? Ou alguém? Algum “causo”, alguma história? A ideia dessa entrevista é meio que uma contação de causo, mesmo. A ideia é mais até que seja uma conversa (eu sei que é difícil, a gente fica vendo que está gravando, às vezes a gente fica meio sem-graça... Mas acho que é muito importante dizer: não tem “falar besteira”, não tem “dizer algo errado”, se você disser “design pra mim é frescura” ou qualquer outra coisa, não tem erro nem acerto. É contação de causo, mesmo, do que foi para você a experiência de*

*trabalhar aqui. Essa pergunta, que eu já tinha feito e vou fazer de novo: das atividades que você presenciou, houve alguma ou algumas de que você se lembre mais? Por quê? O que te chamou a atenção?*

LA: Teve sim, várias. Houve vários eventos bons. Nem dá para citar um. Todas foram muito boas, todas. E a gente saía daqui, ainda tinha aquela brincadeira na Praça, também...

POC: Tiradentes Cultural.

LA: Isso, Tiradentes Cultural. Ficava tudo conectado, tudo junto, era muito bom. Eu fiquei triste por ter parado de trabalhar aqui e estar fechado, né?

POC: É...

*7. Como foi, para você, a experiência de trabalhar no Centro Carioca de Design?*

LA: Ah, foi muito bom. Show de bola. Se voltar a me chamar para cá, eu venho de novo. Estou aposentado, mas tô junto e misturado.

*8. Para você, havia diferença entre os eventos que aconteciam na casa? Gostava mais de algum tipo de evento sobre outros? Exposição, palestra, oficina, tinha alguma diferença entre esses eventos? Você gostava mais de algum, ou de algum tipo de produção, algumas pessoas que vinham e que trabalhavam aqui que você gostava mais do que outras...*

LA: Para mim era tudo tranquilo. Eu gostava das palestras, gostava das oficinas...

EC: É, porque misturava design, né, com tecnologia, modelos, o Rio Design é tudo...

POC: Luiz tá tímido, mas vamos em frente (risos).

*9. Como você percebe a relação entre a casa (CCD) e o espaço público (Praça Tiradentes)?*

LA: É uma conexão muito boa. A Praça Tiradentes e a casa, é uma conexão

*10. Teve alguma situação difícil? Alguma situação em que você pensou "caramba, o que eu faço agora, vou ter que me virar nos 30 aqui"?*

LA: Só quando chovia muito, né? Na exposição, a água... A gente tinha que ficar removendo a exposição para um lado e para o outro... Isso é uma coisa da natureza, mesmo... (risos)

*11. E nessa situação, o que você fazia?*

LA: A gente tirava, botava, puxava a água para um lado, para o outro lado, mudava a exposição para um lado e para outro, e assim vinha até a chuva parar e aí, depois, a gente movia para o local novamente. A gente se virava nos 30, né?

*12. E nessa relação com a Praça, com esse lugar da Praça Tiradentes? Teve alguma situação que tenha sido difícil, complicada, que você tenha identificado como perigosa, se sentiu em risco em algum momento...*

LA: Não, para mim estava tudo tranquilo, tinha os Guardas Municipais lá, que eram todos amigos nossos, também, e qualquer coisa que acontecesse aqui eles estavam junto com a gente, e estava tudo tranquilo. Foi tudo tranquilo. Todo mundo respeitava a gente ali.

*13. E em relação à manutenção da casa? Era difícil, era fácil, havia pontos que eram mais desafiadores?*

LA: Era muita coisa... As portas, janelas, isso tudo estava já precário, então tinha que comprar tudo de acordo com o tempo. Não podia botar qualquer porta, qualquer janela. Se estava quebrado, tinha que comprar tudo de acordo.

14. *A casa estava com muita dificuldade desse tipo de manutenção, né?*

LA: Muita, muita, muita dificuldade.

15. *E com o pessoal que trabalhava na casa? Tem eu, claro, você pode ser muito livre (apesar de eu saber que é difícil, mas pode falar mal de mim também se quiser - risos // LA: Não tem nem como...), mas a gente sabe que trabalhando aqui na casa vocês se relacionavam com muita gente. Como era essa relação de trabalho com as pessoas que estavam na casa? Você sentia que alguma relação era mais fácil, mais difícil, era bacana com quem estava aqui no dia a dia? Tinha o Studio-X durante bastante tempo, tinha as pessoas do Centro Carioca de Design, isso fazia alguma diferença?*

LA: Para mim, não, não fazia, não.

16. *Além dessas perguntas, sobre todas essas questões e relações da casa, eu fico pensando – acho que talvez essa seja a principal pergunta: fazia diferença para você o que acontecia na casa? O conteúdo que tinha aqui era importante, fazia alguma diferença? Trabalhar aqui tinha relação com o que acontecia dentro da casa?*

LA: Trabalhar aqui era muito bom, eu só ficava triste quando não tinha evento nenhum, né? Quando tinha palestra, eu gostava. Quando tinha oficina, eu gostava. Mas quando não tinha nada, nas semanas em que não tinha nada, a gente ficava meio triste, sentia a casa mais vazia. Eu gostava muito. Tinha exposições...

17. *Beleza. Tem mais alguma coisa que você queira falar? Que você pense...*

LA: Agora, não. Na hora assim, não sei nada...

18. *Sem problemas, você disse coisas super importantes e que eu vou conseguir usar. Como eu falei, não tem certo nem errado. Eu vou passar o microfone para mais perto da Elisângela para fazer as perguntas a ela.*

### **A partir deste ponto, a entrevista passa a ser com Elisângela Chafim.**

1. *Elisângela, como você veio trabalhar no Centro Carioca de Design?*

EC: Eu vim através de uma empresa que me contratou, a Thali.

2. *Quando você começou a trabalhar aqui e quando você saiu?*

LA: Comecei em 2010. A gente saiu em 2018, né? 2019...

EC: Entrei em 2016, em janeiro, e também saí em 2019.

3. *Quando você veio trabalhar no Centro Carioca de Design, tinha alguma expectativa sobre o que fosse acontecer nesse lugar?*

EC: Antes de eu começar a trabalhar, não, não tinha.

4. *O que você pensa sobre o que acontecia no CCD? Sobre os eventos, as exposições, tem alguma opinião? Teve alguma atividade de que você se lembre mais do que outras, que tenha sido mais marcante?*

EC: Era bom! Ah, eu gostei de um que tinha tecnológico ali atrás, que botaram tipo um manequim. Você se mexia, e o negócio mexia, lembra?

POC: Lembro!

EC: Eu não sei se era da UERJ...

POC: Da PUC. Era uma da PUC, que tinha uns sensores que captavam o movimento, né?

EC: Sim! Tinha uns sensores...

5. *Aquele foi um projeto de um estudante da PUC. Por que esse, o que te chamou a atenção?*

EC: Porque era tecnológico, para mim tinha uma coisa diferente da casa, porque lá era muita exposição, eventos como os do Studio-X, que vinham de outros países, então era diferente. Para mim, foi diferente.

6. *Vou puxar uma pergunta a partir de uma coisa que você falou: no Studio-X tinha muito evento com pessoas de outros países e que esse evento foi diferente porque era tecnológico. O que você achava desses outros eventos? Tinha coisa legal?*

EC: Tinha algumas coisas legais. Não só ele, como a senhora também botava uns eventos que montava, com outras pessoas, outros eventos fora do Studio-X. Os deles também eram bons, mas os da senhora também eram bons. Porque tinha uns eventos bem mais diferentes, coisas diferentes. Estudo das exposições, o que as pessoas pensavam, montavam...

7. *Nesses eventos, que você fala que tinha muita coisa diferente, você ouvia muito a palavra "design"? Falavam muito de design?*

EC: Sim, tudo usava design. O negócio que teve, de desfile de modelo: foi design. Vários modelos, várias coisas também. Esse com computadores, tecnológico: tinha design também, porque eram várias coisas, tinha que mexer, tinha que fazer isso... E as exposições, porque também eram de design. Era de montanha, era de quadros, era de peças...

8. *A gente fazia muita coisa, né?*

EC: Muito.

9. *E como foi para você a experiência de trabalhar no Centro Carioca de Design?*

EC: Foi bom, para mim foi bom.

10. *Você consegue falar um pouco mais sobre isso? O que você...*

EC: Foi bom, eu aprendi algumas coisas...

11. *Vou fazer para você uma pergunta que eu não fiz ao Luiz: o que havia de diferente em trabalhar aqui em relação a outros postos de trabalho em que você trabalhou?*

EC: Aqui a gente tinha que se dar com muitas pessoas. A gente tinha que se adaptar. Pessoas de vários tipos, que vinham de outros países: chineses, portugueses, todos os tipos de pessoas aqui, no design, aparecia. Chileno, chinês, tinha tudo, e olha que a gente nem falava as línguas, né? A gente tentava traduzir né, do nosso jeito... (risos) Aprendi muito ali.

LA: Aprendemos, vários conhecimentos, várias coisas ali. Muitas coisas, olha...

EC: Muito, é... Muito conhecimento. Coisas que a gente não sabia... Aquele prédio mesmo, que tem lá na Barra, que foi botado aqui, lembra? Aquela torre, que não foi construída. Eu nunca nem imaginaria que teria isso, o que seria isso. Lembra?

LA: Verdade, é mesmo, foi legal. Foi bom. Foi bonito.

EC: Aquele foi um dos eventos em que a gente teve que mudar a exposição direto (risos).

LA: Aqueles negócios de vidro, de espelho, né?

EC: Isso! Isso aí. E tira exposição, e monta... Porque tudo é uma exposição, e tinha que ter cuidado, porque as peças vinham de outro país, de outro lugar...

LA: De São Paulo, né?

EC: De São Paulo... Os estudos que traziam as pessoas de outros países para estudar aqui!

12. *Para você, tinha diferença entre os eventos que aconteciam na casa? Algum tipo de evento que você gostava mais do que outro tipo? Que tipo de evento você achava mais interessante de se trabalhar?*

EC: Quando tinha venda de livros, as vendas de livros, quando tinha... Eram mais calmos pra gente, mais social. Mas tinha as vezes que os eventos bombavam! Aqueles eventos em que a gente subia e descia escada 24 horas.

13. *É. Tem bastante escada na casa...*

EC: (risos) Verdade!

14. *Como você percebe a relação entre a casa, o CCD, e o espaço público da Praça Tiradentes? Tem relação? Como é essa relação? Faz diferença que esse lugar seja aqui? Se fosse em outro lugar, seria a mesma coisa?*

EC: Faz a diferença. Claro que faz. Porque é a Tiradentes. A praça chama para o Rio Design, que é o CCD, para os eventos, para mostrar os acontecimentos, do que fala da cultura, né? Da praça, e das coisas que acontecem...

LA: Ainda tinha aquela feira, que era conectada.

EC: Isso, e fora as feiras que tinha, de carnaval, essas coisas. Que é a mesma conexão: Tiradentes, falando da cultura, e do Rio Design. Então, automaticamente, as pessoas sentiam curiosidade. "Ah, é ali? Então eu vou ver uma exposição, um evento..."

LA: A gente gostava quando anunciava: "Boa tarde, Tiradentes Cultural!" hahahahahahaha Lembra disso? hahahahahahaha

POC: Lembro, morro de saudades.

EC: A gente já sabia que estava começando.

LA: Aí a gente de lá de dentro já escutava, nossa chefe chegando gritando "boa tarde, Tiradentes Cultural". Aí a gente pensava: já está começando, vamos lá dar um apoio na praça.

15. *Você alguma vez se sentiu, nessa relação com o espaço público, numa situação em que você se sentisse em risco na casa, ou que você achasse que a casa estava em risco, que deveria fechar, ou abrir...*

EC: Tinha momentos em que tinha eventos que ainda bem que tinha os seguranças da casa. Porque a gente trabalha na Tiradentes, no Centro do Rio, que é, né? Risco, quando chega a noite... Mas tinha os seguranças da casa, tudo tranquilo, os Guardas Municipais, tinha sempre uma cooperativa de seguranças para proteger. Os guardas da rua, também. Até porque também tinha as coisas dentro do CCD que eram valiosas, não tinha como não ter [segurança].

16. *Você passou por alguma situação difícil?*

EC: Igual al Luiz, exposições em que, como a cidade, o Centro do Rio, enche, então automaticamente o CCD não ia ficar atrás, né, de não encher de água. A maioria dos problemas eram esses: mudar exposição porque financeiramente, tinha uma goteira aqui, uma outra goteira ali... A manutenção nós sabemos como é, né? Não era fácil... Mas só esse contratempo, mesmo, desse tipo de coisas. Mudar exposição, porque tinha que ter todo o cuidado especificado que a gente tinha que ter. Exposição de outro lugar, então, tinha que tirar, saber onde ia botar, tinha que chamar as pessoas da exposição para vir, para saber como a gente poderia agir.

17. *A manutenção era difícil, dava muito trabalho, tinha alguma dificuldade (risos – entendimento de que havia muitas dificuldades, não alguma). Quais dificuldades eram mais difíceis?*

EC: Quando era exposição de objetos pequenos, de outros países, que era “bem risco”, a gente não podia perder nada. Era um risco pra gente. Era o mais sério, tinha que tomar conta mesmo.

LA: Aí quando chovia, que a gente não estava aqui, a gente tinha que ligar para os vigilantes, para eles tirarem [as peças] do lugar, porque às vezes chovia de madrugada. Aí a gente ligava para o vigilante aqui, ó “move isso aí, tira para o lado de cá, onde não está chovendo, para poder não molhar as coisas aí, e amanhã a gente volta para o lugar. De manhã, a gente chegando para trabalhar, a gente monta de novo.”

EC: Isso aí, a gente fazia isso mesmo, como o Luiz falou. A gente montava, pedia para os seguranças tirarem, e quando chegava, organizava para a casa poder ser aberta, para poder receber as pessoas.

18. *E quando acontecia alguma coisa – que eu sei que aconteceu, né? Em algumas situações, coisas acontecem... Como era? Molhou a maquete! Você estavam nessa época, em que molharam aquelas maquetes que vieram dos Estados Unidos...*

EC: Estava! Então, nessa daí é que foi a correria. Chamar, montar, saber... Sorte que a gente já estava há um tempo trabalhando na casa, a gente já sabia como cuidar, tirar, mas tinha que ser nos mínimos detalhes para não prejudicar as maquetes que vinham, como a senhora falou, de outro país, né? Risco... Tinha tudo.

19. *Como era a relação com o pessoal que trabalhava na casa? Com as pessoas que circulavam por aqui, a equipe do CCD, a equipe do Studio-X, as equipes de montagem...*

EC: Para a gente era tranquilo. Pelo menos, eu falo por mim e pelo Luiz. Para a gente era tranquilo. Disso não tem muito o que falar...

LA: É, para a gente era tranquilo.

20. *E com o pessoal das exposições?*

EC: Tinha gente mais legal, tinha gente mais chatinha... Nem todos eram brasileiros. Tinha muitos de outros países, não entendiam a linguagem. Até a gente falar na nossa linguagem, na linguagem que a gente fala, chamava um... “ó, o que ela quer?”, “ah, quer isso”, mas sempre desenrolava. Dava para resolver.

LA: Isso, traduziam pra gente.

EC: Isso aí.

21. *É, acho que essas perguntas meio que foram. Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar?*

EC: Que o CCD podia voltar logo! (risos)

LA: E nos chamar, né? Se voltar, pode contar com a gente. Tamos juntos.

EC: Para os eventos... Porque ali a gente conheceu muita coisa. Aprendemos muito. Pra tu ver: não é só o Rio Design. Não é só “coisas”, “peças”. É “eventos” também, né? Porque ali fazia. Carnaval, modelo, desfile, tecnológico... As meninas vinham, botavam sua arte... Lembra, que teve aquele do pagode? Que botou na parede? Aquelas meninas...

22. *Dá para ir de trem?*

EC: Isso aí, “Dá para ir de trem”. Esse aí também. Sempre tinha uns eventos bons daquele lado de lá também. (se referindo à entrada pela Rua Luis de Camões).

23. *Engraçado, de todos os eventos, os dois que você mencionou foram os feitos por estudantes, não os de equipes de pessoas já formadas...*

EC: É que as pessoas sentem curiosidade. As pessoas vieram ver, encheu a casa. Encheu...

24. *Para você, trabalhar mudou a sua ideia do que pode ser considerado design?*



EC: Sim, mudou. Porque hoje em dia eu sei que design não é só uma coisa de arte. É tudo, design. Em tudo, assim, em aspas, né? Modelo, em arte, para mim, sim.

25. *E para você, Luiz? Para você mudou depois que você trabalhou aí, mudou o que você achava que pode ser design? Você achava alguma coisa sobre design e agora acha diferente?*

LA: Agora eu acho design uma coisa bonita, engraçada, moderna. Muita coisa a gente aprendeu ali. A montar, ajudar a montar as exposições... Muita coisa a gente aprendeu ali.

EC: Fala “ah, é antigo”. Não é antigo! É design. É um modo diferente de você pensar. A pessoa já pensa num modo de design. É uma outra arte, né? Eu pego um quadro, boto isso daqui, é um design. Quero um design aqui.

LA: Uma pintura é um design.

EC: Uma pintura... Uma pintura corporal, as roupas. As roupas, era um design que elas botavam. Não eram só os modelos. Bolsa diferente, biquini diferente, marca diferente (risos). É isso aí!

26. *Vamos falar agora livremente. Quer falar alguma coisa sobre o Centro Carioca de Design? Além de que vocês querem voltar, isso eu já entendi. O Rangel, que é o rapaz da Comlurb que veio trabalhar aqui depois que vocês saíram, é um amor de pessoa. Um cara super 10. Vocês iam ser uma equipe e tanto. Se desse para ter os três...*

EC: Ia ser uma bomba!

27. *Mas no momento não tem essa perspectiva. Não sei se vocês querem falar mais alguma coisa de uma maneira mais livre...*

EC: Não... Que volte, né? Uma casa boa, que dá para vários jovens conhecerem, que abra mesmo. Dá para as pessoas fazerem seus eventos.

LA: Sim, ficar vários movimentos aqui na Praça Tiradentes também, né?

EC: É, tem esse movimento ainda, da Praça Tiradentes. Fora que chama os jovens. As pessoas podem montar sua exposição. Não tem muita – tem burocracia, claramente, para fazer uma exposição, mas é um pouco mais fácil. Só seguir as regras direitinho.

LA: Muitos jovens chegavam aí querendo saber como fazer para montar uma exposição. A gente falava “liga para a dona Paula, liga para o CCD para ver se pode”.

EC: Isso aí, “liga para a dona Paula para ver se ela pode”, para mostrar roupas, vendas de livros... Que aqui teve de tudo, né? Desfile, exposição, aprendizado de escola, porque as pessoas vinham para cá com outros professores.

LA: Palestras.

EC: Palestras, aqui no CCD era de tudo.

28. *O que vocês achavam da Tiradentes Cultural? Vocês achavam que era uma coisa que tinha a ver com a casa, com esse espaço? Ou parecia desconectado?*

EC: Tinha a ver. A Praça Tiradentes, que é uma cultura, tinha uma feirinha, que tinha de tudo, também, e chamava a casa.

29. *Luiz, teve uma pergunta que eu fiz para a Elisângela e não fiz para você. Você percebia diferença entre trabalhar aqui e nos outros postos de trabalho em que você já trabalhou? Que diferença era essa?*

LA: Sentia, sim. Aqui a gente era mais requisitado, né? Em outros lugares, a gente nem era conhecido como nada. Pessoal nem via quase ninguém. A gente só fazia lá a manutenção que tinha que fazer, e não via ninguém. Aqui, todo mundo vinha conversar com a gente, dava mais uma moral à gente, então a gente trabalhava com mais público. A gente aprendia muita coisa aqui.

30. *Trabalhava com mais...*

LA: Ânimo, trabalhava com mais ânimo.

31. *Vou fazer uma pergunta que me ocorreu agora, e que é para vocês dois. Isso dava para vocês um sentido de que a casa era um pouco de vocês, e de que vocês faziam parte desse ambiente?*

LA: Sim.

EC: Sim.

32. *Era uma relação, pelo que você está dizendo, um pouco mais pessoal do que em outros postos de trabalho?*

LA: Sim, com certeza.

EC: Sim! Com certeza.

33. *Isso era uma coisa positiva?*

LA: Com certeza! Muito positiva.

EC: Sim, positiva. Muito positiva.

34. *Apesar de dar mais trabalho do que outros postos? Porque, às vezes, eu me lembro que vocês reclamavam que era muito trabalhoso, que tinha que carregar coisa para um lado e para o outro.*

EC: É porque às vezes não tinha evento, mas quando surgia eram três (risos). Demorava a ter um, aí quando tinha eram quatro. Aí já tinha o de vocês e do Studio-X ainda. Por isso que às vezes a gente dava uma reclamadinha básica...

35. *É, normal. Mas eu estou perguntando isso porque eu vejo que a gente – e eu me incluo nisso, embora obviamente o tipo de trabalho que eu fazia aqui fosse muito diferente do que vocês faziam – mas que é um espaço em que a gente precisava estar muito presente. Que não era aquele tipo de espaço em que você chega, varre, vai embora e acabou. A gente precisava trabalhar junto para a coisa acontecer, porque senão não acontecia nada.*

EC: É verdade, era assim mesmo. Tinha que trabalhar todo mundo junto para poder fazer, para poder andar.

LA: E a gente trabalhava com a maior satisfação, a gente gostava.

36. *É, porque tem espaços que eu acho que são assim: você chega, você faz ali aquele negócio, limpa o banheiro, limpa a cozinha, foi embora, ponto. Acabou.*

EC: Lá não tinha como, porque a gente participava de tudo. Tudo, mesmo.

LA: Em outros lugares, era assim, então a gente não tinha nem via ninguém.

EC: E já aqui, não. Aqui era diferente, a gente participava da montagem até a desmontagem, e se precisasse de novo montava, e montava outra. Terminava, saía outra, de montar e desmontava... Se a gente não sabia, a gente aprendia. As pessoas vinham, para mostrar como funcionava...

37. *E vocês... Acho que talvez seja a última pergunta. Vocês vêem alguma relação entre essa casa, o Centro Carioca de Design, e a questão do que é o patrimônio cultural? Porque essa casa uma situação que é bem diferente de outros lugares da Prefeitura. Normalmente, esse tipo de espaço é vinculado à*

*Secretaria Municipal de Cultura, e não ao Patrimônio Cultural. Isso fazia alguma diferença, ou dava meio que na mesma?*

EC: Essa parte eu não sei. Eu não entendo muita coisa desse negócio de Patrimônio. Mas acho que não.

LA: Só porque mudou o nome. Só porque tinha mudado o nome. Fazia esse convênio com o...

EC: Studio-X, e o Centro Cultural Carioca.

38. *Isso. Mudou. Porque era Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design quando o Luiz entrou. Depois, virou o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade. Mas o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade mudou muito de lugar. Foi para o Gabinete do Prefeito, depois foi para o Urbanismo. Foi mudando com as mudanças de prefeito. Tem mais alguma coisa que vocês gostariam de acrescentar?*

EC: Não... Eu já falei tudo.

39. *Então vou agradecer a vocês, estou encerrando a entrevista. Muito obrigada.*

## **PARTE 2 | Segunda gravação, a partir de fala espontânea do Luiz**

1. *Fala aí!*

EC: Fala que a gente trabalhou com o Fajardo.

LA: Nós gostávamos sempre de trabalhar com o Fajardo, porque ele vinha aqui e dava muita atenção à gente aqui.

EC: Verdade.

LA: Eu gostava muito dele, aqui. Dava a maior moral a nós, aqui.

EC: Eu também.

2. *Era diferente trabalhar com ele e com outros e outras presidentes que entraram depois no IRPH? Você se lembra de outros, ou só se lembra dele?*

LA: Só me lembro dele. Quando eu entrei aqui, comecei a trabalhar com ele.

EC: Eu também. Quando entrei aqui, comecei a trabalhar com ele, Fajardo. Aí, depois de dois anos, ele saiu.

3. *Isso, depois veio o Augusto Ivan Freitas Pinheiro e depois veio a Claudia Escarlante, no tempo em que vocês estavam aqui.*

EC: Mas eu via mais ele, ele que vinha mais aqui.

LA: Via mais ele, que ele sempre estava lá, presente direto.

4. *Me lembrei agora! Você se lembra de quando o Prefeito esteve aqui, o Eduardo Paes? Você estava aqui quando ele veio?*

LA: faz som de negativa.

5. *Então talvez tenha sido antes, ou um dia de noite, teve uma exposição que teve aqui que o Prefeito veio. Me lembrei de outra coisa, também. Você estava aqui quando vieram tipo cem estudantes que ficavam dormindo aqui na casa? Que veio da Holanda, uma parte, e outra parte do Rio de Janeiro.*

LA: Ah, sim. Estava. Eles botavam a rede lá para dormir, botavam várias coisas aqui.

6. *Como foi isso?*

LA: É, eles dormiam, colocavam os colchonetes nos quartos divididos, outros colocavam rede...

7. *Dava muito trabalho?*

LA: Não, pra gente não. Dava igual.

EC: Eles sabiam se organizar.

LA: A gente só não gostava quando as meninas penduravam calcinha, os homens penduravam cueca, a gente falava "ó, guarda isso aí, daqui a pouco começam as exposições aqui, vão ver tudo aí pendurado, vai ficar feio". (risos) Era isso. "Tira essas cuecas, essas calcinhas daí", daí eles "ah, tá, tá bom, vou tirar"...

8. *Mais alguma coisa, gente?*

LA: Não.

EC: Não.

**ENTREVISTA ENCERRADA**

## 2g . Entrevista a Fernanda Martins

### “O DESIGN NO CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS”

Entrevistadora: Paula de Oliveira Camargo

Data: 28 de abril de 2022 às 15h30

Local: The Bakers. Copacabana, Rio de Janeiro.

#### PARTE 1

1. *Como você ficou sabendo da Pré-Conferência Nacional de Design, que aconteceu no Rio de Janeiro (Planetário da Gávea) em 28 de fevereiro de 2010?*
2. *Como foi sua participação na Pré-Conferência? E qual foi a sua percepção do que aconteceu lá?*

#### RESPOSTA

Eu acho que a divulgação, mesmo, como eu fiquei sabendo, foi mais por uma iniciativa do pessoal aqui do Rio, mesmo. Não sei se foi o Freddy [Van Camp] que estava chamando as pessoas. Para participar da Pré-Conferência, se eu não me engano, era preciso ter indicação de outras pessoas. Você não simplesmente falava que queria participar. Não era livre, não era todo mundo que participava. Você tinha que ser representante de uma região. E aí, era por indicação de associação, ou por indicação de outras pessoas, por carta de recomendação, que eu me lembro que pedi para a ADG. Naquele momento, eu ainda estava com uma ligação muito forte à ADG. Eu e Sâmia [Batista, então sócia de Fernanda na Mapinguari Design] viemos como representantes da Região Norte.

#### PARTE 2

3. *Como atividade econômica, o design já vinha sendo trabalhado por outras esferas do governo federal, como o MDIC e a APEX. No ano de 2009, o decreto nº 6.973, de 7 de outubro de 2009, incluiu o Design como setor Colegiado no Conselho Nacional de Política Cultural com vistas a integrar o Plano Nacional de Cultura. Como você vê a inclusão do design nas políticas culturais? O que mudou?*

#### RESPOSTA

**(FOM)** Eu acho que é muito importante dizer que a Pré-Conferência, e tudo que vem depois dela, essa inserção do Design como segmento da Cultura é muito importante para a percepção, para o entendimento da necessidade da participação dos designers na área política. Entender que é uma atividade que tem uma atuação política. Para mim, e acho que para muita gente, a gente sempre esteve muito vinculado ao “fazer”, ao “sobreviver”, ao “mostrar para a sociedade o que é o design”, mas nunca pensando em vinculação com o poder público. Esse movimento do Ministério da Cultura foi muito importante para despertar essa percepção no design brasileiro, como um todo.

Sempre tem uma camada que está mais envolvida com as associações [de classe], que está mais envolvida com a articulação. Mas isso não é uma coisa pulverizada, principalmente em termos de Brasil. Todo esse movimento, essa inclusão do Design como segmento, foi muito importante **para o design**. Para a percepção da necessidade de atuação política **do designer**. Se tinha uma pequena camada dos designers que já atuava de alguma forma, existia a “mafa” que só falava: “a ADG só funciona para os amiguinhos”, mas não fazia nada. Com esse movimento, acabou gerando que os designers localmente tiveram que se articular, tiveram que falar com os outros designers, então rolou uma integração maior nacional territorial, localmente em cada estado e nacional, no sentido de que as pessoas começaram a falar sobre isso e sobre a importância de estar atuando, a importância de estar próximo ao governo pautando o governo para as necessidades, ouvir as diferentes regiões.

Portanto, para participar da Pré-Conferência, a gente articulou, no caso de designers representantes do Pará, essa participação. Para isso, a gente provocou outros designers localmente. Quando eu cheguei aqui [no Rio de Janeiro para a Pré-Conferência], primeiro, foi interessante porque havia pessoas que não eram somente daquele grupo que já se conhecia, mas existiam pessoas de regiões onde a gente nem sabia que tinha design, achava que não tinha. Talvez com entendimentos, com percepções, com atuações diferentes, mas... esse **é o design, essa é a cara do design brasileiro**.

**(POC)** *Eu participei da produção da Pré-Conferência, que foi no mesmo ano em que começamos a pensar e tinha acabado de ser publicada no Diário Oficial a existência do Centro Carioca de Design, e eu acabei participando da organização. Eu me lembro que durou alguns dias, e que os debates eram muito intensos. Eu estava lendo as propostas que foram aprovadas para entrar no Plano Nacional de Cultura e me lembrei que os grupos de trabalho foram divididos em salas por eixo (cultura e diversidade, economia da cultura etc. [ver eixos do plano/conferência](#)) e as propostas de texto que seriam levadas para a Conferência Nacional de Cultura saíram desses debates. Eu não encontrei nenhum documento da Pré-Conferência em si. Depois, encontrei documentos da Conferência e do Plano, que saiu mais tarde, mas curiosamente da Pré-Conferência eu não encontro documentação, pois os sites do Ministério da Cultura saíram do ar...*

**(FOM)** Mas teve essa primeira Pré-Conferência, em que a gente elegeu o Freddy, mas ainda não tinha Colegiado. Depois houve uma segunda Pré-Conferência para a segunda Conferência Nacional [de Cultura]. Nessa Conferência Nacional, nós “sambamos”, nós “dançamos”. A gente nunca tinha participado e a gente mais foi levado pela onda do que entendeu o que tinha acontecido. Mas foi muito bom, porque na outra, na terceira Conferência Nacional, a gente se preparou **muito** bem. A gente arrasou, porque a gente conseguiu colocar pautas nossas em todos os lados. Em todos os segmentos das discussões. E, como a gente se preparou, a gente entrava nos grupos já tendo participado dessa experiência. Além disso, metade do grupo [da terceira Conferência] já tinha participado da anterior. Na primeira vez em que participamos, a gente não entendia nada. Ficávamos vendo o pessoal “acontecer”, vir com listinha pra gente assinar. É importante lembrar que há esses três momentos [se referindo às três Conferências Nacionais de Cultura nas gestões Lula e Dilma]. Esse [terceiro] momento é de maior amadurecimento na participação.

**(POC)** *Essa foi em 2014?*

**(FOM)** É... Foi a última Conferência Nacional que teve ([verificar o ano](#)). Nessa, realmente, em cada grupo que a gente entrou a gente foi super atuante, a gente falou de design. Na verdade, dentro de um contexto da cultura, dos segmentos culturais tradicionais, ninguém entende o que é design, ninguém entende por que o design pode colaborar. Então, a gente intervinha claramente. Quando uma pessoa apresentava uma proposta de teatro, a gente apresentava as possibilidades de como o design poderia ajudar naquela proposta, ou como achávamos que deveria ser, propunha coisas. A gente foi se metendo em todos os segmentos para aumentar essa percepção. Mas demorou esse tempo todo.

Teve o primeiro mandato do Freddy [Van Camp], em que ele foi o Conselheiro Nacional de Design, mas não havia um Colegiado de Design. Nós falávamos que nós, [delegados] da Pré-Conferência, éramos o Colegiado de Design, mas não éramos de fato. Não fomos sequer considerados.

Aí houve uma outra Pré-Conferência, preparatória da segunda Conferência Nacional [de Cultura] para a eleição do novo representante nacional no Conselho Nacional de Políticas Culturais. Foi aí que eu fui eleita. Aqui, a gente já tinha delegações mais organizadas por território. Por exemplo, o Tulio [Filho] queria **muito** ser o representante. Mas ele chegou com uma postura muito “Curitiba”, muito “sulista” demais. Mas, assim como na política nacional, que também se reflete aqui nessa política que estávamos fazendo, há muitos estados do Nordeste e do Norte do Brasil. Se eles votam todos a favor de alguma coisa, acabam levando o voto.

Ao final, quando teve a preparatória depois da terceira Conferência, em que houve a eleição para o novo Conselho Nacional de Políticas Culturais, eu falei que eu não queria ser [reeleita]. Já deixei claro, e ninguém acreditou. Acharam que eu estava blefando. Mas eu já não aguentava mais. Diferente de quem está no poder público, ou disputando um cargo público, eu deixava de fazer coisas da minha empresa, onde a minha presença era importante, para ir passar dez dias em Brasília, era muito desgaste. Eu, realmente, já não queria mais. Mas isso foi muito marcante.

A gente também conseguiu fazer um grande movimento nas redes sociais. Criamos uma página no Face[book] – nem era no Instagram, era principalmente o Face. A gente postava as coisas, a gente comunicava o que estava acontecendo...

A página do Face agora foi re-sequestrada pela Patricia [Penna]. Ela até mudou de nome [a página], agora é “Ex-Setorial do EX-MinC”. Ela quer tirar uma “casquinha” política nessa história.

**(POC)** *Eu peguei todos os documentos que foram postados lá, fiz uma busca apenas pelos que constavam mesmo como “documentos” na página. Tem muita coisa, são 35 páginas de documentos sobre as coisas que aconteceram. Inclusive sobre a questão da regulamentação, sobre reuniões. Mas, ainda assim, Facebook é muito desorganizado.*

*Estou buscando, no “micro” da pesquisa, contextualizar que quando a gente propôs, quando se chegou para a Secretaria Municipal de Cultura, que era a Jandira Feghali, que é uma pessoa com uma atuação importante na política nacional, e que se falou para ela “vamos fazer, dentro da Secretaria Municipal de Cultura, uma Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design”, isso poderia ter soado muito estranho e ela poderia ter negado a proposta. Poderia ter dito “olha, você está aqui para cuidar do patrimônio cultural, essa história de “design” você está inventando”.*

*Porém, ela não só topou, como ela trouxe as pessoas que estavam no MinC – não o Peixe, pessoalmente, mas o Manevy, o Afonso Luz, o Herência, aquelas pessoas que estavam lá trabalhando com o Juca Ferreira na época – e o próprio Juca que, se eu bem me lembro, veio para a Pré-Conferência, mas acho que ele só fez mesmo a abertura oficial, se tanto **VERIFICAR ESSA INFORMAÇÃO**. Enfim, tudo isso aconteceu porque ela topou. E eu acho que ela topou porque estava se construindo ali naquele momento, desde o Gil, com a questão toda da cultura digital, do compartilhamento, de pensar sobre isso, de ele incluir a cultura com elementos daquilo que ele estava chamando de “economia criativa”, de “economia da cultura” e tal.*

*Nesse movimento, setores como o design, que estavam antes sendo trabalhados como indústria, desenvolvimento, exportação, vieram junto a essa pauta que ele mobilizando, que era a economia criativa, economia da cultura. E, também, com a mobilização dessa galera, que incluía também o Peixe – e se tudo correr bem eu vou entrevistá-lo – e que havia então um contexto que possibilitou que isso fosse absorvido também aqui na cidade do Rio de Janeiro. Que não foi à toa, “bora fazer aqui um Centro Carioca de Design”.*

*Estou, assim, tentando compreender isso que estava acontecendo com o design sendo entendido como cultura, para conseguir usar isso como esse “facilitador” da aceitação e da inserção dessa ideia.*

**(FOM)** *Eu acho que já existia um certo número de pessoas e de instituições que atuava na APEX, que atuava em instâncias governamentais em políticas públicas. Não em políticas culturais, mas em políticas públicas, e levando essa relevância do design. Principalmente porque essa coisa de “design como inovação”, “design como motor de inovação e de diferenciação” dos países etc., houve um momento em que isso era muito falado. Como *drive* de desenvolvimento...*

*Agora, para isso chegar na cultura, o que eu entendi – o Peixe fala um pouco disso, se você não tiver tempo de entrevistá-lo, no último DiaTipo, que se chama DiaTipo X, foram entrevistados o Peixe e o Peixinho, e ele falou que eles estavam “construindo” as cadeiras [do Conselho Nacional de Políticas Culturais] e faltavam três. Aí, ele sugeriu colocar design, arquitetura e moda.*

*Existe uma certa briga entre design e moda. Moda não quis ficar com o design, porque moda se diz diferenciado de design. Não sei bem onde... Tudo nessa névoa, essa coisa cinza, essa massa disforme que é chamada “design”, que pode tudo mas às vezes não pode nada, não cabe um no outro... Se existe design de produto, como é que moda não entra? Por que a moda trabalha com indústria? Design de produto também! Trabalha com venda, varejo? Design de produto também! Design de interface também! Mas isso é uma questão da moda... Da mesma forma, tem muita gente da moda que diz que moda é design sim, e tem muita gente da moda que diz que a moda **não é** design. Eles querem ser um segmento à parte.*

*Mas então, eles [Peixe] fizeram mais três cadeiras: moda, design e arquitetura. Foram as três cadeiras que entraram no MinC. O Peixe que estava nessa articulação. Ele estava menos interessado em representar o design e mais interessado em fazer política cultural. Tanto que me lembro de encontrar o Peixe na Pré-Conferência e ele vir falar: “olha, botei o design lá! Agora vocês levem à frente, não me decepcionem!”. Isso para mim foi super importante. Ele depois nem se lembrava direito que ele tinha falado isso, mas ele falou. E ele acabou me provocando, assim, a ser mais atuante do que eu era.*



**(POC)** *Essa atuação dele parece realmente muito importante e é engraçado. Esse tipo de coisa, quando você começa a pesquisar, vê que as coisas têm história, que nada caiu de pára-quadras. Então, é possível ver já nesse documento, em que nem havia o Gilberto Gil ainda (foi antes de o Gilberto Gil ser anunciado como Ministro), que era um pessoal do PT que estava fazendo, e o Peixe estava junto, ali já se falava da “economia da cultura”, “economia criativa”. Essas coisas tinham um lugar no Programa de Política Cultural para se o Lula fosse eleito, em que se mencionava o design. Depois, o Gil, nos seus primeiros discursos e pronunciamentos oficiais, chega a mencionar o design, mas vinculado ao hip-hop. Porém, ele já usa a palavra “design”.*

**(FOM)** Ele fala a palavra “design”? Isso é importante!

**(POC)** *Fala, sim. Foi a primeira fala pública oficial do Gilberto Gil ministro falando a palavra “design”. Isso foi num pronunciamento em 2003, se eu não me engano no Forum de Secretários das Capitais em São Paulo verificar certinho no livro Gil e Juca. Isso vai, assim, se construindo, pelo que eu entendo, com grande influência do Peixe, cujo nome consta em todos os documentos... sempre tem lá o nome dele e, pesquisando a biografia dele, a gente vê que isso não é à toa também. Assim como o Centro de Design do Recife também tinha grande ligação com ele. Então, eu comecei a buscar entender o que é esse “design como cultura”. O que faz, para além da relação política – de uma visão política em que o próprio profissional vai passar a se entender como relevante para a construção de um cenário político favorável para si – mas principalmente o que gera essa mudança de olhar. Porque, se há um olhar que já estava mais consolidado, e que é um olhar existente também em cidades consideradas super importantes em termos de design, e que é uma visão de design como produto de venda, daquilo que se vê, quando se colocam design, arquitetura e moda no campo da cultura, o que muda? Isso cria uma mudança simbólica? Isso muda para quem?*

**(FOM)** Eu acho isso uma questão fundamental. Essa é a tua questão. Eu concordo plenamente. Enquanto se estava trabalhando na APEx, com exportação de design, com design como *commodity* – venda de identidade, venda de qualidade, venda de identidade-país – todos os designers “nata” estavam muito bem acomodados naquele campo. Mas, quando a gente começa a falar de design como cultura, conta quantos designers top estão envolvidos nesse processo. Nenhum! Vê se lá você vê o Rico Lins, o Kiko Farkas, a Oz Design... Nenhum se interessou! Porque é uma visão diferente. Não é de cima para baixo, é de baixo para cima. É um design como construção de identidade. Não como elaboração de projeto de identidade, mas como reconhecimento de uma identidade, como consolidação de modos de ver, e modos de fazer.

Eu entendo que o design entra nesse campo da cultura como atividade transversal às outras atividades. Foi sempre assim que a gente se colocou na Terceira Conferência [Nacional de Cultura], tentando mostrar que se você, no seu projeto de cultura, de teatro, você coloca um designer, você qualifica e melhora, você potencializa toda a sua atividade-fim. Você tem melhor comunicação, tem um produto mais bonito, mais eficiente. Porque eles mesmos não entendem o design na cultura. Mas o design também não se entende na cultura porque nunca houve esse olhar a partir do “mainstream”. E aí, esse olhar que vê o design como cultura trata de um design que abrange todo o território brasileiro, os diferentes fazeres-design...

E foi com isso que a gente se confrontou. Quando a gente chegou numa Pré-Conferência de Design, tinha um cara do Amapá que eu mesma confesso que tive preconceito. Eu sei que também tinha muita invasão de gente de outras categorias.

**(POC)** *Esse rapaz, especificamente, eu concordo que era bem difícil. Ele estava ali com outro olhar...*

**(FOM)** [era difícil] porque as pessoas olhavam com preconceito. Também tinha um do Rio Grande do Sul que também não era designer, eu sei que ele não era designer. Porque existe um olhar dos outros segmentos de que havia espaços a serem ocupados nesse Colegiado para outras demandas que não são demandas de designer “raíz”, mas são demandas que eu, hoje, dez anos depois, entendo que a gente tem que abarcar. São as demandas dos povos indígenas, dos negros, das mulheres, dos LGBT. Mesmo que o cara não seja “verdadeiramente” designer, ele traz um olhar da cultura negra para dentro do Design e é super rico. A gente tem que olhar de outra forma. Eu confesso para você que há dez anos atrás eu não olhava assim, não, porque eu era uma pessoa muito imbuída de “outros princípios” de ser designer, vamos chamar assim. Também é um aprendizado. Então, a gente tem que entender que o espaço político é um espaço de embates e associações. O espaço que é deixado aberto é ocupado por outros segmentos, outros parceiros, outros companheiros. Então, ou a gente ocupa os nossos espaços ou eles serão ocupados por outras pessoas. Ou a gente traz para dentro do nosso segmento aliados dos outros segmentos ou a gente não vence. Mas isso não é fácil. Eu estava conversando com o Ricardo Cunha Lima ontem: olha para o que eram os designers há vinte, trinta anos atrás. Só Classe A, só gente riquinha. Quem é que quer trabalhar com designer do Amapá? Nunca! São como aquele designer que aparecia na revista Claudia, dizendo: “Fui

até a Ilha do Marajó e fiz um trabalho maravilhoso com uma associação de mulheres lá". Que é que deixou para associação de mulheres, lá? Nada.

**(POC)**  *Talvez algumas dívidas. (risos) Porque elas viram empresas, né? Todo mundo vira empresa.*

**(FOM)** É muita insensibilidade. Esse caso que eu estava falando foi exatamente isso: elas fizeram uma coleção com um designer *top* que apareceu, foi para Paris. Aí, o SEBRAE foi embora. Aí, elas acharam que tudo era fácil, fizeram uma compra em São Paulo com o dinheiro que elas tinham e não sabiam pensar no que elas tinham que transportar para Muaná, na Ilha do Marajó. Perderam todo o dinheiro que elas tinham e, daí, não tiveram como trazer a compra. São casos que eu vi, eu vivi. A gente tem que encontrar uma outra forma de ser designer no Brasil.

**(POC)**  *Com certeza.*

**(FOM)** Obviamente vamos continuar atendendo grandes empresas e ganhar dinheiro, mas a gente tem que entender que somos muito mais do que isso, não é? Mas, voltando, acho que essa questão é muito importante. Muito importante. Você não pode deixar de falar. Porque essa é uma outra esfera. Ela abre uma fenda, ela revela um *gap*, um buraco que existe entre aqueles cinco designers que estavam na APEX, exportando design para a África, achando que eles eram maravilhosos, colonizadores e um Brasil gigantesco. Eu não sei se você estava quando eu falei disso no *jockey*: o Governo Lula trouxe uma oportunidade para o design maravilhosa, que foi quando ele trouxe e deu dinheiro para a classe C. O Design tinha que ter entrado pesado, criando produtos para essa população endinheirada. E a gente continuou na nossa torre de marfim, pensando em Milão.

**(POC)**  *Pois é.*

**(FOM)** O Ricardo me falou que, quando eu falo, bato duro. E eu tô chegando à conclusão de que eu tenho que ser mais fofinha.

**(POC)**  *Não tem, não. Pelo menos comigo. Depois você vai ter que rever pra ver, se for muito pesado. Mas eu concordo plenamente com essa visão. Foi uma grande inteligência, eu acho, ter trazido o Gilberto Gil, com todo o capital simbólico como artista que ele tinha, que correu o mundo falando da cultura do Brasil, e ao mesmo tempo ter como secretário-executivo um cara como o Juca, que era um cara super articulado, já tinha trabalhado com política cultural, já tinha trabalhado com política de tudo que era jeito, ambiental, cultural, luta armada, a coisa toda. Por isso que eu falei que eu estou apaixonada. Eu estou apaixonada pela pessoa específica "Juca Ferreira". (risos) E essas duas visões juntas, de abrir o Brasil, quando eles fizeram um diagnóstico que foi super contestado, claro, porque identificou que os mecanismos de incentivo da Lei Rouanet estavam [direcionando] 80% do dinheiro para duas cidades, Rio e São Paulo, e para 3% dos artistas que pediam. Um escândalo, uma coisa escandalosa! E aí, com isso, com esse diagnóstico, eles falam assim: "Não, a gente tem que espalhar, tem que fazer o Sistema Nacional de Cultura, tem que fazer o Fundo Nacional de Cultura e tem que conseguir distribuir isso de outra maneira, incluindo outras linguagens". E aí, essa inversão, que eu acho que não foi uma coisa deles entendendo o Brasil, foi de inserirem no mundo, de entenderem que havia uma virada, realmente, da Cultura, dessa possibilidade do compartilhamento e de entender que a cultura gera economia e não que a cultura só consome o dinheiro. "Eles só querem pegar o dinheiro para fazer outra coisa". Não, é um gerador de economia. Entendendo a cultura por esse viés econômico, e eu tenho todas as minhas questões aqui com o liberalismo, mas entendendo esse viés econômico da cultura, trouxeram Design, Moda e Arquitetura também por essa visão, por esse entendimento, que sai um pouco, por exemplo, da Arquitetura como patrimônio cultural, monumental, etc., mas coloca isso como formador do que é a identidade nacional. Deixa de ser aquela [antiga] identidade nacional e a identidade passa ser baseada nessa diversidade de linguagens e de regiões, de tudo. Eles falam sempre muito isso. Então, incluir mais linguagens foi também um passo para buscar essa diversidade. Isso são conclusões às quais eu estou chegando, tá? E aí, também, eu estou sendo aqui minha própria entrevistada, mas...*

**(FOM)** Ótimo! Vai te ajudar muito para escrever.

**(POC)**  *As coisas que eu tinha para te perguntar acho que várias delas você já passou aqui. E uma delas era isso: como é que era a participação do Colegiado no Conselho. Não sei como foi essa entrada do Design... Eu vejo com muita dificuldade, sempre que você vai colocar o design como Cultura, mesmo entre as outras linguagens, alguém, por exemplo, do Teatro vai falar assim: "Nada a ver".*

**(FOM)** A gente tem, de novo, duas esferas: a gente tem um Colegiado, que aqui não tinha, mas aqui tinha, que a gente se reunia, e aí tem toda uma etapa de aprendizado, de que você pode fazer moções, pode já estar faltando política no âmbito do colegiado, o que também já foi um grande aprendizado. Eu não sei

como é que foi no outro, porque eu não estava, mas enfim. E aí você tem os CNPCs, que quem vai no CNPC é só a Fernanda ou aquela menina de Brasília...

**(POC)** *Consolo?*

**(FOM)** Não, não é a Cecília Consolo... Enfim, você pode conversar com ela, ela é ótima também. Quero ver você terminar!

**(POC)** *Eu já estou planejando pós-doutorado. Já tem tanta coisa que eu tenho que ver ainda que vou ter que fazer pós-doutorado.*

**(FOM)** Quando você entra no âmbito do Conselho Nacional de Políticas Culturais você tem reuniões, por exemplo, que você acha que você foi lá perder tempo. Por que fica lá o governo falando um monte de coisa, narrando várias coisas que não te interessam muito, então você fica às vezes [pensando] “Meu Deus, que que eu tô fazendo aqui?”. Mas existem várias palavras que são colocadas e que, daí, uma setorial pede o apoio das outras setoriais e as pessoas votam junto em favor de moções que, às vezes, são contra o governo. O governo não quer ouvir. E, aí, ele é obrigado a acatar porque todo mundo vota junto. Então, é por isso que eu digo: é quase um jogo de *War*, tem momentos que você está um contra o outro, tem momentos em que você se alia a outros para conseguir coisas. É bem diluído. Se você não tiver um Colegiado forte para trazer pautas e demandas, a participação no CNPC é muito tênue, aí. Eu não acho que a gente tinha trazido grandes demandas; o que nós fizemos nesse tempo foi que a gente se reuniu para construir o plano setorial. Foi um p\*\*\* trabalho.

**(POC)** *E saiu, né?*

**(FOM)** E saiu... Aí, eu briguei na última reunião, porque o nosso plano estava pronto, estava entregue e eu queria que fosse aprovado. E, aí, eles me enrolaram e ele não foi considerado aprovado na última reunião do Conselho Nacional. Quer dizer, nós corremos para caramba, foi muita sacanagem.

**(POC)** *Por que?*

**(FOM)** Porque a reunião vai acontecendo, vai passando, vai passando, aí acaba o tempo e eles querem acabar a reunião. Aí, eu levantei, falei que era uma afronta, que o Colegiado tinha trabalhado muito, que a gente queria que fosse considerado aprovado, o que, para nós, estava apresentado e aprovado dentro do prazo (porque os outros não aprovaram, Arquitetura e Artesanato também não apresentaram). Então, eles deixaram tudo para outra mas eles publicaram no site, no nosso. Entendeu que ficou uma situação estranha? Ele não foi aprovado no Conselho, mas foi publicado lá no site do Conselho, do CNPC. E, aí, quando entrou um novo Conselho, foi reavaliado o plano, porque eles tinham que dar trabalho, o novo. Aí, ele foi reavaliado e reapresentado. E aí, foi aprovado, mesmo, no CNPC, formalmente.

**(POC)** *Ou seja... É, eu sei bem como são essas coisas. Eu participo do Conselho Municipal de Cultura. Não tem a dimensão desse, mas realmente a dinâmica é muito parecida.*

**(FOM)** A dinâmica é a mesma! Então, o que acontece é que você tem que criar um belíssimo relacionamento com os diversos conselheiros para, num momento que você precisar [de] força, você ter esses conselheiros do seu lado. Eu era muito próxima do conselheiro de Moda, apesar de ele ser daquele tipo que toda a hora dizia que Moda e Design e não são a mesma coisa. Aí, eu só trazia as pautas que a gente tinha que trabalhar juntos. O conselheiro de Design ignorava a gente, por mais que eu chegasse perto, ele nunca quis aliar em nenhuma luta, em nenhuma discussão.

**(POC)** *O conselheiro de Design?*

**(FOM)** De Arquitetura! Ele não sentava perto. Quando eu chegava perto para fazer uma conversa, alguma coisa, ele sempre...

**(POC)** *Posso te dizer uma coisa? Arquitetos morrem de medo de designers. É uma paúra de que vai ocupar o mercado, percebe? Eu sou arquiteta, então estou falando do meu lugar de fala aqui. Porque arquiteto pode fazer letreiro, pode fazer não sei o que, pode fazer isso, pode fazer aquilo... Na época da regulamentação do Design, foi um bafafá danado e quando botaram que design de interiores é Design... Porque daí tem que ser Arquitetura, tem que ter formação em Arquitetura, faculdade de design de interiores um absurdo e não sei o quê.*

**(FOM)** E o design de interiores foi mais forte do que esse Design total, não é?

**(POC)** *Então, ao mesmo tempo que tem essa certa afinidade, ao mesmo tempo tem uma disputa com designers. Porque podem se imiscuir, mas o contrário não pode acontecer, só pode ir para um lado.*

**(FOM)** Inclusive teve um certo momento que o CAU fez uma norma que dizia que só eles podiam fazer sinalização. Aí, o Conselho foi lá. Aí, nós, colegiados, criamos uma moção, apresentamos, aí, eu levei para o CNPC. O cara do CAU ficou p\*\*\* ...

**(POC)** *Eu posso imaginar essa disputa entre o Colegiado de Arquitetura e o de Design. Não me soa nada estranha!*

**(FOM)** Mas, por mais que eu colocasse a moção e etc., não rolava muita... Aprovaram uma moção que a gente é contra, a resolução do CAU, e ficou por isso mesmo. CAU está lá, ainda. A gente não tem força nenhuma. Mas a regulamentação foi outra coisa que gerou muita... Mesmo que a gente não tenha conseguido se regulamentar, traz a discussão, as pessoas começam a discutir entre si. Eu acho que falta no Design tirar o olho do computador e conversar mais intrapessoalmente, sabe? Que essas pessoas troquem ideias. Elas não precisam ser iguais. As pessoas não vão concordar sempre, o mundo não é unanimidade (graças a Deus). Então, essas questões são importantes porque elas movimentam a área. Elas geram uma troca, geram um relacionamento, sejam a favor ou seja contra. É um impacto positivo, eu acho. Eu acho que, na Terceira Conferência, a gente aprendeu a fazer isso, a gente se organizou, a gente tinha até camiseta.

**(POC)** *Eu vi uma foto... De camisetinha laranja!*

**(FOM)** É, foi o Túlio que levou, propôs, fez, cada um pagou a sua e a gente deu para o Ministro. Não sei se era a Marta naquele momento. Acho que era. Isso foi numa vez que ela ouviu todos os segmentos. Mas essa participação foi isso, foi um grande aprendizado ao longo do tempo. Agora, no CNPC, ela depende muito da maneira como o representante atua. Porque a gente tem que atuar... Na verdade, é isso, o designer é um senhor desconhecido. Infelizmente. Como é que pode uma área que trabalha com a comunicação ser tão mal entendida? E eu acho que a culpa é nossa. Hoje mesmo, eu falei: "Gente, eu vou ser bem sincera: vocês querem que eu avalie projetos de Design. O segmento [se] chama "Design e Moda". Se vier design de sobancelha, eu vou dar zero. Não se aplica! Se vocês não quiserem que eu faça isso, achem outro representante, outro jurado, eu não vou!"

**(POC)** *Eu também te entendo.*

**(FOM)** A gente precisa educar as pessoas! Vai para outro segmento, não sei qual, Patrimônio Material... "Ah, porque eu faço trança afro"... Vai para a Cultura Afro, não vai para Design.

**(POC)** *Essa compreensão é difícil mesmo.*

**(FOM)** E essa compreensão é muito difícil num Estado onde o Design é incipiente e você tem que estimular que as pessoas se apliquem para essas áreas, entendeu? Que tenha projetos. Então, você também não pode passar um rodo em todos os projetos. É muito difícil, essa decisão. Não pode, também, deixar só projeto de Belém e não ter projeto no interior. Pará é um país! É super difícil, esse entendimento. É incluir sem prejudicar o próprio segmento que eu estou representando.

**(POC)** *Claro.*

**(FOM)** Mas vamos voltar para cá. Eu quero te falar uma outra coisa: quando você fez todos aqueles desenhos na praça, você fez enquanto Centro Carioca?

**(POC)** *Quais eventos? Tiradentes Cultural?*

**(FOM)** É.

**(POC)** *É uma situação um pouco híbrida, porque num determinado momento a gente se reuniu como espaços culturais da região da Praça Tiradentes para fazer alguma coisa que a gente não sabia o que ia ser. E essa "alguma coisa" foi evoluindo. A gente começou com um circuito cultural, cada espaço fazia uma visita guiada, uma palestra... E a gente fazia em horários que não eram sobrepostos para poder fazer um circuito. A gente viu que isso não dava muito certo, então a gente falou "temos que levar para praça". Então, cada um começou a fazer uma programação que fosse possível levar para a praça: uma oficina, uma peça de teatro, alguma coisa, e aí, a gente começou a ver que não tinha retenção das pessoas porque a gente não tinha uma coisa básica, porque ninguém ali era produtor de eventos, a gente era gestor de espaços culturais. Então, a gente não tinha banheiro, não tinha comida, não tinha bebida... A gente estava na época da ascensão da coisa do food truck, então tem que botar food truck, tem que ter food truck. Mas a gente falou "Não, ao invés de colocar food truck, vamos ter tipo [uma] feira aqui e colocar as atrações no palco". E a gente começou a fazer isso, e eram catorze espaços culturais. A gente fala espaços, mas na verdade é tudo muito focado nas pessoas. Algumas pessoas, por exemplo, participavam ligadas a espaços culturais da região. Aí, "Ah, foi*

*demitido”, aí, aquele espaço não tinha mais na rede, porque aquela pessoa não tava mais lá, ninguém tinha tempo e tal. O negócio dava muito trabalho e nenhum dinheiro. E eu, como continuei como gestora do Centro Carioca de Design, que eu gostava de fazer e gosto ainda, embora a gente esteja sem fazer depois da pandemia (a gente está vendo até como voltar), eu fazia esse papel, que é muito... É como se eu tivesse uma dupla personalidade: eu tenho uma personalidade institucional, que faz a legalização, o alvará, toda a coisa da Prefeitura. Sai o evento pela Prefeitura do Rio, com apoio da Prefeitura, no sentido de ter o apoio da Comlurb, da Guarda Municipal... Então, toda essa parte institucional, eu fazia essa ponte, eu fazia acontecer. E tem eu, que ia para lá e ficava chamando pessoas, agitando, que era meu compromisso pessoal. Ninguém do meu trabalho me pedia isso. Nunca contou muito como uma coisa do meu trabalho, ficou num meio do caminho.*

**(FOM)** Mas eu acho que esse é um case do que eu entendo que tem que ser a atuação do designer. Porque se ele não contar com colaboração e participação, a gente vai micar o nosso Design e vamos virar mais um marketing da vida. A gente vai ficar falando de *design thinking*? A gente vai ficar falando do quê?

**(POC)** Pois é, eu fazia exatamente isso, eu buscava fazer com que as programações acontecessem no mesmo dia na praça e eu achava, continuo achando... Agora, a gente tá com a casa fechada, esperando vir uma obra, tem um modelo, todo um desenho institucional novo chegando aí, que está sendo construído, não sei no que vai dar. Mas o Centro Carioca de Design está na Praça Tiradentes, que é um lugar super difícil da cidade. Não é Dias Ferreira. Tudo lá é difícil porque é um lugar do centro que é complicado. E eu achava que a gente tinha essa responsabilidade de animar aquele lugar através do conteúdo de Design. Quanto mais pessoas pudessem ir para lá, mesmo que fosse, por exemplo, [algo como] no dia Tiradentes Cultural, tem uma abertura de uma exposição no Centro Carioca de Design, tem um lançamento de um livro. Ou então, o contrário: traz alguém que está com uma exposição lá para fazer uma oficina na Tiradentes Cultural. Sempre que era possível fazer isso, eu fazia. Aí, falaram assim: “Mas isso é Design que você está fazendo?”. Óbvio que não, mas...

**(FOM)** É! Por que não?

**(POC)** Mas é fazer, é criar essa possibilidade de que as pessoas conheçam o Design.

**(FOM)** Se Design pode fazer estratégia de uma empresa, por que não pode fazer estratégia de um evento, estratégia de cidade, de ocupação de cidade?

**(POC)** Pois é. É que eu tenho muita dificuldade de me enxergar como um agente assim. Eu acho que é coisa para resolver na terapia! (risos)

**(FOM)** Mas eu acho que é muito válido, porque se fosse feito em Ipanema, não era a mesma coisa.

**(POC)** Não precisaria, em Ipanema.

**(FOM)** E não era carioca. Se fosse feito em Ipanema ele não era carioca, ele era “Zona Sul”.

**(POC)** Exatamente.

**(FOM)** Por mais difícil que seja a Praça Tiradentes, a Praça Tiradentes é do povo. (risos)

**(POC)** Você sabe que a gente fez uma pesquisa...? A gente, não: quem fez a pesquisa foi um pessoal do Mestrado em Economia Criativa da ESPM. E foram muito surpreendentes dois dados, que eram assim: “Se você não estivesse aqui, onde você estaria?” (pessoas que estavam na Tiradentes Cultural). Trinta e oito por cento estaria em casa vendo televisão. E a outra [pergunta] foi “De onde vinham as pessoas?”. Porque, como eu tenho um círculo, eu vi as pessoas e tinha a impressão de que eram de Santa Teresa, Zona Sul, Laranjeiras. E, não: tem gente da Baixada! A maior parte das pessoas chegava da Zona Norte. Chegava de trem, vinha, vinha de vários lugares. Aí eu falei assim: “Caramba, a gente tem um alcance que é muito mais maneiro do que eu pensava!”. Eu já achava maneiro, mas esse tipo de alcance é muito mais maneiro.

**(FOM)** Então! Se fosse na Dias Ferreira, esse pessoal não vinha, não viria.

**(POC)** Exatamente.

**(FOM)** Estaria na televisão, possivelmente. Então, acho muito legal.

**(POC)** Essa pergunta 6 talvez seja a única que falta – a gente acabou entrando um pouco nela. Como você percebe a criação do Centro Carioca de Design no contexto nacional que havia naquele momento de consolidação do Design como política pública de Cultura? Eu nem sei se você, na verdade, tem uma opinião em relação a isso, porque eu não sei se você conhece tão profundamente o Centro Carioca de Design para poder responder isso.

**(FOM)** Na verdade, eu acho até mais complicado e eu vou te dizer por que: porque eu conheço o Centro Carioca de Design. Estava morando no Rio de Janeiro. Então, para mim o Centro de Design estava próximo. A gente quis fazer um debate sobre regulamentação, eu pedi para você e a gente fez lá, não é?

**(POC)** Verdade.

**(FOM)** A Zoy fazia várias atividades lá. E eu estudava na ESDI... Para quem está na ESDI, a Praça Tiradentes não é tão longe. Não é como quem sai daqui de Ipanema para lá; é comum. (hesitação e tentativa de lembrar nomes de figuras conhecidas)

Eu cheguei em 2013. Eu tinha acabado de ser eleita na CNPC e chego aqui, e tem uma instituição estadual e uma municipal ligadas ao Design. Eu achei que eu estava morando no paraíso. Porque eu vinha de Belém onde eu tenho que contar para as pessoas o que é Design, explicar para elas porque que é importante trabalhar com Design, o que eu podia trazer de positivo para empresa dele, ou tava indo para uma associação de mulheres que nem sabia o que era Design... Ser designer era irrelevante numa relação. Não era irrelevante para mim, mas era irrelevante na relação para elas. O Rio foi onde começou a ESDI e, durante muito tempo, a maior participação... A própria APDI tinha uma participação muito grande do Rio de Janeiro (tinha também de São Paulo)... Então, eram os dois núcleos onde havia maior concentração de designers e maior percepção de que os designers precisavam se unir e fazer alguma coisa para estarem melhor profissionalmente, estabelecer melhores relações profissionais. [Eu estava] vindo de uma fundação da ADG, que eu tinha participado. O que eu não sei te dizer é: se eu fosse uma designer paulista ou paraense, se eu faria uma ligação da criação do Centro com o contexto daquele momento de política cultural. Eu estava muito dentro da discussão com o Fred, com todo mundo. E, para mim, o Centro era uma conquista positiva. É uma validação a partir de uma cidade como o Rio de Janeiro. Eu não consigo entender se o Centro teve uma participação de influenciar outros centros, de ter relação com outros lugares do Brasil.

**(POC)** *Eu acho que até teve, de alguma forma. Mas eu acho uma relação ainda muito pessoalizada. Porque não tem uma equipe. É muito engraçado, muita gente já me perguntou assim: "Mas quantas pessoas trabalham com você?". E, às vezes, era só eu. Outras vezes, eu e mais uma pessoa (agora, continuo tendo uma pessoa). Acaba que eu nunca sei dimensionar o quanto disso... Por isso que é tão difícil fazer essa tese. Eu falo "gente, eu não sou uma casa, eu não sou uma instituição!". Mas, ao mesmo tempo, eu estava aqui fazendo essas coisas e as pessoas vinham falar comigo porque era eu que estava aqui. Então, quem é quem?*

**(FOM)** Eu acho que você pode separar; quando a Fernanda, representante do CNPC, foi falar com a Paula, ela foi falar com o Centro de Design pedindo apoio. Mas quando a Paula se envolve na Tiradentes Cultural, não só institucionalmente, mas pessoalmente, é a Paula.

**(POC)** *Sim, exato. É exatamente isso.*

**(FOM)** Tem uma coisa que é a demanda e tem uma coisa que é a gestora que se envolve. Porque é óbvio que quando você é gestora, o Centro tem a sua cara.

**(POC)** *Não dá para fazer diferente, só se sair e for outra pessoa, "agora vou ser só gestora, depois eu volto". Mas teve. Gente fez exposição de design polonês, design holandês, design...*

**(FOM)** Mas, por exemplo, você se relacionava com o Centro de Design de Curitiba?

**(POC)** *Até hoje um pouco. Elas ficaram com um perfil bastante voltado para um apoio diferente à profissão, mesmo. Essa ligação entre profissional e campo... E fizeram aquele diagnóstico. Mas, recentemente, ano passado, a Letícia me ligou e me chamou para ser juri. Então, a gente sempre manteve uma relação, mas nunca fez uma coisa juntas.*

**(FOM)** Se você me perguntasse sobre a situação do Centro Brasil Design, eu sempre achei que ele fosse no centro de Curitiba de Design, que eu chamava de "Brasil".

**(POC)** *Mas era o "Centro de Design do Paraná" que era nessa linha do SEBRAE, e aí eles viraram "Brasil".*

**(FOM)** É, mas dentro do Centro de Design do Brasil ainda tinha o Centro de Design do Paraná.

**(POC)** *Eu achei que tinha sido trocado, um pelo outro.*

**(FOM)** Tinha... Porque não trocou. Porque eu lembro que, quando teve a Bienal lá, em Curitiba, e eu fui chamada para fazer pesquisa sobre a Região Norte, não era para o Centro de Design, era para o Centro Paranaense de Design, ou Centro de Design do Paraná, eu não lembro o nome. Então, ainda existiam essas duas instituições, não era uma coisa só.

**(POC)** *Eu tive mais contato com o Centro de Design do Recife, com a Renata Gamelo, e o do Paraná, que era a Letícia Gaziri.*

**(FOM)** Que foram os dois que permaneceram, não é?

**(POC)** *Aí, tentei alguns diálogos com o Museu da Casa Brasileira.*

**(FOM)** Mas você sabe que aconteceu com o Centro de Design de São Paulo, não é?

**(POC)** *Não, não sei.*

**(FOM)** Eu sei. (risos) Não sei se isso pode ir para sua tese...

**(POC)** *Quer que eu pare a gravação?*

**(FOM)** Não, não tem importância. Depois você só vê se é relevante ou não. Quando o SEBRAE instituiu esses centros de Design, nesses centros que deram certo quem estava na gestão eram designers, eram pessoas com formação de Design. Em São Paulo, foi a mulher, foi a namorada de uma pessoa ligada ao IBICT. Que veio, que se meteu, que aconteceu, mas ela nunca foi designer. Ela não era designer e ela não tinha lugar de fala no Design. Então, por mais que eles tivessem dinheiro, eles não tinham empatia. Por ambos os lados.

**(POC)** *Aí, é difícil. Porque não tem legitimidade. A pessoa não só não tem legitimidade: não tem interesse em continuar ali e fazer dar certo.*

**(FOM)** Vira uma relação de poder, não uma relação de parceria. Então, vamos lá falar com a figura no Centro de Design porque ela tem dinheiro para realizar, não porque ela tem empatia pelos nossos problemas, não porque a gente vai trabalhar junto uma coisa, mas eu vou lá porque ela tem dinheiro. E aí, ficou ela se relacionando nesses âmbitos só do poder e totalmente descolada da comunidade dos designers. No Pará, eu também cheguei lá e também tinha Centro de Design dentro do SEBRAE, numa casinha dentro do SEBRAE, eu fui lá várias vezes. Eles me demandaram várias vezes. Mas o Centro de Design do Pará, eu os conheci num momento em que não tinha mais dinheiro e eles faziam a gente competir com eles mesmos. Então, mandei ele catar coquinho no Lago, porque eu não ia chegar lá dando orçamento para competir com Centro de Design do Pará. Aí, o que aconteceu foi que eles acabaram que não deram certo. Tinha um moleque lá, um moleque de uns 21 anos como gestor.

**(POC)** *O que eu vejo de bastante diferente na atuação que a gente conseguiu ter no Centro de Carioca de Design, pelo menos durante um tempo, foi que a gente conseguiu, de fato, fazer um fomento a ações de Design ligadas com esse perfil cultural e de interface com a cidade através dos editais próprios que a gente conseguiu lançar. Era só para ação de designer. Então [tinha], publicação, exposição, seminário e tudo isso que a gente conseguia investir dinheiro e não tinha tanto esse perfil, que os outros centros acho que tinham, que é essa coisa do SEBRAE de ligar profissionais com o mercado. Era tipo um Tinder de...*

**(FOM)** É, depois vamos combinar e conversar sobre o SEBRAE, porque esse tema...

**(POC)** *Mas esses centros, o Centro de Design Rio... O do Recife, não. Ou é, também...?*

**(FOM)** Eles começaram ligados ao SEBRAE, depois criaram vida própria.

**(POC)** *Pois é. Os que eram vinculados ao SEBRAE, eu sentia que tinham muito esse perfil de fazer essa coisa de feira de negócios, e tal... Era mais esse perfil e a gente estava com essa outra proposta.*

**(FOM)** Mas eu sinto que, em Pernambuco, eles são muito mais politizados. Eles são muito mais próximos, trabalham juntos, fazem associação, procuram fazer eventos, trazer todo mundo... Eu sinto que existe uma consciência política muito mais forte no pernambucano, na classe dos designers pernambucanos, que não sinto tanto em São Paulo, por exemplo. São Paulo é muito diluído, é muita universidade, muito designer que se forma. Eu acho que a ADG foi um catalisador. Tanto cresceu, num momento, que tinha designer do Brasil inteiro, que não deu conta de ser uma associação nacional.

**(POC)** *Eu nem sabia disso.*

**(FOM)** Foi! A ADG era uma associação de São Paulo. Aí, as pessoas começaram a chegar, chegar, chegar... Chegou um momento em que a ADG tinha mil associados. E aí, o que que ADG fazia? Ela tinha que mandar todo mês uma newsletter, pagar o correio para mil lugares, tinha que conseguir o conteúdo... Foi ficando uma operação gigantesca, que ela não teve pernas para segurar. E não teve uma diretoria que conseguiu, e isso foi uma das coisas que as pessoas sempre falaram, que tinha que estar uma coisa mais profissionalizada, não era só designer. "Ah, não tinha presidente, todo mundo era diretora igual"... É nada. Então, isso era bem complicado.



**(POC)** *Olha, eu estou satisfeita. Para mim, foi.*

**(FOM)** Olha, o que eu acho que você tem que falar e que é importante colocar é que existem momentos diferentes entre a primeira Pré-Conferência no Rio (que o Centro de Design esteve envolvido, você enquanto designada ao Centro de Design) até o último Colegiado atuante, até morrer o CNPC e toda a política cultural brasileira. [Até] acabar o MINC, ex-MINC, ex-CNPC, ex-Colegiado de Design. Eu acho que uma das qualidades que a gente tem enquanto designers é que a gente tem uma capacidade de comunicação e articulação. Quando a gente vai e faz, e coloca e traz, a gente materializa muito. Então, isso acabou gerando uma percepção, uma unidade maior, um sentimento maior de que ser designer está ligado a uma coisa maior que ser, vamos chamar, ser designer no Brasil ou ser designer brasileiro. Porque eu acho que era um território desconectado. O designer do Pará ele nunca... Eu me lembro dessa minha amiga falar, logo que eu conheci, e isso foi [em] 2006, de que ir a uma Bienal da ADG era igual ir à Meca: um dia na vida, você tinha que ter o dinheiro e conseguir fazer isso. Para você ver como era longe e desconectado. Então, eu acho que, de uma certa forma, a gente está mais próximo hoje. Mal ou bem, por menos que a gente tenha conseguido chegar em algum lugar, a gente tem um plano setorial de Design. Não implantado, política cultural no Brasil morreu, mas a gente chegou a um plano setorial de Design. Eu acho isso super importante, isso é uma conquista. E acho também que a outra conquista é exatamente esse ponto que acho você não pode perder e que você falou: esse entendimento diferenciado do que era o Design, entre aquele design de *business*, de negócios, de exportação, de Apex, de MDIC, e esse design que vai para a raiz, que vai para a população, que é democratizado, dividido e compartilhado entre o país todo. Porque quem conseguia se unir a uma política pública da Apex? Cinco escritórios de Design no Brasil. Quem consegue participar de uma Pré-Conferência? Designers de todos os vinte e sete estados. O que obriga aqueles designers daqueles dois estados sudestinos, como dizem no Norte, a entenderem que é muito mais complexo do que a gente quer acreditar. E que a gente tem que abarcar, a gente não pode negar a participação dessas pessoas. A gente tem que trazer para perto a participação dessas pessoas. A gente tem que levar para eles, se existem coisas que eles não têm ainda e que eles querem, a gente tem que colaborar para que isso aconteça. Ou que aconteça de uma forma que, se não é o que a gente quer aqui, como é que eles querem que aconteça lá? Bora achar políticas que caibam dentro de cada território, com suas peculiaridades. Então, não tenha dúvida de que esse movimento que aconteceu, de inclusão de design como participante da economia da cultura... Porque o legal desse papo de economia da cultura é que fala a língua deles, do inimigo.

**(POC)** *Exatamente...*

**(FOM)** Entendeu? Se eu ficar falando "Ah, o Design como identidade!", o cara do liberalismo econômico, ele tá c\*\*\*\*\* para a identidade. Mas quando eu falo "a economia da Cultura, atividades transversais da economia da Cultura, que movimentam, que entregam 'x' milhões de pessoas e que ganham, que fazem não sei quantos milhões de dinheiros", aí eles entendem. Então, a gente está falando na língua do inimigo. Essa é a grande inteligência que eu vejo na economia criativa.

**(POC)** *Concordo.*

**(FOM)** E eu acho, depois de todos esses anos, que os designers têm dificuldades de se entender na cultura, no lugar da Cultura, mas a cada vez mais acho que a salvação do Design está em se entender como cultura, e não como negócios. E aí, vamos dizer, se entender como economia da cultura porque se a gente não muda... Falo de novo: participação e democratização. Colaboração e participação é o que vai salvar o Design. O Design está entrando num momento em que ele ou vai virar totalmente *marketing*, essa turma do *business*, e aí ele vai descolar da realidade brasileira, ou ele vai encontrar uma forma de atuar – que eu não sei qual é – que traz para perto os valores reais da população, os valores do dia-a-dia. Quando você faz Design para a Vale do Rio Doce, você faz design para os cinco por cento dos brasileiros. Quando a gente faz o "Letras que flutuam", a gente está falando com os noventa e cinco por cento. A gente não pode ser designer para falar com cinco por cento.

**(POC)** *Muito obrigada!*

## 2h. Entrevista a João Roberto Peixe

### “DESIGN COMO POLÍTICA CULTURAL”

Entrevistadora: Paula de Oliveira Camargo

Data: 06 de maio de 2022 às 16h00Local: Google Meet \_ Rio de Janeiro | Olinda

#### PERGUNTAS

1. *Como você começou a associar a profissão de designer a uma atuação na política?*
  2. *Em 2003, Gilberto Gil se tornou Ministro da Cultura na primeira gestão do Lula, e depois Juca Ferreira o sucedeu. Como foi, para você que já estava trabalhando nesse projeto antes do anúncio do nome de Gil, essa notícia? E como foi a integração ao projeto de política cultural proposto por Gil?*
  3. *Você foi um dos responsáveis (ou o responsável) pela inclusão do design, da arquitetura e da moda como setores da política cultural federal? Como aconteceu isso? Como foi o debate? Houve apoios e/ou resistências?*
  4. *Quem integrava a equipe que trabalhava no Ministério endereçando essa nova frente de setores integrantes da política cultural nacional e quais eram seus papéis?*
  5. *Como atividade econômica, o design já vinha sendo trabalhado por outras esferas do governo federal, como o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC) e a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex). No ano de 2009, o decreto nº 6.973, de 7 de outubro de 2009, incluiu o design como setor colegiado no Conselho Nacional de Política Cultural com vistas a integrar o Plano Nacional de Cultura. Como você vê a inclusão do Design nas políticas culturais? O que mudou?*
  6. *Como você acha que a inclusão do Design, da Moda e da Arquitetura no Sistema Nacional de Cultura se relacionam com o debate sobre a “economia criativa”, a “economia da cultura”, e a uma certa vinculação da atividade cultural como atividade econômica?*
  7. *O que você acha que essa inclusão representou **simbolicamente** para a cultura no país? E para o Design?*
  8. *Como você percebe a criação de centros de design no país no contexto daquele momento de consolidação do Design como política pública de cultura?*
  9. *Como era a participação do Colegiado de Design no CNPC? Havia interação com as demais áreas representadas?*
  10. *Considerações finais.*
-

(POC) Vou começar me apresentando mais uma vez. Meu nome é Paula de Oliveira Camargo, e estou doutoranda na ESDI. A minha orientadora é a Prof<sup>fa</sup>. Dr<sup>a</sup>. Zoy Anastassakis. Estou fazendo uma pesquisa que começou como uma investigação sobre o Centro Carioca de Design (CCD). Eu sou servidora municipal na cidade do Rio de Janeiro, também. Em 2009, quando a Jandira Feghali era secretária municipal de Cultura na primeira gestão do Eduardo Paes como prefeito aqui do Rio, ela convidou um arquiteto chamado Washington Fajardo para ser o subsecretário de Patrimônio Cultural dela, e ele surgiu com essa proposta de fazer a “Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design”. Ela topou essa proposta, e eu consegui fazer uma entrevista com ela para entender como isso não soou muito estranho, essa proposta de trazer Design associado ao Patrimônio Cultural. Uma das ideias que surgiram naquele período foi a de se criar um centro de referência para o Design na cidade do Rio, e a gente acabou fazendo o Centro Carioca de Design, que na época estava vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, junto ao Patrimônio Cultural. E o CCD foi migrando. O Patrimônio Cultural, depois, saiu da SMC e foi para o Gabinete do Prefeito, para outras instâncias da Prefeitura, e atualmente está na Secretaria Municipal de Planejamento Urbano (SMPU). Mas o Centro Carioca de Design continuou existindo. É uma casa na Praça Tiradentes, aqui no Centro do Rio. Inclusive, uma casa que foi restaurada dentro do Programa Monumenta, então são várias as interfaces existentes.

Tentando constituir esse contexto em que o Centro Carioca de Design foi criado, já que nada vem [via] “geração espontânea”, eu comecei a identificar que já existia uma tendência na cultura, não só no Brasil, como no mundo, de mudança de entendimento do que é cultura, de como trabalhar a cultura, especialmente na virada dos anos 2000, com a questão do compartilhamento, do direito autoral, e tal. Daí, esta conversa aqui especificamente veio de uma investigação que eu estou fazendo sobre o período do Gilberto Gil e, depois dele, do Juca Ferreira, nas duas gestões do Lula como presidente. A questão é: como o Design veio a compor esse conjunto de políticas culturais no Ministério da Cultura?

Uma das coisas que aconteceram durante esse período, no início de 2010, aqui no Rio de Janeiro, foi a Primeira Pré-Conferência de Design, no Planetário da Gávea. Inclusive, essa foi a primeira Pré-Conferência de todas naquele período. A Jandira articulou e trouxe para cá. Então, esta entrevista é no sentido de buscar entender um pouco esse cenário.

E, claro, sua participação é uma grande honra. É muito bom poder contar com a sua perspectiva sobre isso, que já está montando essa política cultural do Brasil há tanto tempo, desde antes desse período que estou pesquisando.

Eu posso fazer as perguntas ao longo, ir inserindo, mas, também, a gente pode fazer uma conversa já sabendo os temas... Vamos começar com essa pergunta: como é ser designer e estar na política? Como são essas interações entre ser um designer na política, ou um político designer, se existe um “design da política”...

(JRP) Essas questões sempre estiveram juntas, na medida em que antes do Design eu já tinha uma atuação política enquanto cidadão, especialmente no período da Ditadura Militar. Então, eu sempre busquei ter essa participação. Inclusive, por conta disso, ocupei o cargo de vice-presidente na época em que assumi a União dos Estudantes de Pernambuco (UEP). Durante essa oportunidade, cheguei a ser preso e torturado pela Ditadura Militar. Depois, no período de retomada da democracia, de reorganização, da anistia, surgiram várias áreas profissionais que buscaram se reestruturar ou, ainda, se estruturar. Então, foram associações profissionais, refortalecimento de uma instituição como o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e outras instituições profissionais. E, nesse processo, surgiu a questão da criação das Associações Profissionais dos Desenhistas Industriais de Nível Superior (APDINS), na época. Foram [criadas] praticamente juntas, a do Rio e a de Pernambuco; a Valéria London foi a primeira presidente da APDINS Rio de Janeiro e eu o primeiro presidente da APDINS Pernambuco. Daí, se seguiu todo um processo dos Encontros Nacionais de Design, os chamados END's, e o processo da luta pela regulamentação da profissão, que canalizava, por assim dizer, a bandeira mais forte no meio dos designers.

A regulamentação depende, evidentemente, de uma Lei Federal, e isso com articulação com o Congresso. Bom, então, esse processo vem antes, já havia, aconteceu, fez parte da história da organização profissional. Os designers brasileiros, com cinco Encontros Nacionais, e desde o primeiro encontro surgiu a proposta da regulamentação e também de políticas públicas no campo da Cultura. Esse processo foi amadurecendo discussões, inclusive a nível internacional. Nós tivemos, inclusive, discussões sobre as políticas de cultura ao nível latino-americano e, durante todo esse processo, sempre surgiram questões de natural

aproximação e relação entre a questão do Design e a questão da política no país, seja pela necessidade de liberdade de organização, seja pelas bandeiras de interesse dos profissionais do campo do Design.

O processo foi caminhando junto com a luta pela redemocratização do país. Dentro desse campo, como eu falei, surgiram as novas entidades, como no caso, no campo do Design, na questão de processamento de dados, a retomada das instituições dos economistas, enfim, foi parte desse processo. E eu e vários outros companheiros participamos e fomos, inclusive, em várias oportunidades a Brasília conversar sobre, especialmente, a questão do projeto de regulamentação da profissão. Isso amadureceu e com o Governo Lula, nas gestões de Gil, Juca, Ana de Holanda, houve a oportunidade de se avançar nesses processos, na medida em que uma das questões centrais era a democratização da gestão em todos os campos da administração. Em especial, o Design entrou nesse processo durante a discussão de uma reformulação, de uma ampliação de apresentação das áreas culturais no Conselho Nacional de Política Cultural. É importante também registrar que, a partir de 2001, eu assumi o cargo de Secretário de Cultura da cidade do Recife. Antes, já tinha sido, por um período bem mais curto, Secretário de Patrimônio Cultural e Turismo da cidade de Olinda. No Recife, foi um período de oito anos na gestão, que foi muito importante na possibilidade de implementação de políticas públicas em todos os campos, praticamente, da Cultura. Foi em 2001 a 2008.

*(POC) 2001 a 2008? Desculpa te interromper, mas nesse período vocês fizeram também um Centro de Design no Recife, não foi? Conversei, uma época, com a Renata...*

(JRP) Isso que eu ia falar agora. Esse processo, ele se deu, inclusive, da construção do Sistema Nacional de Cultura, a própria ideia, surgiu no documento “A imaginação a serviço do Brasil”, na campanha eleitoral de Lula em 2002, mas é importante ressaltar que esse processo já vinha ocorrendo em várias cidades e estados brasileiros onde os componentes do Sistema Nacional de Cultura vinham sendo implementados nas gestões, tanto no sentido da participação social, de ampliar e consolidar essa participação; aí, surgiram os Conselhos de Política Cultural, as Conferências de Cultura... Mesmo antes da Primeira Conferência Nacional, já ocorreram conferências em municípios brasileiros. No caso do Recife, logo no início da gestão, em 2001, começou um processo de mudança do Conselho de Cultura, que era como no Brasil, de forma geral, seguia esse modelo do chamado Conselho de Notáveis, onde todos os indicados como membros do Conselho eram, geralmente, figuras notáveis, conhecidas em cada campo cultural, mas não escolhidas pelos seus pares, pelos que faziam cultura em cada um desses campos, mas indicados pelo governante, pelo gestor, seja num nível municipal, estadual ou federal. Nós começamos um processo de reformulação, a nível local, do Conselho. Como isso exigia um processo mais amplo de discussão, levou um pouco mais de tempo do que nós prevíamos inicialmente, que era fazer uma mudança logo no primeiro ano da gestão. Mas, para isso, tinha que ter uma nova legislação e essa nova legislação tinha que ser fruto de um processo de discussão amplo, democrático. Nesse momento, antes de ter o Conselho, nós tivemos de renovar o mandato dos conselheiros que existiam. E, como não tinha ainda um novo modelo configurado de lei, foi ainda com a indicação pelo governo municipal. Nessa primeira indicação de reformulação do Conselho, já aparece a presença dos designers dentro da composição do Conselho. Então, Solange Coutinho foi conselheira nesse primeiro momento. Depois, foi proposta a mudança e, aí, foi configurada formalmente a cadeira de Design, os representantes de Design dentro do Conselho Municipal de Política Cultural do Recife, e é feita sua escolha através de eleição direta, inclusive com urnas eletrônicas (na época, foi, no convênio com o Tribunal Regional Eleitoral, uma marca das eleições para o Conselho de Política Cultural do Recife, as eleições nos fóruns setoriais com urna eletrônica). Aí, essa participação ficou consagrada na nova legislação, e, daí, também surgiram simultaneamente não apenas a presença do Design no Conselho, mas as políticas e ações do campo do Design no nível municipal. Então, a reestruturação administrativa passou a ter gerência de Design e, nesse processo, foi feita uma grande reforma no espaço cultural no centro antigo do Recife, no pátio de São Pedro, e dentre as diversas ações propostas, que atingiam vários campos da cultura, foi criado o Centro de Design do Recife. Nesse período, eu também ocupei a presidência do Fórum dos Secretários de Cultura das Capitais e Municípios das Regiões Metropolitanas. Hoje é “Capitais e Municípios Associados”, não é? Mas, enfim, o Fórum que reuniu secretários das capitais brasileiras e mais outros municípios. A Jandira Feghali, aí fazendo conexão também com o Rio, assumiu a Secretaria de Cultura do Município do Rio de Janeiro exatamente quando eu terminei o meu período na Secretaria de Cultura do Recife e fui para o Ministério da Cultura. A Jandira me sucedeu na presidência no Fórum de Secretários das Capitais. Nesse processo, é importante registrar que antes de chegar a representação do Conselho Nacional de Política Cultural, o Design já tinha representação, no caso do Conselho do Recife.

A Jandira também é importante, [pois] quando ela assumiu a presidência... Inclusive, o motivo maior para a minha ida para o Ministério da Cultura, foi exatamente o trabalho de implementação do Sistema Nacional de Cultura. Então, nós tínhamos no Ministério um grande grupo, uma Comissão responsável pela elaboração do modelo, do Sistema, dos conceitos, da estruturação, da implementação do Conselho e a Jandira, inclusive, fez parte desse grupo. Foi também um momento, como você citou inicialmente, da criação do Centro de Design do Rio, na gestão da Jandira.

(POC) Muito bom você ter feito essa trajetória porque justamente uma questão que eu coloquei aqui, que eu acho que a gente vai passando de uma forma geral por todas as perguntas... E a quinta pergunta fala disso: “Como atividade econômica, o design já vinha sendo trabalhado por outras esferas do governo federal, como o MDIC e a APEX”. Com a inclusão do Design nas Políticas Culturais, uma questão que eu estou levantando é: como simbolicamente isso muda um pouco, muda o eixo do Design na questão nacional? Ele deixa de ser um setor visto apenas vinculado à economia industrial, como o MDIC, ou como um produto que vai ser exportado pelas políticas da APEX, mas passa a ser encarado como outras expressões culturais mais tradicionais, por assim dizer (teatro, literatura, música, artes visuais), mas como constituinte de uma identidade brasileira e como também passível de receber atenção como elemento da cultura, e não só como elemento gerador de uma imagem a ser exportada ou como uma questão só associada a uma política industrial. E eu, nessas associações que a gente busca fazer quando está na academia, fiquei pensando que isso tinha muito a ver com esse debate sobre economia da cultura, indústria cultural, indústria criativa, que, naquele momento, isso estava também mudando o entendimento da cultura. Porque infelizmente, esse discurso sempre volta e a gente vê, aí, as pessoas [dizendo] “Ah! A cultura...”. Parece que a cultura é o grande consumidor do país, que nada mais gasta dinheiro, só os artistas e as pessoas que produzem cultura consomem os recursos públicos. Mas, também, como um gerador de economia. Então, com essa coisa de falar de cultura, mas também associar o discurso da cultura a uma questão econômica, com a economia criativa, a economia da cultura, esses termos que começam a aparecer no começo dos anos 2000, como é que isso... Isso muda esse lugar do Design, trazer o Design como política cultural? Enfim, é uma questão que eu estou tentando... Não vou responder, mas vou trazer considerações sobre esse aspecto.

(JRP) Para não perder o fio histórico, que vai ajudar um pouco nessa resposta, eu coloquei como o Design chegou ao nível da gestão municipal do Recife, mas [também] como chegou à questão do plano federal, no Ministério da Cultura. Na verdade, houve uma reformulação na composição do Conselho Nacional de Política Cultural. Na época, eu ainda era Secretário e membro do Conselho como representante no Fórum de Secretários das Capitais e, nessa oportunidade, houve uma ampla discussão desse entendimento, desse conceito. E aí, envolveu basicamente a área do Design, da Moda e da Arquitetura e Urbanismo. Porque a Arquitetura estava presente do ponto de vista do patrimônio, mas não a Arquitetura Contemporânea, a questão urbanística. Na gestão da Cultura da Prefeitura do Recife, que infelizmente terminou por conta das descontinuidades das políticas no Brasil, o projeto maior era um complexo turístico-cultural Recife-Olinda, que envolvia todos os campos da cultura, da economia, turismo e de outras áreas, e que tinha, inclusive, um Conselho com a participação de gestores das duas prefeituras, de Recife e Olinda, do Governo do Estado de Pernambuco e do Governo Federal através de quatro ministérios. E aí, estavam presentes as áreas de patrimônio, de Arquitetura, da Cultura, as áreas do Turismo, o Desenvolvimento Econômico e toda a questão social que envolvia todas essas áreas. E era um projeto também estratégico para o Ministério das Cidades. Daí, inclusive, na época, uma dinâmica muito forte. Isso foi considerado um projeto referência, projeto modelo pelo Ministério das Cidades a nível nacional. Então, isso se refletiu também na nova composição do Conselho Nacional de Política Cultural. Teve uma dobradinha muito forte defendendo essa visão minha e do Paulo Ormino, que era o representante da Arquitetura, que era o presidente do IAB na Bahia, na época, teve uma movimentação forte específica do campo da Moda e houve uma discussão ampla sobre essa representação. E, aí, se defendeu que se tivesse a representação do Design e que a Moda, como um dos campos do Design, estaria representada. Então, houve uma discussão grande e terminou não se chegando a um acordo, isso foi para votação no Conselho e terminou permanecendo a nossa visão de ser Design por ser mais abrangente e envolver todos os campos de atuação do Design, e não apenas o campo da Moda. Aí, foi quando entrou, também, a Arquitetura e Urbanismo e várias outras áreas que também foram incluídas. Quando foi formalizada a mudança, com o Decreto Presidencial da mudança, eu já estava no Ministério da Cultura, e tive uma surpresa quando tomei conhecimento, porque tinha havido a votação e o Design tinha sido aprovado e estava a Moda! Aí, eu fui procurar me informar o que tinha ocorrido, porque o Conselho tinha votado e aprovado o Design. Mas, aí, foi uma certa circunstância que, quando foram fazer as contas na Casa Civil da paridade entre Poder Público e Sociedade Civil, constatou que tinha um representante a mais no Poder Público. Então, tinha que

ter mais um representante na Sociedade Civil. Bem, aí, a articulação de Moda foi forte e incluiu Moda. Então, terminou Design ficando com dois representantes do Conselho: o do Design mesmo e o da Moda, que é um campo do Design.

Mas esse processo foi avançando com a discussão da economia da Cultura, depois entrou a questão da economia criativa e, na gestão da Ana de Hollanda, foi criada a Secretaria de Economia Criativa, com a Cláudia Leitão como Secretária. Nesse campo, então, o Design passou a ter um campo mais claro, mais definido. Porque, até então, o Design ficou também meio solto, não é? Tinha, de certa forma, o Afonso Luz lá na Secretaria de Políticas Culturais, mas não tinha um espaço próprio que cuidasse da questão das políticas de Design. A partir da criação da Secretaria da Economia Criativa, ficou mais nítido o campo das políticas públicas de Design. Esse processo todo estava em evolução, era de certa forma um processo embrionário. E ele foi atropelado tanto pelas mudanças no Ministério, com a saída da Ana de Holanda e a entrada da Marta Suplicy, como depois ainda teve um período curto de Juca, com a volta dele, que essas políticas foram sendo retomadas. De qualquer forma, houve um avanço muito importante e significativo que foi dentro do, não específico apenas... Esse, inclusive, era meu trabalho no Ministério; eu não cuidei especificamente do campo do Design no Ministério, mas da implementação do Sistema Nacional de Cultura como um todo e o Design, evidentemente, era parte desse processo. Mas houve um avanço muito importante e significativo que foi a consolidação dos Fóruns Nacionais Setoriais, e, daí, os Colegiados Setoriais e as representações de cada um desses setores, cada um desses campos da Cultura, na plenária do Conselho Nacional de Política Cultural. E, aí, o desdobramento disso: a elaboração dos planos setoriais e, aí, o plano setorial do Design. Todo esse processo, como é de conhecimento geral, foi interrompido abruptamente com mudanças do Temer e, depois, do Bolsonaro, quando, inclusive, todos esses colegiados e os fóruns e suas respectivas representações do plenário do CNPC foram extintos. Então, uma retomada...

(POC) *Inclusive o próprio CNPC, não? Ainda tem o Conselho?*

(JRP) O Conselho tem, muito desfigurado.

(POC) *É...*

(JRP) Ele tinha, nesse período, ele tinha sessenta e oito membros. Com essas ampliações que ocorreram, chegaram a ter dezenove fóruns setoriais. Os fóruns e os colegiados, quando aconteceram os fóruns setoriais que elegeram os membros do Colegiado e representantes do CNPC, foram constituídos todos esses colegiados, e tudo isso foi extinto. Então, a própria composição do Conselho foi reduzida de sessenta e oito para trinta e seis membros. E todas essas representações que vinham dos Colegiados foram eliminadas. Então, houve um retrocesso total. Quando se fala na refundação do MINC, é preciso se ter uma visão abrangente, porque não é só a instituição MINC que foi extinta: foi todo o arcabouço legal institucional, toda a forma de gestão que assegurava a participação democrática da sociedade. Inclusive, além dessa redução drástica (praticamente metade dos membros do Conselho), a escolha – uma questão central – a escolha dos representantes da Sociedade Civil deixou de ser feita pelos próprios artistas, produtores, responsáveis por cada uma dessas áreas, que formaram os fóruns, e os fóruns constituíram os colegiados, e os colegiados escolhiam o seu representante no CNPC. Agora, é uma seleção “técnica”, em que o Secretário Especial de Cultura é quem escolhe quem vai representar a Sociedade Civil. Ontem, teve uma votação surpreendente e importante, em que, mesmo com a escolha dos membros da Sociedade Civil feita pelo Governo, esses membros não se submeteram a ser cooptados e a votar com o Governo: eles aprovaram, ontem, contra o adiamento da Conferência Nacional de Cultura, da quarta Conferência, de 2022, como estavam querendo, para 2023.

Então, as coisas são complexas. Mas dentro desse processo, o Design dançou! Infelizmente, foi uma das áreas, como todas as áreas técnico-artísticas praticamente tiveram sua representação cancelada.

(POC) Mas dá uma esperança ver esse tipo de movimento. Saber que as pessoas querem pensar sobre Cultura com quem está disposto a pensar sobre Cultura. Esses processos são... Pessoalmente, eu estive com a Fernanda Martins na semana passada e ela que fez essa ponte, me deu seu contato, e tudo. E eu quase choro, sinceramente. Quando você me ligou na primeira vez eu tava vendo TV, meio dormindo, tomei aquele susto... Mas eu fico lendo, eu vejo aqui, estou com esse livrão, que é o livro dos pronunciamentos do Gilberto Gil e do Juca Ferreira, que é “Cultura Pela Palavra”, que tem esse pronunciamento, inclusive, no Fórum de Secretários das Capitais, que foi o primeiro pronunciamento público do Gil como Ministro em que eu vi a palavra “design” dita, embora ele tenha feito uma associação com o Hip-Hop, e tal, mas ele fala a palavra “design”. Foi o primeiro pronunciamento público que eu vi com

a palavra “design” incluída. Aí, o seu livro, esse livro aqui, “Cultura”, o próprio plano “Imaginação a serviço do Brasil”... E eu fico num misto de vontade de chorar com, assim, “que bom que a gente sabe que tem essas pessoas! Essas pessoas existem, estão aqui, continuam pensando...”. Porque é um... No site do Ministério da Cultura você não acha nada, não tem nem o plano setorial que foi feito, não existe. O site do Ministério da Cultura é uma terra arrasada. Só existe de 2018 para cá. Tudo o que foi feito antes, não tem mais. Para a gente que está pesquisando, você fala assim: “Gente, você tem que ir comendo pelas beiradas: entrevistando, buscando coisas que às vezes...”. Felizmente, tem um grupo no facebook que é da setorial de Design, que tem muito documento lá (inclusive um documento seu, que é um relatório de gestão, que eu estou com ele, também, já, para ver), porque se for depender das coisas que estão disponibilizadas na página do Ministério da Cultura (da Secretaria Especial de Cultura), é um deserto. Enfim, um momento um pouco “desabafo”, mas para expressar, realmente, que eu fico feliz de ter podido participar. Quando eu entrei na Prefeitura, rapidamente me foi dada essa oportunidade de trabalhar como gerente de Design e implantar o Centro Carioca de Design, que também ainda existe fisicamente até hoje, mas a casa está precisando de obras. Como te falei, a gente está... Eu estou aqui terminando o doutorado e, ao mesmo tempo, tentando restabelecer a casa – minha formação também é em Arquitetura, então me identifico bastante, embora guardadas todas as devidas proporções, com essa trajetória – e buscando entender como é que essa palavra estranha, “design”, começou a entrar. Porque eu vejo muito diferente do período de Aloísio Magalhães à frente do Ministério, em que tinha uma questão do patrimônio material, mas essa visão, inclusive, que você trouxe, que eu percebo também, da Arquitetura entrar como uma questão cultural para além da preservação do patrimônio cultural e das políticas patrimoniais, também, [é] super importante. É um movimento que mostra que existe uma Arquitetura para além dessa questão da preservação, Arquitetura como Cultura do país. Então, é um período que está me interessando muito por tentar entender esse movimento. E a Moda, que você me explicou, que eu sempre achava uma coisa incógnita junto com o Design.

(JRP) É. A rigor, a Moda se articulou melhor do que o segmento de Design para entrar no Conselho, do ponto de vista da articulação com o Ministério. Mas existia a presença de pessoas com uma visão diferente no Conselho. No caso, isso foi mudado na discussão do Conselho. E aí, também mostra o quanto que é importante a discussão, com diálogo, com debate, com visões diversas, sobre qualquer questão que tragam. Talvez tenha sido a área que mais polemizou, que trouxe mais questionamentos para que os demais conselheiros, inclusive de outras áreas, pudessem se posicionar. Então, também é muito importante a presença e a participação do Paulo Ormino. Apesar de ele ser uma pessoa vinculada mais ao patrimônio, ele teve uma visão da contemporaneidade da Arquitetura, do Urbanismo, que era um campo diferenciado da questão da Arquitetura do passado, do patrimônio, embora, é claro, isso tudo se projete no presente e no futuro, não é se ter uma visão do patrimônio como uma coisa estática. Mas essa questão também traz uma discussão entre os próprios designers, sobre o entendimento do que é o Design. Do ponto de vista do campo de Design, da importância do Design, os profissionais da área, nós, que trabalhávamos com Design, demos uma prioridade maior à questão econômica, à questão da importância do Design para o desenvolvimento econômico, à questão da produção. Depois, entrou também a questão da sustentabilidade; de certa forma, uma preocupação mas também uma cobrança da sociedade sobre a questão da sustentabilidade dos produtos, objeto de trabalho dos designers. De dentro disso é que vem – apesar de sempre estar, claro, sendo tocado – o sentido simbólico do Design, do ponto de vista da identidade, do ponto de vista do espaço, do ambiente humano, e de todas essas questões, que termina tendo o Design como aspecto fundamental da nossa cultura. Isso foi um processo mais recente, de certa forma, e que terminou, exatamente, levando a um interesse dos profissionais de participarem dessas representações no campo da Cultura. Até então, era como os programas brasileiros de Design, eles eram todos ligados à área de exportações. Aqui mesmo, em Pernambuco, [em] um evento histórico que aconteceu, em 1973, o Seminário de Design para Exportação, no tempo ainda do Delfim Neto, da Ditadura Militar, já existia naquele período uma preocupação para melhorar o desempenho das exportações brasileiras, na visualização do Design como elemento estratégico nessa direção. Então, isso se mudou muito pelo campo do papel, da importância econômica do Design. Acho que esse olhar para a importância cultural do Design aconteceu mais adiante e o que foi importante foi que os designers tiveram a percepção e a sensibilidade desse aspecto. Porque do ponto de vista da afirmação da profissão, ia muito pelo campo da economia, do Design ser um elemento estratégico para o desenvolvimento da economia.

Então, eu acho que esse espaço que os designer passaram a ocupar no Ministério da Cultura e ao nível local das secretarias municipais e estaduais, ele transforma, é um elemento que dá um novo olhar para o Design. Eu acho que isso foi um passo muito importante. Dentro dessa percepção da diversidade e da multiplicidade dos olhares e do papel do Design, eu acho que o papel cultural é muito importante. Como o



Sistema Nacional de Cultura é um sistema federativo e a sua estrutura se reproduz nos estados e nos municípios, a presença do Design nesses conselhos e nas políticas culturais a nível de estados e municípios, mesmo com todo esse retrocesso a nível federal, ocorrem, a nível local, situações diferenciadas. Houveram muitos lugares em que houve retrocesso, mesmo, e em outros lugares, não, mesmo com toda a precariedade e dificuldade, houve avanço.

(POC) É verdade, eu concordo. Tendo a concordar. Eu percebo, como servidora. Quando eu entrei na Prefeitura do Rio, em 2008, eu entrei na Secretaria Municipal de Cultura. Quando veio essa visão do Design associado ao patrimônio cultural e depois à cultura, quando a gente falava sobre Design, sobre essas associações, parecia que era um bando de ETs que acabou de descer de Marte. Agora, bastante tempo depois, já não é mais [assim], as pessoas querem falar de Design. Até essa coisa de falar de design thinking, e tal, trouxe uma percepção de que se pode falar de Design, de Arquitetura, [etc], desses outros modos. Então, eu acho que é uma passagem bem importante.

Eu queria finalizar com uma pergunta que não está na lista, até porque meu tempo aqui também está acabando. Você falou sobre a proposta da integração do patrimônio cultural, cultura, de Olinda e do Recife, também como da sua experiência com Secretário de Cultura, como Secretário do Patrimônio Cultural lá e, também, a experiência no Ministério. A pergunta é: você percebe associações possíveis entre patrimônio cultural e Design? Como essas áreas se juntam para um pensamento de cidade mais contemporâneo? É possível fazer uma associação?

(JRP) Nós estamos no tempo das transversalidades. Acho não somente possível, mas é desejável. Eu acho que Aloísio Magalhães, na visão prospectiva dele, tinha aquela citação, que ele sempre fazia, do estílingue e o Design representa muito esse pulo, como também a Arquitetura contemporânea, o Urbanismo. São os ambientes humanos onde o homem sobrevive. E o Design é responsável por parte significativa desses ambientes – os objetos de toda ordem, as comunicações e linguagens do design gráfico. Eu acho que a relação [entre] passado, presente e futuro é sempre positiva, porque é daí que você constrói a verdadeira identidade, uma identidade não fincada apenas no que passou, mas fincada no que está e no que vem, tudo isso construído também com essa relação histórica, relação dos processos que configuraram a multiplicidade e a diversidade da nossa cultura. E isso tem que se expressar também no Design. É um desafio contemporâneo que o Design tem. Acho que foi um processo que foi abrindo portas e foi mostrando novas facetas, novas complexidades, novas relações e acentuando essa necessidade da transversalidade da realidade. Então, o Design é uma das profissões que tem mais essa característica da relação com todos os campos da atividade humana. Quando você trabalha desde a questão dos produtos, dos objetos, mas também quando você trabalha com a comunicação gráfica, você tem que se relacionar com os mais diversos campos para poder trabalhar o processo de comunicação. Então, essa característica múltipla do Design, ela favorece essa questão de estar associada não somente com o presente para construir o futuro, mas também com o passado. Estar trazendo elementos que são importantes e que tenham um outro olhar, tenham uma outra leitura quando você trata com Design, mas tem um fio condutor, tem uma relação que remete. E isso é que vai fazer dar pé à construção da nossa verdadeira identidade, com toda sua complexidade, com toda sua diversidade.

(POC) Maravilha, muito obrigada! Acho que a gente conseguiu passar por todas aquelas coisas que eu tinha perguntado. Às vezes, eu acho que flui melhor já apresentando logo um monte de perguntas, que a entrevistada fica mais uma conversa e menos aquela coisa interrompida. Enfim, quero te agradecer imensamente pelo tempo e pela disponibilidade e me colocar aqui à disposição por um projeto que, pelo que eu entendo, desejamos conjuntamente. Um país diferente desse que a gente está vendo. Um país de construção, e não de destruição, que é o cenário atual.

(JRP) Queria agradecer o convite, a oportunidade de estarmos conversando. (...) Estamos aqui, também, torcendo e lutando para que esse Brasil volte a ser Brasil, porque nesse “Brasil” que tá aí não dá para a gente se reconhecer.



## 3a . Ata da reunião ocorrida em 25 de março de 2009



## SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA

## SUBSECRETARIA DO PATRIMÔNIO CULTURAL, INTERVENÇÃO URBANA, ARQUITETURA E DESIGN

Reunião no Arquivo da Cidade em 25 de março de 2009.

COMPONENTES DA MESA		
NOME	ATRIBUIÇÃO	e-mail
Jandira Feghali	Secretária Municipal de Cultura	<a href="mailto:jandira_cultura@pcrj.rj.gov.br">jandira_cultura@pcrj.rj.gov.br</a>
Washington Menezes Fajardo	Subsecretário do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design	<a href="mailto:wfajardo@pcrj.rj.gov.br">wfajardo@pcrj.rj.gov.br</a> ; <a href="mailto:wfajardo@gmail.com">wfajardo@gmail.com</a>
Claudia Zarvos	Gerente de Artes Visuais	<a href="mailto:czarvos@rio.rj.gov.br">czarvos@rio.rj.gov.br</a>

REUNIÃO ARQUIVO DA CIDADE - PRESENTES		
NOME	INSTITUIÇÃO / ESCRITÓRIO	e-mail
01 Rodolfo Capeto	ESDI - Diretor	<a href="mailto:diretoria@esdi.uerj.br">diretoria@esdi.uerj.br</a>
02 Gloria Afflalo	A+A Design	<a href="mailto:gloria@aadesign.com.br">gloria@aadesign.com.br</a>
03 Maria Beatriz Afflalo Brandão (Bitiz Afflalo)	A+A Design	<a href="mailto:bitiz@aadesign.com.br">bitiz@aadesign.com.br</a>
04 Ana Luisa Escorel	Ouro sobre Azul	<a href="mailto:analuisaescorel@ourosobreazul.com.br">analuisaescorel@ourosobreazul.com.br</a>
05 Paulo Vidal	SUBPC / SMC	
06 Aline Xavier	SUBPC / SMC	<a href="mailto:alinexavier@rio.rj.gov.br">alinexavier@rio.rj.gov.br</a>
07 Paula de Oliveira Camargo	Sec. Municipal de Cultura-Arquiteta	<a href="mailto:pcamargo@rio.rj.gov.br">pcamargo@rio.rj.gov.br</a>
08 Peter Gaul	OEstudio	<a href="mailto:petergaul@oestudio.com">petergaul@oestudio.com</a>
09 Nina V. O. Gaul	OEstudio	<a href="mailto:ninagaul@oestudio.com">ninagaul@oestudio.com</a>
10 Nobuyuki Ogata	OEstudio	<a href="mailto:nobu@oestudio.com">nobu@oestudio.com</a>
11 Carla Castello Branco	Agência Guanabara	

12	Gilberto Borges	Agência Guanabara	<a href="mailto:gibaborges@agenciaguana&lt;br/&gt;bara.com">gibaborges@agenciaguana bara.com</a>
13	Maria Teresa Leal	TT / Coopa-Roca	<a href="mailto:coopa-roca@coopa-roca.or&lt;br/&gt;g.br">coopa-roca@coopa-roca.or g.br</a>
14	Denise Westin	PUC-Rio – Setor de Desenvolvimento	
15	André Stolarski	Tecnopop / ADG Brasil	<a href="mailto:andre.stolarski@tecnopop.c&lt;br/&gt;om.br">andre.stolarski@tecnopop.c om.br</a>
16	Gabriel Patrocínio	ESDI / Grupo Conselheiro de Design – Secretaria de Desenvolvimento do Estado do Rio de Janeiro	<a href="mailto:gabrielpatrocinio@gmail.co&lt;br/&gt;m">gabrielpatrocinio@gmail.co m</a>
17	Sergio Rodrigues	Arquiteto - Designer	<a href="mailto:sergio@sergiorodrigues.co&lt;br/&gt;m.br">sergio@sergiorodrigues.co m.br</a>
18	Claudia Moreira Salles	Designer	
19	Evelyn Grumach	EG Design	<a href="mailto:evelyn@egdesign.com.br">evelyn@egdesign.com.br</a>
20	João de Souza Leite	PUC-Rio / ESDI	<a href="mailto:jleite@esdi.uerj.br">jleite@esdi.uerj.br</a> <a href="mailto:jsl@terra.com.br">jsl@terra.com.br</a>
21	Rafael Rodrigues	PVDI Design	<a href="mailto:rafael.rodrigues@pvdi.com.&lt;br/&gt;br">rafael.rodrigues@pvdi.com. br</a>
22	Oskar Metsavaht	Osklen e O.M.Art	<a href="mailto:soraya@osklen.com.br">soraya@osklen.com.br</a>
23	Renata Kato	Kato e Jaeger Móveis Ltda.	<a href="mailto:jb.rio@fernandojaeger.com.&lt;br/&gt;br">jb.rio@fernandojaeger.com. br</a>
24	Ana Soter	Soter Design	<a href="mailto:asoter@soterdesign.com.br">asoter@soterdesign.com.br</a>
25	João Lutz	Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro (UniverCidade) / ANPED (Associação Nacional de Pesquisa em Design)	<a href="mailto:joaolutz@univercidade.br">joaolutz@univercidade.br</a>
26	Rafael Cardoso	PUC-Rio	<a href="mailto:secretaria@esdi.uerj.br">secretaria@esdi.uerj.br</a>
27	Gabriela Leite	DASPU	<a href="mailto:imprensa@daspu.com.br">imprensa@daspu.com.br</a>
28	Sylvio de Oliveira	DASPU	<a href="mailto:imprensa@daspu.com.br">imprensa@daspu.com.br</a>
29	Flavio Lenz	DASPU	<a href="mailto:imprensa@daspu.com.br">imprensa@daspu.com.br</a>
30	Valdir Soares	UFRJ – Coordenador do Curso de Desenho Industrial	<a href="mailto:valdirsoares@ufrj.br">valdirsoares@ufrj.br</a>
31	Pedro Évora	Arquiteto – IPU (Instituto de Projeto Urbano)	<a href="mailto:pevora@projetourbano.com">pevora@projetourbano.com</a> <a href="mailto:pedroevora@globo.com">pedroevora@globo.com</a>
32	Mana Bernardes	Mana	<a href="mailto:manabernardes@mana.cx">manabernardes@mana.cx</a>

### **ANOTAÇÕES DA REUNIÃO**

## I. Introdução Secretária Jandira Feghali

- Política Cultural como instrumento de reconceitualização da Cultura na cidade (qual a maneira de fazer Cultura?)
- Planejamento Estratégico nas dimensões CRIATIVA, SOCIAL e ECONÔMICA da Cultura.
- Demanda do MinC, a partir de convênio com a SMC, para a execução (projeto) de design urbano (mobiliário) para diversas cidades pequenas no Brasil.
- Agenda Pública no Rio de Janeiro voltada para o Design.
- Iniciativas na Argentina (Arturo Grimaldi + Ronald Shakespeare).
- Programa *Destination: Brazil* (MoMA) – parceria com MALBA (Argentina) e Fundação Tomie Ohtake. Busca de parceria com a SMC para o Rio de Janeiro.
- Centro de Referência do Design
  - Espaço físico (concurso? ESDI, PUC, UFRJ, UniverCidade) → já existem 2 opções: Casa de Bidu Sayão, casa na Glória.
  - Modelo de gestão → concurso plural.
  - Modelo de sustentabilidade.

## II. Introdução Subsecretário Washington Fajardo

- Pensamento urbano em 16 anos de gestão.
- Trajetória balística.
- Qual o papel da Cultura???
- Planejamento estratégico da Cultura nesse novo ciclo do desenvolvimento urbano.
- Fomentar vocação para o Design que é inerente à cidade.
- Órgão fomentador e estimulador desse novo ciclo.
- Design como campo estratégico para a SMC e para a cidade.
- Criação de agenda pública para o setor de Design.
- Centro formulador + estimulador + fomentador do Design.
- VITRINE MUNDIAL.

## III. Comentários dos participantes da reunião:

### 1. Rodolfo Capeto – ESDI

- Políticas de Estado
- Reinvenção do Rio de Janeiro como cidade de Design.
- Cidade alerta
- Equipamento público relevante
  - presença arquitetônica impactante / interessante
  - bastante visibilidade
  - Evento de Design relevante (atualmente concentrados em São Paulo)
  - Bienal ABDG
  - Bienal Internacional MAM (anos 60/70)
  - Integração Território → Design (reintegração do Design nas práticas municipais)
  - Lapa Legal → Distrito Design

### 2. Bitiz Afflalo

- Centro de Design Recife
- INT (Centro + Integração)

### 3. Gabriel Patrocínio

- Design → Estado
- INT + PUC + ESDI + Arte + Estado + PCRJ
- Brasil Design Week
  - Rio +Design
  - ± 20 eventos
  - parceria com IPP → Mario Borghini → criação de evento antônomo
- criação do Museu do Design Brasileiro no Rio de Janeiro
  - Buenos Aires → centro de Design com incubadoras na área portuária
  - Londres → Museu Design (revitalização da área portuária + escritórios e habitação de alto padrão – atualmente)
  - Design Council (UK) / parceria com o Governo do Estado do RJ
  - ICOGRADA (International Council of Graphic Design Associations) – IFF – ICD
  - Forum Brasil Design (Manifesto do Design Brasileiro)

UNESCO → Cidades do Design (Buenos Aires é uma delas. O que precisa para se candidatar?).

#### **4. João de Souza Leite**

- Integração da prática do Design na Municipalidade.
- 81 – Jacques Lang – Cultura.
- RioCidade → erros e acertos.
- **Espaços** Públicos.
- R.A.'s.
- Cultura de projeto.
- Fazer da SMC um vetor para o aumento a visibilidade do Design como ELEMENTO da Cultura, não apenas como um produto.
- Sustentabilidade → ponto crucial.
- Salões de Design pelo Brasil (pernambucano, mineiro, paranaense).
- **Evento internacional.**

#### **5. Maria Teresa Leal (CoopaRoca)**

- Prédio 2000m<sup>2</sup> na Rocinha – IPHAN
- Área da Floresta da Tijuca
- 28 anos de trabalho
- apoios BNDES / CSN
- Iniciativa sustentável desde 2000

#### **6. Denise Westin (PUC-Rio)**

- Informações sobre projetos (troca)
- **Cultura de projeto**

#### **7. Ana Luisa Escorel**

- Distinção das outras iniciativas
- Designer → SUI GENERIS
- Tecnologias
- **Qual** é o design que se quer privilegiar? (Importância da **abordagem humanista**, onde o ser humano é o beneficiário da iniciativa: o design para o ser humano, não apenas o produto)
- O bom Design vende sempre!

#### **8. Gilberto Borges (Agência Guanabara)**

- Permeabilidade → concursos públicos
- Ações → mercado interno
- Secretaria como parceira

#### **9. Oskar Metsavaht (Osklen)**

- Importância da iniciativa do Centro
- PPPs
- Propostas
- Eventos
- Sinergia
- Conselho Curador?

#### **10. Ana Soter**

- Escritórios pequenos (políticas para eles)
- Criação
- PCRJ → cliente
- Espaço para os pequenos
- Evasão
- Incentivo fiscal para contratação de designers

#### **11. Paula Camargo**

- Importância do alcance da legitimidade nas ações
- Sociedade → ver como essencial (foco)

## **12. João de Souza Leite**

- CRD → Projeto Institucional
- Projeto de Sustentabilidade
  - Design Council (UK)
    - Ciências
    - Fazeres
    - Promoção deste campo do saber

## **13. Rafael Rodrigues**

- História equívoca do Design no Rio de Janeiro
- Impacto sistêmico
- **Tiros NÃO**
  - Abrir canais - sim!
  - Construir pontes – sim!
- Design + Cultura (Design FAZ PARTE da Cultura)

## **14. André Stolarski**

- Dissonância → NÃO
  - Convergência
- A cidade tem a ganhar com a iniciativa, e o Design idem
- Atividades **educacionais / formadoras**
- Atividades **expositivas** (exposição da cidade **através** do Design)
- Retorno ao
  - Mercado
  - Cultura PRODUÇÃO
  - Cidade
- Cultura de projeto dentro da PCRJ (e do poder público em geral)
  - Como contratar designers?
- Incentivos fiscais
- Leis de incentivo ao Design
- Centro → OCUPAR O VÁCUO
- Escola → 90% que não têm Design
- Qual seria a contribuição do CRD em termos de educação em Design para a cidade?

## **15. Valdir Soares (UFRJ)**

- Programa GAÚCHO de Design
- Curitiba
- Pequenos produtos
- Várias vertentes
- Design Council
- Design Center Stuttgart
- VITRINE → VISIBILIDADE

## **16. Bitiz Afflalo**

- O HOMEM (ser humano) no foco
- ESCOLAS → para os 90%

## **17. Mana Bernardes**

- A oportunidade de relação com a cidade, trabalhar **para** a cidade
- Projeto com artesãos: História do Objeto através da Vida / História da Vida através do Objeto
- Processos autorais com lixo
- Embalagens → lixo → responsabilidade do Designer
- Carnaval (efêmero)
- Designer

## **18. Nobu (OEstudio)**

- CRD



Espaço: tem!  
 Intenção: tem!  
 O que mais tem?

- **Transparência** nas ações e na gestão
- Centro de Design que seja **uma marca do carioca**

Sugestão:

ESPAÇO | DRIVE | SUSTENTABILIDADE

direção

IDÉIA

ACESSO

◦ Visibilidade

◦ Evento

◦ Calendário (considerar todas as “Weeks”: Fashion Week, Design Week, etc.)

- Academia → espaço para **estímulo, busca, pesquisa** (bons curadores para cada um desses setores)
- Pesquisas de novos materiais a partir do CRD
- LOCAL DE INSPIRAÇÃO!

#### **19. Pedro Évora**

- Presença de arquitetos no núcleo de gestão e de decisões.
- Comitê gestor
- Estratégias de intervenção **interna** (na Prefeitura) e **externa** (na cidade)

#### **IV. Formação de grupo, a partir da reunião, para participar do Comitê Gestor (ou Curador?)**

##### ● Interessados:

1. Gilberto Borges
2. Oskar Metsavaht
3. Bitiz Afflalo
4. Gabriela Leite

#### → **Observações enviadas, posteriormente, pelo Diretor da ESDI (Rodolfo Capeto):**

1. Reinvenção do Rio de Janeiro como cidade de design (política de visão internacional);
2. Design como política de Estado, não governo;
3. Equipamento público relevante (visão nacional / internacional);
4. Evento de design relevante (visão nacional / internacional);
5. Integração do design às práticas do governo municipal (comunicação, equipamentos urbanos, uma “camada” de design sobre a cidade, políticas não fragmentárias);
6. Políticas municipais para fortalecimento do setor (incentivos fiscais, formação de redes).

## 3b . Programa Pré-Conferência Setorial de Design 25 a 27 de fevereiro de 2010



### II CONFERÊNCIA NACIONAL DE CULTURA PRÉ-CONFERÊNCIAS SETORIAIS DE CULTURA

#### PROGRAMAÇÃO

LOCAL: FUNDAÇÃO PLANETÁRIO  
Rua Vice-Governador Rubens Berardo, 100 – Gávea  
Rio de Janeiro, RJ

#### DIA 25/02

##### 14h às 17h – Credenciamento

- Confirmar inscrição
- Registrar ou não sua candidatura ao CNPC (colegiado setorial ou lista tríplice)
- Optar por um dos cinco eixos temáticos
- Receber 'kit do participante'

##### 19h às 21h – Abertura

- Abertura Solene

Afonso Luz | Diretor de Estudos e Monitoramento de Políticas Culturais do MinC  
Fernanda Messias | Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio (MDIC)  
Jandira Feghali | Secretária Municipal de Cultura do Rio de Janeiro  
Washington Fajardo | Subsecretário de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design do Rio de Janeiro

- Coquetel

#### DIA 26/02

##### 9h – Plenária Setorial

- Fala de boas-vindas  
Renata Aragão - Coordenadora Setorial da Pré-conferência de Design

##### 9h – Palestras Setoriais

Eixo temático I: Design\_Produção simbólica e Diversidade Cultural  
Palestrante: Adélia Borges/ Bienal Brasileira de Design (curadora)

Eixo temático II: Design\_ Cultura, Cidade e cidadania:  
Palestrante: Bitiz Afflalo / Doutoranda do PROURB Programa de Pós Graduação em Urbanismo, FAU/UFRJ

Eixo temático III: Design\_ Desenv. Sustentável  
Palestrante: MariaTeresa Leal | COOPA-ROCA, a Cooperativa de Artesãos da Rocinha

Eixo Temático IV: Design\_Gestão e Institucionalidade  
Palestrante Liliene Rank / Centro de Gestão e Estudos Estratégicos

Eixo Temático V: Design\_Cultura e Economia Criativa  
Palestrante: Giancarlo Latorraca / Museu da Casa Brasileira

**12h – Intervalo****14h – Divisão em Grupos | Elaboração de Estratégias**

- Elaboração de estratégias para o eixo, a partir dos capítulos/diretrizes do Plano Nacional de Cultura. Cada subgrupo, acompanhado do palestrante e/ou moderador, deverá elaborar quantas estratégias quiserem. E priorizar 10 (dez).

Este é o momento para elaboração, discussão e priorização de propostas (estratégias).

**16h – Intervalo**

- O palestrante e/ou moderador conduz a votação do grupo para que se priorizem entre as 10 (dez) apresentadas as 02 (duas) prioritárias, que serão encaminhadas para a plenária setorial do dia seguinte.

**18h – Encontro de Delegados Regionais**

Depois de encerrada a votação das estratégias, os grupos se desfazem, retornam a plenária geral para serem divididos por regiões (NE, N, S, SE, CO). Depois de divididos devem conversar e eleger dois nomes para apresentar na plenária do dia seguinte como delegados setoriais para a II CNC. (60')

**DIA 27/02****9h - Plenária Setorial**

- O coordenador setorial deverá conduzir a apresentação das estratégias priorizadas nos grupos (duas por eixo). Cada palestrante e/ou moderador apresenta as 02 (duas) estratégias elaboradas no dia anterior pelo seu grupo. Será aprovada uma por eixo e estas serão apresentadas na plenária nacional da II CNC (todas as demais serão incorporadas ao documento norteador de elaboração dos Planos Setoriais).

**11h - Intervalo**

- Eleição/apresentação dos 10 (dez) delegados setoriais, sendo 02 (dois) por cada uma das regiões do país, somente entre os delegados da sociedade civil. A plenária deve aclamar os nomes apresentados pelas regiões

**8h às 13h - Eleição dos Colegiados Setoriais ou Lista Tríplex****13h - Encerramento**

### 3c . Resultados da II Conferência Nacional de Cultura, incluindo as estratégias definidas para todos os setores



## Conferindo os conformes

### Resultados da II Conferência Nacional de Cultura

32 propostas prioritárias

95 estratégias setoriais prioritárias

## **PROPOSTAS PRIORITÁRIAS**

### **EIXO1: PRODUÇÃO SIMBÓLICA E DIVERSIDADE CULTURAL**

#### **SUB-EIXO: 1.1 - Produção de Arte e Bens Simbólicos**

1 - Implementar políticas de intercâmbio em nível regional, nacional e internacional entre os segmentos artísticos e culturais englobando das manifestações populares tradicionais às contemporâneas que contemplem a realização de mostras, feiras, festivais, oficinas, fóruns, intervenções urbanas, dentre outras ações, estabelecendo um calendário anual que interligue todas as regiões brasileiras, com ampla divulgação, priorizando os grupos mais vulneráveis às dinâmicas excludentes da globalização, com o objetivo de valorizar a diversidade cultural.

6 - Registrar, valorizar, preservar, e promover as manifestações de comunidades e povos tradicionais (conforme o decreto federal 6.040 de 7 de fevereiro de 2007), itinerantes, nômades, das culturas populares, comunidades ayahuasqueiras, LGBT, de imigrantes, entre outros com a difusão de seus símbolos, pinturas, instrumentos, danças, músicas, e memórias dos antigos, por meio de apresentações ou produção de CDs, DVDs, livros, fotografias, exposições e audiovisuais, incentivando o mapeamento e inventário das referências culturais desses grupos e comunidades.

#### **SUB-EIXO: 1.2 - Convenção da Diversidade e Diálogos Interculturais**

17 - Garantir políticas públicas de combate à discriminação, ao preconceito e à intolerância religiosa por meio de: a) campanhas educativas na mídia, em horário nobre, mostrando as diversas raças e etnias existentes em nosso país, ressaltando o caráter criminoso da discriminação racial; b) demarcação de terras das populações tradicionais (ribeirinhos, seringueiros, indígenas e quilombolas), estendendo serviços sociais e culturais a essa população, a fim de garantir sua permanência na terra; c) campanhas contra homofobia visando respeito a diversidade sexual e identidades de gênero.

18 - Implementar a Convenção da Diversidade Cultural por meio de ações sócio-educativas nas diversas linguagens culturais (literatura, dança, teatro, memória e outras), e as linguagens específicas próprias dos povos e culturas tradicionais, conforme o decreto federal 6.040 de 7 de fevereiro de 2007 dirigidas a públicos específicos: crianças, jovens, adultos, melhor idade.

#### **SUB – EIXO: 1.3 - Cultura, Educação e Criatividade**

22 - Articular a política cultural (MINC e outros) com a política educacional (MEC e outros) nas três esferas governamentais para elaborar e implementar conteúdos programáticos nas disciplinas curriculares e extracurriculares dedicados à cultura, à preservação do patrimônio, memória e à história afro-brasileira, indígena e de imigrantes ao desenvolvimento sustentável e ao ensino das diferentes linguagens artísticas, inclusive arte digital e línguas étnicas do território nacional, de matriz africana e indígena, e ao ensino de línguas, inserindo-os no Plano Nacional de Educação, sob a perspectiva da diversidade e pluralidade cultural, nas escolas, desde o ensino fundamental, universidades públicas e privadas com a devida capacitação dos profissionais da educação, por meio da troca de saberes com os mestres da cultura popular nos sistemas municipais, estaduais e federais, bem como (26) Garantir condições financeiras e pedagógicas para a efetiva aplicação da disciplina "Língua e Cultura Local".

36 - Instituir a lei Griô, que estabelece uma política nacional de transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral, em diálogo com a educação formal, para promover o fortalecimento da identidade

e ancestralidade do povo brasileiro, por meio do reconhecimento político, econômico e sociocultural dos Grios Mestres e Mestras da tradição oral, acompanhado por uma proposta de um programa nacional, a ser instituído, regulamentado e implantado no âmbito do MINC e do Sistema Nacional de Cultura.

#### **SUB-EIXO: 1.4 - Cultura, Comunicação e Democracia**

63 - Garantir que o acesso a internet seja realizado em regime de serviço público e avançar com a formulação e implantação do plano nacional de banda larga contemplando as instituições culturais e suas demandas por aplicação e serviços específicos.

68. Regulamentar e implementar o capítulo da comunicação social na Constituição Federal, tendo em vista a integração das políticas de comunicação e cultura, em especial o artigo 223, que garante a complementaridade dos sistemas público, privado e estatal. Fortalecer as emissoras de rádio e TV do campo público (comunitárias, educativas, universitárias e legislativas) e incentivar a produção simbólica que promova a diversidade cultural e regional brasileira, produzida de forma independente. Implantar mecanismos que viabilizem o efetivo controle social sobre os veículos do campo público de comunicação e criar um sistema de financiamento que articule a participação da união, estados e municípios.

### **EIXO 2: CULTURA, CIDADE E CIDADANIA**

#### **Subeixo 2.1: Cidade como fenômeno cultural**

80 - Estabelecer uma política nacional integrada entre os governos federal, estaduais, municipais e no Distrito Federal, visando a criação de fontes de financiamento, vinculação e repasses de recursos que permitam a instalação, construção, manutenção e requalificação de espaços e complexos culturais com acessibilidade plena: teatros, bibliotecas, museus, memoriais, espaços de espetáculos, de audiovisual, de criação, produção e difusão de tecnologias e artes digitais, priorizando a ocupação dos patrimônios da união, dos estados, municípios e do Distrito Federal em desuso no país.

83 - Criar marco regulatório (Lei Cultura Viva) que garanta que os Pontos de Cultura se tornem política de Estado garantindo a ampliação no número de Pontos contemplando ao menos um em cada município brasileiro e Distrito Federal, priorizando populações em situação de vulnerabilidade social de modo a fortalecer a rede nacional dos Pontos de Cultura.

#### **SUB-EIXO: 2.2 - Memória e Transformação Social**

101 - Incluir na agenda política e econômica da União, estados, municípios e no Distrito Federal o fomento à leitura por meio da criação de bibliotecas públicas, urbanas e rurais em todos os Municípios, com fortalecimento e ampliação dos acervos bibliográficos e arquivísticos, infraestrutura, acesso a novas tecnologias de inclusão digital, capacitação de recursos humanos, bem como ações da sociedade civil e da iniciativa privada, com objetivo de democratizar o acesso à cultura oral, letrada e digital.

112 – Propiciar condições plenas de funcionamento ao Ibram de modo a garantir com sua atuação, que os museus brasileiros sejam consolidados como territórios de salvaguarda e difusão de valores democráticos e de cidadania, colocadas a serviço da sociedade com o objetivo de propiciar o fortalecimento e a manifestação das identidades, a percepção crítica e reflexiva da realidade, a produção de conhecimento, a promoção da dignidade humana e oportunidades de lazer.

### **SUB-EIXO: 2.3 - Acesso, Acessibilidade e Direitos Culturais**

124 – Criar dispositivos de atualização da lei de direitos autorais em consonância com os novos modos de fruição e produção cultural que surgiram a partir das novas tecnologias garantindo o livre acesso a bens culturais compartilhados sem fins econômicos desde que não cause prejuízos ao(s) titular(es) da obra, facilitando o uso de licenças livres e a produção colaborativa, considerando a transnacionalidade de produtos e processos de forma que se atinja o equilíbrio entre o direito da sociedade de acesso a informação e a cultura e o direito do criador de ter sua obra protegida, assim como o equilíbrio entre os interesses do autor e do investidor.

131 – Assegurar a destinação dos recursos do Fundo Social do Pré-sal para a cultura, aos programas de sustentabilidade e desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura, ampliando os investimentos nos programas que envolvam conveniamentos entre União, Estados, Municípios e Distrito Federal.

## **EIXO 3: CULTURA E DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL**

### **SUB-EIXO: 3.1 - Centralidade e Transversalidade da Cultura**

140 – Implementar e fortalecer as políticas culturais dos estados, a fim de promover o desenvolvimento cultural sustentável, reconhecendo e valorizando as identidades e memórias culturais locais – incluindo regulamentação de profissões de mestres detentores e transmissores dos saberes e fazeres tradicionais, ampliando as ações intersetoriais e transversais por meio das interfaces com a educação, economia, comunicação, turismo, ciência, tecnologia, saúde e meio ambiente, segurança pública e programas de inclusão digital, com estímulo a novas tecnologias sociais de base comunitária.

141 - Incentivar a criação e manutenção de ambientes lúdicos, para o desenvolvimento de atividades artísticas e culturais em escolas públicas e espaços educacionais sem fins lucrativos, museus, hospitais, casas de saúde, instituições de longa permanência, entidades de acolhimento e abrigos, CAPs, CAPs – AD (Centro de Atenção Psicossocial), centros de recuperação de dependentes químicos e de ressocialização de presos (Apacs) e presídios.

### **SUB-EIXO: 3.2 - Cultura, Território e Desenvolvimento Local**

152 – Promover, em articulação com o MEC, organizações governamentais e não governamentais, a criação de cursos técnicos e programas de capacitação na área cultural para o desenvolvimento sustentável.

154 – Fomentar e ampliar observatórios e as políticas culturais participativas com o objetivo de produzir inventários, pesquisas e diagnósticos permanentes, também em parceria com universidades e instituições de pesquisa, subsidiando políticas públicas de cultura, articuladas intersetorialmente e territorialmente, com ações capazes de preservar os patrimônios cultural e natural, inserindo as histórias locais nos conteúdos das instituições educacionais, identificando e valorizando as tradições e diversidade culturais locais, aproximando os movimentos culturais das questões sociais e ambientais, contribuindo assim para o desenvolvimento sustentável local e a redução das desigualdades regionais.

### **SUB-EIXO: 3.3 - Patrimônio Cultural, Meio Ambiente e Turismo**



165 - Promover e garantir o reconhecimento, a defesa, a preservação e a valorização do patrimônio cultural, natural e arquivístico a partir de inventários e estudos participativos, em especial nas comunidades tradicionais, estimulando o turismo comunitário sustentável, por meio da articulação interministerial com participação popular, que crie parâmetros para a atuação nessa vertente da economia da cultura e destine recursos, inclusive por meio de editais, para a implantação e o fortalecimento de roteiros turísticos que articulem patrimônio cultural, memórias, meio ambiente, tecnologias, saberes e fazeres, valorizando a mão-de-obra local/regional, com a realização de ações voltadas para a formação, gestão e processos de comercialização da produção artístico-cultural da região.

175 - Valorizar as tradições culturais dos 5 biomas, e, como forma de proteção e sustentabilidade, bem como garantir a melhoria e conservação das vias de acesso a todos os municípios, revelando e valorizando suas potencialidades turísticas e culturais, com sua difusão em museus, sites específicos e redes sociais, preservando o patrimônio material e imaterial, regulamentando em lei o cerrado e demais biomas como patrimônio cultural.

#### **EIXO 4: CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA**

##### **SUB-EIXO: 4.1 - Financiamento da Cultura**

187 - Com base no art. 3º inciso III da Constituição brasileira que estabelece a redução das desigualdades sociais e regionais, que seja garantido o reconhecimento do “custo amazônico” pelos órgãos gestores da cultura em projetos culturais, editais e leis de incentivo, em especial pelo Fundo Nacional de Cultura, assegurando dotação específica e diferenciada para os estados da Amazônia Legal, considerando as dimensões continentais, as diferenças geográficas e humanas e as dificuldades de comunicação e circulação na região, incluindo o Custo Amazônico na Lei Rouanet no Fundo Amazônia.

192 - Garantir, com a aprovação da PEC 150/2003, ainda neste semestre, as políticas de fomento e financiamento, via editais, dos processos de criação, produção, consumo, formação, difusão e preservação dos bens simbólicos materiais, imateriais e tradicionais (indígenas, ribeirinhas, afro-descendentes, quilombolas e outros) e contemporâneas (de vanguarda e emergentes), facilitando a mostra de suas obras artísticas, garantindo direitos autorais e registrando os artistas e suas obras como patrimônio nacional.

##### **SUB-EIXO: 4.2 - Sustentabilidade das Cadeias produtivas**

230 - Ampliar os recursos públicos e privados, para a sustentabilidade das cadeias criativas e produtivas da cultura, valorizando as potencialidades regionais e envolvendo todos os setores da sociedade civil e do poder público no processo de criação, produção e circulação dos bens e produtos culturais, objetivando ampliar a circulação e a exportação dos produtos culturais brasileiros.

236 - Criar um programa nacional (por região) de capacitação de agentes e empreendedores culturais, com foco nas cadeias produtivas, contemplando a elaboração e gestão de projetos, captação de recursos e qualificação técnica e artística, ofertando oficinas, cursos técnicos e de graduação, em parceria com as Instituições de Ensino Superior (IES).

#### **EIXO 4: CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA**

##### **SUB-EIXO: 4.3 - Geração de Trabalho e Renda**

250 - Regulamentar as profissões da área cultural, criando condições para o reconhecimento de direitos trabalhistas, previdenciários no campo da arte, da produção e da gestão cultural, incluindo os profissionais da cultura em atividades sazonais.

252 - Investir na profissionalização dos trabalhadores da cultura, através da ampliação dos cursos de nível superior, técnicos e profissionalizantes, realizar concursos públicos em todas as esferas governamentais para o setor, equiparando nestes concursos o piso salarial de nível superior à carreira especialista em gestão pública ou equivalente e incluindo o reconhecimento de novas áreas de formação relacionadas ao campo.

## **EIXO 5: GESTÃO E INSTITUCIONALIDADE DA CULTURA**

### **SUB-EIXO: 5.1 - Sistemas Nacional, Estaduais, Distrital e Municipais de Cultura**

262 – Consolidar, institucionalizar e implementar o Sistema Nacional de Cultura (SNC), constituído de órgãos específicos de cultura, conselhos de política cultural (consultivos, deliberativos e fiscalizadores), tendo, no mínimo, 50% de representantes da sociedade civil eleitos democraticamente pelos respectivos segmentos, planos e fundos de cultura, comissões intergestores, sistemas setoriais e programas de formação na área da cultura, na União, Estados, Municípios e no Distrito Federal, garantindo ampla participação da sociedade civil e realizando periodicamente as conferências de cultura e, especialmente, a aprovação pelo Congresso Nacional da PEC 416/2005 que institui o Sistema Nacional de Cultura, da PEC 150/2003 que designa recursos financeiros à cultura com vinculação orçamentária e da PEC 049/2007, que insere a cultura no rol dos direitos sociais da Constituição Federal, bem como dos projetos de lei que instituem o Plano Nacional de Cultura e o Programa de Fomento e Incentivo a Cultura-Procultura e do que regulamenta o funcionamento do Sistema Nacional de Cultura.

279 – Criar um sistema nacional de formação na área da cultura, integrado ao SNC, articulando parcerias públicas e privadas, a fim de promover a atualização, capacitação e aprimoramento de agentes e grupos culturais, gestores e servidores públicos, produtores, conselheiros, professores, pesquisadores, técnicos e artistas, para atender todo o processo de criação, fruição, qualificação dos bens, elaboração e acompanhamento de projeto, captação de recursos e prestação de contas, garantindo a formação cultural nos níveis básico, técnico, médio e superior, à distância e presencial, fazendo uso de ferramentas tecnológicas e métodos experimentais e produção cultural.

### **SUB-EIXO: 5.2 - Planos Nacional, Estaduais, Distrital, Regionais e Setoriais de Cultura**

308 – Defender a aprovação do Programa Cultura Viva e o Programa Mais Cultura no âmbito da proposta de consolidação das leis sociais como políticas públicas de Estado, com dotação orçamentária prevista em lei e mecanismo público de controle e gestão compartilhada com a sociedade civil.

310 - Garantir que as conferências nacional, distrital, estaduais e municipais de Cultura tenham caráter de política pública e que suas diretrizes e decisões sejam incorporadas nos respectivos Planos Plurianuais e nas Leis de Diretrizes Orçamentárias, assegurando sua efetiva execução nas Leis Orçamentárias Anuais.

**SUB-EIXO: 5.3 - Sistema de Informações e Indicadores Culturais**

324 – Realizar imediatamente mapeamento preliminar das manifestações culturais, dos distintos segmentos (conforme a II CNC), dos povos e comunidades tradicionais (em conformidade com o decreto 6040), das expressões contemporâneas, dos agentes culturais, instituições e organizações, dos grupos e coletivos, disponibilizando o banco de dados resultante em uma plataforma livre de fácil acesso e com descentralização da informação; em paralelo, a criação de um órgão federal de estudos e indicadores culturais integrado ao SNC; mapear as cadeias criativas e produtivas, empreendimentos solidários; investir em capacitação técnica de equipes locais; atualizar continuamente o mapeamento preliminar e gerar produtos tais como: roteiros e eventos de integração e intercâmbio; catálogos com as várias linguagens e manifestações, publicação de anuários e revistas.

336 - Implantar o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais e os respectivos sistemas estaduais e municipais, desenvolver mecanismos de articulação entre governo e sociedade civil, para facilitar e ampliar o acesso às informações e capacitar pessoal em todas as esferas, para a geração, tratamento e armazenamento de dados e informações culturais.



## **PRÉ-CONFERÊNCIAS SETORIAIS DE CULTURA**

# **ESTRATÉGIAS PRIORITÁRIAS**



## EIXO 1: PRODUÇÃO SIMBÓLICA E DIVERSIDADE CULTURAL

### ARTESANATO

Criar edital específico de fomento ao artesanato, regionalizando de forma a ampliar o acesso e assegurar maior igualdade na distribuição de recursos federais.

### ARTES VISUAIS

Fomentar a experimentação em artes visuais, comportando todas as linguagens, técnicas e suportes por meio de programas e projetos específicos para ampliação de público e políticas públicas de estímulo à produção, estabelecendo: Resgate, preservação, pesquisa e construção de banco de dados da produção de artistas e práticas artísticas; Apoio à criação e difusão da arte, através de bolsas e editais de âmbito nacional; Redes de trocas de informações e realizações artísticas com intercâmbios e residências dentro e fora do país; Implantação de centros de referência em formação, informação e produção das Artes Visuais em todos os estados.

### ARQUITETURA

Promover programa de difusão e crítica da Arquitetura e Urbanismo, fomentando sua qualificação por meio de processos seletivos de projetos e concursos públicos que valorizem a pesquisa e a tecnologia, bem como a diversidade cultural e urbana.

### ARTE DIGITAL

Instituir ou ampliar itinerários formativos de nível fundamental, médio, técnico e superior que contemplem a formação relacionada a arte digital, tanto na sensibilização e formação de público, quanto na capacitação continuada de artistas, na formação de pesquisadores, especialistas e gestores culturais; inclusive através de programas de residências artísticas, redes colaborativas e intercâmbios, principalmente com países do hemisfério sul, Lusófonos e Hispânicos; editais de bolsas de pesquisa; fortalecendo as instituições públicas estaduais e federais, estruturando espaços culturais laboratoriais e experiências de educação não-formal, criando equipamentos, tecnologias e serviços que facilitem a integração desses itinerários, com ênfase nas tecnologias livres e no trabalho colaborativo.

### AUDIOVISUAL

Estabelecer ações e medidas que viabilizem a parceria de fato entre a produção independente e regional do audiovisual brasileiro, e a televisão aberta, pública e privada, e a televisão por assinatura (a) O Estado Brasileiro deve assegurar que os prestadores de serviços de radiodifusão e TV por assinatura implementem as finalidades educativas, culturais, informativas e artísticas previstas na Constituição Federal. Também em cumprimento ao Artigo 221 da CF, a televisão aberta deve respeitar patamares mínimos de 30% de conteúdos regionais e de produções independentes, excluindo a produção publicitária. (b) As TVs públicas devem passar a investir 8% de seu orçamento na co-produção e aquisição de direitos de antena de filmes brasileiros em fase de pré-produção, produção e/ou finalização. (c) Na TV por assinatura, deve-se garantir os incentivos à produção nacional e independente nos canais e nos pacotes de programação em apoio ao PL 29 aprovado na CCTCI, que cria condições para ampliar o mercado de TV por assinatura, reduzir preços, garantir qualidade e potencializar a atividade econômica da produção

audiovisual. Contudo, devem ser criados novos mecanismos e instrumentos para a ampliação das cotas da inserção da produção nacional e independente, uma vez que os atuais percentuais estabelecidos no projeto são insuficientes para atender a demanda e o potencial do audiovisual brasileiro.

#### **ARQUIVO**

Ampliar a representação e a participação do segmento Arquivo na política cultural, afirmando as instituições e acervos arquivísticos públicos e privados como expressão da diversidade simbólica e cultural e como patamar para o desenvolvimento de ações de educação patrimonial.

#### **CIRCO**

Criar um sistema Nacional de Memória da Atividade Circense, dedicada a documentação, preservação, restauração, pesquisa, formação, aquisição e difusão de acervos.

#### **CULTURAS INDIGENAS**

Fortalecer as identidades e culturas dos povos indígenas brasileiros, assegurando que a proteção e a promoção dos conhecimentos tradicionais e do patrimônio cultural material e imaterial dos povos indígenas reconhecerá a titularidade sobre seus conhecimentos tradicionais e sobre o patrimônio cultural material e imaterial desses povos, respeitando e implementando o disposto pela Convenção 169 da OIT, pela Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, e pela Declaração da ONU sobre os Direitos dos Povos Indígenas.

#### **CULTURAS POPULARES**

Inserir, formalmente, nos currículos da Educação Básica e da Formação de Professores os saberes e as práticas das culturas populares garantindo, nesse processo, o pagamento paritário e isonômico dos Mestres das Culturas Populares com outros profissionais da cultura e da educação, bem como o incentivo à titulação dos mesmos por meio do título de notório saber, em áreas específicas das Culturas Populares, chanceladas por Universidades Públicas.

#### **CULTURAS AFRO-BRASILEIRAS**

Construir uma rede colaborativa de caráter propositivo com abrangência nacional, formada por representantes do poder público e sociedade civil, coordenada pela fundação cultural palmares, com o objetivo de promover a formação, articulação e intervenção política com vistas a favorecer a execução de políticas públicas afins com a diversidade da cultura afro-brasileira, resguardando o universo variado da produção simbólica.

#### **DANÇA**

Criar, sistematizar e efetivar programas e projetos para a formação de profissionais na área, fomentando e facilitando a abertura de cursos de licenciatura e/ou bacharelado em dança nas universidades públicas brasileiras, além de outros mecanismos de reconhecimento e/ou qualificação para o ensino não formal.

#### **DESIGN**

Instituir o registro da memória do design no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e financiar a criação de centros de memória do design brasileiro, que privilegiem a pesquisa, o resgate, a preservação, a conservação e a documentação, difundindo a produção do design nacional de forma descentralizada e com gestão integrada.

#### **LIVRO/ LEITURA/ LITERATURA**

Instituir legislação que garanta a continuidade e ampliação de políticas e programas de fomento à leitura e literatura, considerando a diversidade da criação literária das regiões.

#### **MODA**

Registrar de maneira multimídia, organizar e promover as memórias que formam a identidade cultural material e imaterial da moda brasileira por meio de recursos públicos, considerando as diversidades locais.

#### **MUSEUS**

Assegurar o registro e a valorização da memória dos diferentes grupos sociais, fortalecendo e garantindo a manutenção dos museus, espaços e centros culturais, com ênfase em comunidades menos favorecidas.

#### **MÚSICA**

Criar e implantar um Sistema Público Nacional de formação profissional de músicos, que abrangerá desde a formação musical até o aperfeiçoamento; e que poderá integrar e articular os equipamentos culturais e organismos de formação musical já existentes, sejam eles municipais, estaduais, federais ou organizações sociais.

#### **PATRIMONIO MATERIAL**

Fixar como pauta prioritária a elaboração de programas para atender às necessidades dos grupos minoritários, por meio de mapeamento, inventário e trabalho articulado entre as áreas do patrimônio para a produção de diagnósticos completos; verificação dos dispositivos legais existentes e, quando forem insuficientes, criação de novos marcos regulatórios; definição das competências; criação de mecanismos de fomento (editais e leis de incentivo) condicionando-os às necessidades e vontades dos grupos; e assegurando a divulgação dos resultados dos projetos por meio de publicações, sites, vídeos, programas de rádio e TV.

#### **PATRIMONIO IMATERIAL**

Criar programas de Educação Patrimonial, articulados entre os poderes municipal, estadual, federal e os indivíduos vinculados às produções simbólicas locais, objetivando a realização de cursos e oficinas nas escolas, de modo que os mestres da cultura popular nelas entrem pela porta da frente, bem como publicações de material didático e paradidático, em vários suportes, a serem distribuídos nas instituições de ensino para disseminar nelas as práticas culturais imateriais da localidade

#### **TEATRO**

Garantir junto ao Ministério da Educação a criação, a implementação, a ampliação e o fortalecimento de cursos de formação na área das Artes Cênicas, obedecendo-se às seguintes diretrizes: a) Acesso à formação em seus diferentes níveis, como educação básica, profissionalizante e continuada; b) Abrangência das várias instâncias de educação e cultura: educação fundamental, superior, à distância, nos pontos de cultura, entre outros equipamentos que possam ser criados para este fim; c) Reconhecimento e qualificação dos profissionais de notório saber; d) Reconhecimento das tecnologias da arte em toda sua abrangência, através de apoio à inovação e à pesquisa científica no campo artístico cultural; e) Utilização das técnicas e ações já realizadas pelo Ministério da Cultura; f) Observância das especificidades de cada região e seus contextos.





## EIXO 2: CULTURA, CIDADE E CIDADANIA

### ARTESANATO

Estimular a produção, circulação, comercialização e intercâmbio da produção artesanal, garantindo o acesso aos pontos de comercialização do artesão visitante, por meio de feiras e eventos nacionais e regionais anuais, inclusive com a criação de feiras específicas de produtos brasileiros nas 05 macrorregiões, com a efetiva participação dos trabalhadores artesãos organizados na gestão destes eventos.

### ARTES VISUAIS

Consolidar o Colegiado Setorial de Artes Visuais por meio da garantia de infraestrutura com destinação de recursos para que os conselheiros circulem em todas as regiões brasileiras, no sentido de divulgar e dialogar sobre a formulação e implementação das políticas públicas do setor de artes visuais.

### ARQUITETURA

Considerar a cidade como fenômeno cultural, realizando programas de reconhecimento e análise de sua diversidade arquitetônica, urbanística e paisagística enquanto expressões culturais, visando à instituição de espaços de relevância simbólica, em particular aqueles não hegemônicos.

### ARTE DIGITAL

Garantir que o acesso a Internet seja realizado em regime de serviço público e avançar com a formulação e implantação do Plano Nacional de Banda Larga contemplando as instituições culturais e suas demandas por aplicações e serviços específicos.

### AUDIOVISUAL

Implementar e consolidar políticas públicas para o campo da preservação audiovisual de modo a: (a) Criar e modernizar cinematecas estaduais e municipais, pólos de restauração audiovisuais regionais e fortalecer instituições públicas, organizações sociais e colecionadores particulares; (b) Estimular a pesquisa técnico-científica e capacitar profissionais para atuarem no campo da preservação audiovisual; (c) Identificar e catalogar obras audiovisuais nas unidades da federação, garantindo-se a difusão, o acesso e a exibição para finalidades sócio-culturais e educativas sem fins lucrativos.

### ARQUIVO

Contribuir para o entendimento ampliado do arquivo municipal como espaço de memória, educação, cidadania e cultura e não apenas como depositário dos documentos do poder público municipal.

### CIRCO

Garantir o acesso da classe trabalhadora circense aos serviços básicos através de um conjunto de ações interministeriais (Saúde, Educação, Trabalho, MDS, Cultura, entre outros).

#### **CULTURAS INDIGENAS**

Implementar um programa de ações de valorização e difusão do patrimônio cultural indígena, assegurando a proteção dos direitos coletivos intelectuais, priorizando: a) Realizar a 1ª Conferência Nacional de Cultura dos Povos Indígenas; b) Realizar periodicamente encontros e intercâmbios entre representantes de povos indígenas em âmbito nacional, transfronteiriço e latino-americano, voltados às discussões de propostas de valorização, fortalecimento e difusão dos patrimônios materiais e imateriais indígenas, bem como das políticas públicas voltadas à formação e capacitação de educadores e agentes multiplicadores indígenas e não indígenas para o reconhecimento desses patrimônios; c) Tornar acessíveis informações organizadas sobre os acervos documentais e etnográficos guardados em instituições de pesquisa, universidades e museus, no Brasil e no exterior aos povos indígenas, suas comunidades interessadas em conhecer e recuperar elementos e informações de suas tradições culturais.

#### **CULTURAS POPULARES**

Criar mecanismos de reconhecimento e regulamentação da profissão de mestre(a), ampliando a discussão, junto aos órgãos competentes, sobre o projeto de Lei do Mestre(a), que garanta o direito aos Mestres reconhecidos pela sociedade e comunidade de receber benefício de um salário mínimo, mesmo sendo ele aposentado pelo INSS.

#### **CULTURAS AFRO-BRASILEIRAS**

Definição de ações afirmativas para a cultura afro-brasileira na mídia, ocupação espacial e georeferenciamento orientado pela presença negra e cultura afro-brasileira nas cidades garantindo a apropriação dos marcos regulatórios político-jurídicos já existentes que interessam a comunidade afro-brasileira e a uma política cultural para a cultura afro-brasileira.

#### **DANÇA**

Garantir a criação de uma Diretoria de Dança na FUNARTE e a implantação de Diretorias e/ou Coordenações de Dança na estrutura organizativa dos municípios, estados e Distrito Federal, com cargos ocupados por profissionais da área com reconhecida atuação no campo da dança.

#### **DESIGN**

Fazer valer os direitos do cidadão ao design universal, previstos no Decreto Presidencial número 5.296/2004 e contemplados na NBR 9050/ABNT, compreendendo o design como elemento estruturante dos processos de planejamento e projeto urbano, por meio de mapeamento dos potenciais campos de intervenção do design na cidade e da aplicação de critérios de design em editais de compras, prestação de serviços e obras públicas.

#### **LIVRO/ LEITURA/ LITERATURA**

Garantir para toda a população urbana e rural, em sua diversidade, a criação, manutenção e a sustentabilidade de bibliotecas públicas, comunitárias, itinerantes e escolares da rede pública e outros espaços de leitura, com quadro de profissionais qualificados que permitam o acesso à leitura literária, científica e informativa, em seus diversos suportes (livros, jornais, revistas, internet, livro acessível, em Braille, audio-livros, equipamentos visuo-espaciais etc.), informatizadas, em rede, integradas e dinamizadas por mediadores de leitura.

#### **MODA**

Promover a articulação interministerial para formação e qualificação do profissional da moda, fomentar estudos e pesquisas que mapeiem, a partir do território, a interdisciplinaridade e diversidade da moda e potencializar as microrregiões com a realização de projetos de moda.

#### **MUSEUS**

Ampliar, qualificar e melhorar o investimento nos quadros de profissionais da ação educativa e do serviço sociocultural dos museus e demais espaços de memória.

#### **MÚSICA**

Criar políticas públicas nacionais e regionais de fomento à distribuição, circulação e difusão nos meios de comunicação (públicos e privados), da música produzida no Brasil, em todos seus segmentos e gêneros, respeitando suas especificidades, regionalismos e diversidades, de modo a permitir o acesso dos cidadãos a estes produtos culturais.

#### **PATRIMONIO MATERIAL**

Construir, através das instituições públicas federais, estaduais e municipais de cultura, um sistema de educação patrimonial para todos os níveis de ensino da educação formal e informal, reafirmando a transversalidade do tema PATRIMÔNIO CULTURAL e também o ensino técnico em áreas específicas de conservação e restauração de bens culturais, em rede com as instituições públicas de educação, utilizando o Sistema Nacional de Cultura - SNC para o fomento deste processo.

#### **PATRIMONIO IMATERIAL**

Criar instrumentos para a ampliação dos recursos orçamentários, visando o aumento da oferta de editais, no âmbito do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial - PNPI, para o fomento anual, que contemplem diversos segmentos culturais menos favorecidos. Simplificar o processo seletivo e de prestação de contas, capacitando os agentes culturais locais para a elaboração de projetos que atendam às demandas específicas.

#### **TEATRO**

Criar Programas federais, estaduais e municipais de transformação e utilização de espaços públicos em Equipamentos Culturais, requalificando, inclusive, áreas urbanas, através de ferramentas que garantam a permanência e continuidade destes Equipamentos. Quanto aos espaços públicos abertos, debater e criar, conjuntamente em comissões paritárias com a sociedade civil, marcos legais nacionais para plena utilização destes espaços, como equipamentos culturais, levando em conta as especificidades dos diversos segmentos das artes cênicas, adequando-os para apresentações artísticas. Quanto aos prédios passíveis de serem considerados de utilidade pública que estejam ociosos, construir, adequar, equipar para atividades teatrais como: espaço para ensaios, atividades formativas, para sede de grupos que desenvolvam ações continuadas, para apresentações e atividades afins.



### EIXO 3: CULTURA E DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

#### ARTESANATO

Ampliar e desenvolver programas públicos para formação na área do artesanato, integrando os mestres artesãos e seus conhecimentos, em parceria com instituições de ensino, visando à capacitação técnica, ao estímulo à pesquisa, ao resgate de técnicas tradicionais e garantindo ao artesão ensinar em estabelecimentos formais de educação.

#### ARTES VISUAIS

Identificar, catalogar, fomentar, incentivar e capacitar artistas, produtores, pesquisadores e promotores das artes visuais contemplando a diversidade individual, coletiva e de criatividade. Desenvolver estas cadeias produtivas por intermédio de políticas públicas inclusivas, afirmativas, abrangentes e específicas, possibilitando, assim, criar, reestruturar e ativar espaços próprios para o desenvolvimento dos trabalhos deste segmento em todos os municípios do Brasil, assegurando a preservação do patrimônio cultural e natural de cada município e a integração destes espaços através da construção de uma rede de informação virtual.

#### ARQUITETURA

Fomentar a difusão, intercâmbio e discussão das manifestações arquitetônicas e urbanísticas através de uma rede nacional que identifique técnicas, características e sua interface com os valores locais.

#### ARTE DIGITAL

Incentivar a criação e implementação de laboratórios de produção e experimentação de Arte Digital com equipamentos (computadores e softwares especiais, sensores e dispositivos de som e imagem, projetores de alta luminância e resolução), infra-estruturas e recursos humanos adequados às especificidades da área, com o fim de fortalecer a pesquisa, produção artística e o desenvolvimento sustentável no campo artístico e cultural, além de apoiar os centros de pesquisa da área já existentes em universidades, escolas e outras instituições.

#### AUDIOVISUAL

Ampliar as redes de distribuição e acesso, mediante: a) expansão, descentralização e a diversificação do parque exibidor nacional, mediante programas de construção, implantação, modernização e digitalização de salas de exibição em direção a pequenas e médias cidades e periferia das grandes cidades com baixa concentração de salas de cinema, a partir de critérios de democratização do acesso e sustentabilidade econômica, combinando recursos de diversos agentes de financiamento, tais como BNDES, Petrobras, Fundos Regionais e Fundo Setorial do Audiovisual. b) fortalecimento dos circuitos não comerciais integrados por cineclubes, festivais e outros pontos de exibição; c) fortalecimento das empresas brasileiras e das entidades da sociedade civil atuantes na distribuição, programação e organização de catálogo, dedicadas às obras audiovisuais nacionais, nas diversas plataformas; d) democratização do acesso às obras audiovisuais realizadas com financiamento público visando o circuito não comercial mediante revisão da legislação de direito autoral vigente.

#### **ARQUIVO**

Fortalecer a preservação do patrimônio arquivístico como legado para as futuras gerações.

#### **CIRCO**

Criar linhas de crédito e financiamento com juros sociais e programas subsidiados (BNDES, CAIXA, entre outros), bem como programas de fomento ligados ao FNC, mais percentual de loteria e Pró-Cultura, que contemplem fundos de emergência e atividades de: formação, criação, produção, circulação, pesquisa, manutenção, exibição, festivais e outros que fomentem a atividade circense, mantendo e aprimorando prêmios e editais já existentes.

#### **CULTURAS INDÍGENAS**

Garantir a autonomia e o respeito às especificidades culturais de cada povo indígena e territórios com recursos ambientais adequados para uma boa qualidade de vida, promovendo o desenvolvimento sustentável desses povos indígenas e de suas comunidades e adequar a legislação cultural e ambiental, com a participação plena e efetiva de representantes dos povos indígenas.

#### **CULTURAS POPULARES**

Realizar mapeamento, registros e documentação das manifestações e expressões das culturas tradicionais e populares e gerar documentos e dados sobre as características da economia nessas tradições culturais, identificando suas vantagens competitivas, sua unicidade, seus processos e dinâmicas, as redes de valor e o valor agregado potencialmente da intangibilidade de seus produtos ou manifestações e, em especial, incluindo nos editais e processos de financiamento público das culturas tradicionais e populares da região amazônica o Custo Amazônia mediante o reconhecimento das especificidades e singularidades geográficas, sociais, ambientais e culturais dos projetos e iniciativas culturais oriundos dos estados da região.

#### **CULTURAS AFRO-BRASILEIRAS**

Garantir um percentual do recurso do FNC, para valorização e promoção da cultura afro-brasileira, a ser gerido pela Fundação Cultural Palmares – FCP.

#### **DANÇA**

Criar marcos regulatórios – Lei da Dança – articulando ações entre o Ministério do Trabalho e Emprego - MTE, Ministério da Cultura - MinC e Ministério da Educação - MEC que assegurem o pleno exercício dessa profissão, estabelecendo pontes entre esses e as instâncias estaduais, distrital e municipais.

#### **DESIGN**

Criar incentivos fiscais ou adaptar os incentivos existentes para: empresas patrocinadoras de pesquisas, eventos e projetos que contemplem a ação do design pelo desenvolvimento sustentável; empresas que adotem o design na adequação de seus produtos a critérios de sustentabilidade; ações de formalização da indústria criativa e ações de criação de pólos de produção de design em áreas degradadas ou regiões estratégicas para o desenvolvimento regional.

#### **LIVRO/ LEITURA/ LITERATURA**

Promover a formação de leitores, produtores de texto e mediadores de leitura, visando erradicar o analfabetismo funcional e não funcional, elevando o índice de letramento, a

sinalização (libras) e braile, da população, contribuindo, dessa forma, para o desenvolvimento de um pensamento crítico que articule produção cultural sustentável, consciência ambiental e preservação das identidades e territórios culturais, favorecendo o patrimônio natural, material e imaterial, condição básica para o exercício pleno da cidadania.

#### **MODA**

Financiar projetos de geração de emprego e renda, promover estudos de mapeamento e fomento de processos sustentáveis na moda com reafirmação cultural em grupos/comunidades por meio de políticas de capacitação, profissionalização e estímulo à produção e à circulação.

#### **MUSEUS**

Promover políticas públicas que garantam a gestão museal e o acesso a mecanismos de fomento e financiamento direcionados para a diversidade e o patrimônio cultural, os direitos humanos e a cidadania, integrando a economia, a museologia, a educação, a arte, o turismo e a ciência e tecnologia, visando ao desenvolvimento local e regional, bem como à sustentabilidade cultural e ambiental.

#### **MÚSICA**

Criar ações de circulação, através da ocupação das redes de festivais, feiras, pontos de cultura, coletivos, casas e demais espaços, fomentando, assim, o fortalecimento e a formação destas redes associativas da música, em sua diversidade e especificidades regionais.

#### **PATRIMONIO MATERIAL**

Vincular as ações de preservação à participação efetiva da sociedade, estabelecendo obrigatoriamente a elaboração de planos de manejo voltados para a regularização da utilização, produção e acesso aos bens culturais. Assim como, diagnosticar, possibilitar e incentivar o aproveitamento econômico desses bens de modo auto-sustentável e que tal aproveitamento não comprometa a sua preservação.

#### **PATRIMONIO IMATERIAL**

Incluir nos programas de reconhecimento, preservação, fomento e difusão do patrimônio imaterial a regularização das profissões de mestres detentores e transmissores dos saberes e fazeres tradicionais.

#### **TEATRO**

Garantir a criação de programas e políticas públicas permanentes de intercâmbio, fomento e circulação da produção teatral através de mecanismos de incentivo, como: a) Realização de Editais de Teatro para as macro-regiões do país, com critérios que valorizem aspectos identitários e territoriais de cada localidade, respeitando também a fase de experimentação de cada artista ou núcleo artístico; b) Criação e implementação do Programa Teatro Mais Cultura para a disponibilização de kit básico de equipamentos (iluminação, som, vestimentas cênicas, dentre outros) a ser utilizado em apresentações teatrais, priorizando grupos inseridos em pequenas comunidades e pequenas cidades.





## EIXO 4: CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA

### ARTESANATO

Criar um fórum interministerial com participação de representantes do Setor de Artesanato, visando traçar estratégias conjuntas voltadas para o desenvolvimento do setor artesanal e ampliar os mecanismos de financiamento público e/ou privado, objetivando a produção, divulgação e comercialização do artesanato e garantindo que, onde houver dinheiro público, o artesão participe dos eventos sem custos. Fortalecer o controle social sobre a aplicação destes recursos repassados pelos órgãos públicos por meio de conselhos compostos por membros do governo e da sociedade civil organizada do artesão.

### ARTES VISUAIS

Criar incubadoras voltadas à economia criativa, para o segmento das artes visuais, com pelo menos um pólo em cada macrorregião do país, vinculadas ao Ministério da Cultura (MinC), que visem à formação artística, técnica e de gestão cultural. Requalificar os espaços culturais públicos já existentes e fomentar a criação de novos, contemplando também os espaços independentes geridos por grupos autônomos. Deverão ser asseguradas cotas de recursos anuais do poder público para a manutenção dos mesmos; assim como para divulgação, reflexão, residências artísticas e intercâmbio entre os espaços.

### ARQUITETURA

Difundir o valor sócio-cultural da Arquitetura para as diferentes camadas da sociedade e criação de mecanismos que garantam a implantação de um serviço público de Arquitetura social.

### ARTE DIGITAL

Incentivar a formação de incubadoras vinculadas com a área da arte digital, através de projetos colaborativos, que se utilizem preferencialmente de tecnologias verdes ou metarecicladas, visando a facilitação da formação de pares e aceleração da troca de conhecimento bem como fortalecendo a economia criativa local e regional.

### AUDIOVISUAL

Que o governo federal, em articulação com estados e municípios, formule e implemente uma Política Nacional de Conteúdos Digitais integrando e estimulando as cadeias produtivas dos setores do audiovisual (cinema e TV), animação, jogos eletrônicos, música e virtualização. Em consonância com o Plano Nacional de Banda Larga e todas as plataformas possíveis, esta política deve basear-se em desenvolvimento econômico regional, formação e capacitação, pesquisa, desenvolvimento e inovação, distribuição e exportação, mobilizando todas as fontes de recursos disponíveis e que venham a ser criadas, inclusive as oriundas dos Fundos de Desenvolvimento do Centro-Oeste e do Nordeste.

### ARQUIVO

Promover articulação entre as políticas de Arquivo e de Cultura, estimulando o financiamento governamental direcionado para a área de Arquivo.



### **CIRCO**

Reconhecer e fortalecer o circo como economia criativa, criando linha de crédito e financiamento com juros sociais e programas subsidiados (incluindo financiamento BNDES), bem como programas de fomento ligados ao FNC, mais percentual de loteria e Pró-Cultura, que contemplem fundos de emergência e as atividades de: formação, circulação, pesquisa, manutenção, exibição, festivais e outros que fomentem a atividade circense, mantendo e aprimorando prêmios e editais já existentes.

### **CULTURAS INDIGENAS**

Garantir aos povos indígenas o acesso aos recursos e fundos públicos e de bancos de desenvolvimento voltados para a proteção e promoção do patrimônio cultural material e imaterial dos povos indígenas do Brasil, respeitadas as suas características culturais e seus modos próprios de organização.

### **CULTURAS POPULARES**

Fortalecer nas três esferas de governo os mecanismos de financiamento público das culturas populares, garantindo o aumento dos recursos oriundos dos fundos setoriais, em conformidade com a importância do segmento, e da receita orçamentária, de maneira acessível direta e desburocratizada, para promover o mapeamento de todas as suas possibilidades produtivas, capacitar seus agentes e fomentar o empreendedorismo e a economia solidária.

### **CULTURAS AFRO-BRASILEIRAS**

Criar mecanismos de ações afirmativas que contemple projetos promovidos por proponentes afro-descendentes e a produção cultural negra, no Fundo Nacional de Cultura, no segmento da diversidade, além de editais promovidos pelas estatais. Levando em consideração não somente a produção, mas também a difusão e distribuição dos produtos culturais negros para os eventos nacionais e internacionais, inclusive criando uma Feira Nacional de Cultura Negra para promover intercâmbio e negócios entre os empreendimentos negros.

### **DANÇA**

Criar e implementar leis de fomento e fundos setoriais para a dança nas esferas federal, estadual, municipal e distrital, com dotação orçamentária definida, critérios transparentes de seleção e distribuição de valores.

### **DESIGN**

Inserir o tema design como item financiável no Fundo Nacional de Cultura (FNC), por meio do Fundo Setorial de Ações Transversais e de Equalização, da Renúncia Fiscal, além de outras fontes de fomento, contemplando projetos para as seguintes áreas e atividades: ensino fundamental e médio, museus, eventos de design, prêmios, concursos, promoção à memória, design público, design urbano, design social, design de informação, projetos de desenvolvimento sustentável, estudos, pesquisas, artigos e publicações, linhas editoriais e intercâmbio cultural nacional e internacional, entre outras.

### **LIVRO/ LEITURA/ LITERATURA**

Garantir e promover a produção local (autores, editores, livreiros), compreendendo a preservação desses como prioridade de segurança intelectual e cultural nacionais; ampliando os recursos do FNC que visem principalmente o financiamento de projetos editoriais de relevância, onde o custo do livro facilite o acesso à leitura e ao conhecimento; garantir a difusão, circulação, capacitação e distribuição das produções regionais; estabelecer tabelas

especiais para remessa dos livros junto aos Correios (carimbo apoio cultural dos correios/política pública dos Correios para a redução de tarifas); garantir linhas de créditos acessíveis para a cadeia produtiva do livro (editoras, livrarias e distribuidoras) e para os leitores e também autores independentes; criar leis que regulamentem os mecanismos de comercialização, distribuição e circulação da produção editorial nacional e regional como forma de traduzir a bibliodiversidade e as cadeias produtivas e criativas do livro locais. Garantir como orientação do MinC a exigência de um mínimo de produção local em estoque e em exposição nas livrarias, bem como na composição de acervos das bibliotecas públicas.

#### **MODA**

Elaborar editais públicos específicos para o setor de moda e fomentar parcerias com órgãos públicos e privados para a consolidação das atividades de grupos acadêmicos, experimentais e oriundos da sociedade civil organizada com ações nacionais e internacionais.

#### **MUSEUS**

Fomentar a relação museu-comunidade, considerando a função social dos museus, produzindo novas perspectivas de geração de renda pautadas em produtos e serviços, que aproveitem potencialidades, saberes e fazeres, nesse sentido criando Fundo Setorial de Museus em âmbito Federal, Estadual, Municipal e Distrital voltado para entidades governamentais e não governamentais, a fim de garantir a sustentabilidade de seus planos museológicos, plurianuais e destacando a manutenção dessas instituições.

#### **MÚSICA**

Estabelecer uma agenda ampla de debates junto à sociedade civil e o setor musical para revisão da lei 3857/60 que cria a Ordem dos Músicos do Brasil e rege a profissão do músico, incluindo nesta discussão temas como seguridade social e a criação de uma aposentadoria especial para a categoria, tendo em vista a atipicidade de sua atividade.

#### **PATRIMONIO MATERIAL**

Formar, qualificar e valorizar os trabalhadores e gestores do setor de patrimônio cultural como meio de impulsionar sua formalização no campo de trabalho, assegurando melhores condições de emprego e renda, priorizando áreas de vulnerabilidade social.

#### **PATRIMONIO IMATERIAL**

Criar um Programa permanente de desenvolvimento e capacitação de agentes culturais vinculados às comunidades tradicionais detentoras do patrimônio cultural imaterial, voltado para a captação de recursos, organização de associações, cooperativas, bem como outras formas de fomento às estruturas e arranjos econômicos tradicionais locais. O Programa deverá levar em conta as especificidades locais, bem como deverá estabelecer, preferencialmente, parcerias com agentes já atuantes nesse campo (componentes do sistema "S", dentre outros).

#### **TEATRO**

Apresentar as seguintes emendas ao projeto de lei nº 6722/2010 PROCULTURA: a) Inclusão de item que acrescente aos mecanismos de implementação do Procultura, os PROGRAMAS SETORIAIS DE ARTES, CRIADOS POR LEIS ESPECÍFICAS, COM ORÇAMENTOS E REGRAS PRÓPRIAS (Artigo 2º - ACRESCENTAR Item V); b) Inclusão de parágrafo que garanta a *NÃO APLICAÇÃO DOS CRITÉRIOS RELATIVOS À DIMENSÃO ECONÔMICA* na avaliação dos projetos culturais cujas atividades ou formas de produção não podem ser auto-sustentáveis devido à sua própria natureza ou objetivos (Artigo 8º); c) Inclusão de parágrafo único que *EXCLUA A NECESSIDADE DE PRESTAÇÃO DE CONTAS NOS MOLDES DA LEI DE CONTRATOS E LICITAÇÕES PARA A CATEGORIA DE PRÊMIOS CONCEDIDOS ATRAVÉS DAS SELEÇÕES*

*PÚBLICAS* (Artigo 36); d) Garantia de montante de *RECURSOS DESTINADOS AO FUNDO NACIONAL DE CULTURA NUNCA INFERIOR AO MONTANTE DISPONIBILIZADO PARA A RENÚNCIA FISCAL QUE TRATA O CAPITULO IV DESTA LEI* (Artigo 60).e) Retificação do artigo que institui o Prêmio de Teatro Brasileiro, no sentido de garanti-lo como *PROGRAMA SETORIAL PARA O TEATRO, REGULAMENTADO POR LEI ESPECÍFICA E DOTAÇÃO ORÇAMENTÁRIA PRÓPRIA* (Artigo 66), para fomentar: I – Núcleos artísticos teatrais com trabalho continuado; II – Produção de espetáculos teatrais; e III – Circulação de espetáculos ou atividades teatrais.



## EIXO 5: GESTÃO E INSTITUCIONALIDADE DA CULTURA

### ARTESANATO

Promover espaços permanentes de diálogos e fóruns de debate sobre o artesanato, aberto aos artesãos e suas organizações nas casas legislativas do Congresso Nacional, Assembleias Estaduais e Distrital, Câmaras Municipais e Ministérios que atuam na área, inclusive objetivando a regulamentação da profissão do trabalhador artesão.

### ARTES VISUAIS

Ampliar e desconcentrar os investimentos em produção, difusão e fruição em artes visuais, com vistas ao equilíbrio entre as diversas fontes e à redução das disparidades regionais e desigualdades sociais, assim como ampliar o reconhecimento e a apropriação social da diversidade da produção artística brasileira, por meio de políticas de capacitação e profissionalização, pesquisa, difusão e formação de público, apoio à inovação de linguagem, estímulo à produção e circulação, formação de acervos e repertórios e promoção do desenvolvimento das atividades econômicas correspondentes.

### ARQUITETURA

Atuar junto aos diversos entes da federação, inter ministeriais, secretarias e entidades da sociedade civil para garantir a arquitetura de qualidade em programas com financiamento público, estimulando a seleção de projetos e o acompanhamento da sociedade.

### ARTE DIGITAL

Criar Coordenação de Arte Digital na Funarte para gerenciamento do fomento à formação, produção e difusão do campo da arte digital, lançar editais no segmento de: pesquisa, produção, exibição, conservação e formação de acervos, entre outros, bem como incluir a área de Arte Digital como segmento a ser contemplado nos recursos de orçamento: fundos de incentivo à cultura; sistemas de financiamento e patrocínio; seja no âmbito federal, estadual e municipal (exemplos: PEC 150, 'Pré-sal', leis estaduais e municipais de incentivo, FUST) e utilizar parte dos recursos de incentivo fiscal das empresas no fomento de ações de arte digital nas regiões onde atuam.

### AUDIOVISUAL

Criar, fortalecer e articular uma rede de instituições públicas (universidades, film commissions, museus de imagem e som, sistemas estaduais e municipais de fomento e instâncias de participação social, entre outras), para atuar em parceria com os órgãos gestores da política nacional do audiovisual, que, integrada ao Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais e ao Sistema Nacional de Cultura – mobilizando a sociedade e o Congresso Nacional para a aprovação da PEC 150/2003, do PL do SNC e do Plano Nacional de Cultura: (a) formulem e façam a gestão de políticas indutivas ao desenvolvimento do audiovisual brasileiro em suas potencialidades e em todas as regiões do país; (b) estimulem a implantação e desenvolvimento de APL's como estratégia de fortalecimento dos diversos agentes da cadeia produtiva do audiovisual, buscando o desenvolvimento e sustentabilidade dos diferentes elos da cadeia produtiva, como a formação, produção, distribuição e difusão, exibição e memória; (c) envolvam os setores público, privado e terceiro setor, na garantia de amplo acesso à informação e fruição aos

bens e serviços audiovisuais, promovendo estudos que busquem a viabilização da contabilidade do público do circuito não-comercial de exibição; (d) Implementar programa nacional de formação para o audiovisual, que garanta a criação de cursos Livres, Básicos (Pontos de Cultura e de Mídias Livres e Associações Comunitárias), Técnicos (NPD's, Sistemas S, CANNE, CTAv e Escolas Técnicas) e Cursos Superiores em audiovisual, em todos os Estados brasileiros e no Distrito Federal, bem como a qualificação dos profissionais de ensino, em consonância com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) 9394/96. Essas ações deverão ser implementadas em parceria com instituições públicas, privadas e mistas, atualizando e provendo os recursos necessários para a formação nos diversos elos da cadeia produtiva, e a preservação, a pesquisa, memória e a formação de público; adotando as pluralidades de mídias e suportes, em todas as plataformas de softwares existentes, universalizando o acesso à diversidade cultural brasileira.

#### **ARQUIVO**

Ampliar a participação dos arquivos públicos e privados no planejamento, execução e avaliação de políticas voltadas para o fortalecimento da ação do Estado e de inclusão social no campo da cultura.

#### **CIRCO**

Criar lei federal que reconheça o circo como patrimônio cultural.

#### **CULTURAS INDIGENAS**

Instituir e implementar por meio de programas federais, estaduais e municipais, com dotações orçamentárias próprias, uma política pública nacional para as culturas dos povos indígenas elaborada com a participação plena e efetiva dos povos indígenas, adequada às suas necessidades e projetos contemporâneos, que leve em consideração seus usos, costumes, tradições e a especificidade de seus modos de organização e pensamento.

#### **CULTURAS POPULARES**

Priorizar a ocupação de uma vaga nos conselhos estaduais e municipais de cultura pelos protagonistas e fazedores das culturas populares e fortalecer a participação da sociedade civil no gerenciamento das políticas públicas.

#### **CULTURAS AFRO-BRASILEIRAS**

Formação continuada a ser organizada pelo ministério da cultura sobre relações raciais nas secretarias e vinculadas do MINC, com objetivo de combater o racismo institucional, além da promoção pelo MINC de oficinas de capacitação para elaboração de projetos de cultura negra, juntos às organizações proponentes, bem como a proposição à AGU para realização de curso de formação em relações raciais junto aos procuradores federais e advogados da união, solicitando à SEPPIR para que de ênfase a cultura afro-brasileira nos programas dos ministérios e secretarias da presidência.

#### **DANÇA**

Assegurar que a versão completa do Plano Setorial da Dança, elaborado pelo Colegiado Setorial em 2009, seja disponibilizada por um prazo mínimo de 45 dias para consulta pública, e que todas as sugestões e alterações sejam consideradas pela nova composição do Colegiado Setorial de Dança, e sua versão final seja legitimada pelas instâncias legislativas em caráter de urgência.

#### **DESIGN**

Garantir participação institucionalizada em todas as instâncias do Sistema Nacional de Cultura, assegurando: unidades específicas de Design nos órgãos gestores da Cultura; a presença dos representantes do design nos Conselhos de Política Cultural e Conferências de Cultura; ações de design nos planos de Cultura; recursos nos orçamentos e inserção do design no Sistema Nacional de Informações e Indicadores da Cultura (SNIIC) e nos programas de informação nas três esferas dos governos federal, estadual e municipal.

#### **LIVRO/ LEITURA/ LITERATURA**

Consolidar o PNLL, por meio de mecanismos legais e da garantia dos recursos orçamentários; criar o Instituto Nacional do Livro, Leitura e Literatura, e incentivar a implantação de planos e fundos estaduais e municipais, mediados pelos Conselhos Estaduais e Municipais de Política Cultural, assegurando o controle e a participação social e criando um sistema de condicionamentos e contrapartidas previstas nos demais programas sociais do governo federal para as instâncias responsáveis pela institucionalização das políticas públicas; Fortalecimento do sistema nacional de bibliotecas públicas.

#### **MODA**

Promover a institucionalização da Moda no Ministério da Cultura por meio da criação: do Fundo Nacional da Moda; do Comitê da Moda; e da agenda propositiva de trabalho com o Ministério da Cultura.

#### **MUSEUS**

Garantir a continuidade da Política Nacional de Museus e a implantação do Estatuto de Museus, respeitando a diversidade regional, com a ampliação dos investimentos na área.

#### **MÚSICA**

Constituir um Sistema Nacional Setorial de Música, com criação de Grupo de Trabalho para pesquisa e desenvolvimento de proposta visando a implementação do mesmo (Agência Nacional da Música, FUNARTE\CEMUS, Fundo Setorial de Música, Conselho Gestor do Fundo Setorial de Música, Colegiado Setorial de Música do CNPC e Rede Música Brasil).

#### **PATRIMONIO MATERIAL**

Implementar uma gestão compartilhada de preservação e valorização do patrimônio cultural entre as diversas instituições das diferentes instâncias nas três esferas do poder público e sociedade civil na qual será realizada uma normatização dos conceitos relativos ao tema, bem como da legislação (incluída aqui a sua revisão e regulamentação), das normas gerais, dos instrumentos, dos procedimentos e das metodologias. Na implantação desta gestão compartilhada e para sua efetividade será incentivada a criação dos conselhos estaduais e municipais de preservação do patrimônio cultural, deliberativos e paritários, dos fundos estaduais e municipais de patrimônio, de incentivos fiscais e do repasse diferenciado do ICMS e impostos correlatos (ex.: "Lei Robin Hood" de MG).

#### **PATRIMONIO IMATERIAL**

Articulação, ampliação e difusão - no âmbito do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural - dos marcos legais federais, estaduais e municipais voltados para a preservação, promoção e salvaguarda do patrimônio imaterial, alinhados aos seguintes princípios: participação informada das bases sociais envolvidas; produção de conhecimento e documentação; implementação de ações e planos de salvaguarda.

**TEATRO**

Fazer através do SNIIC – Sistema Nacional de Informação e Indicadores Culturais, em caráter de urgência, o mapeamento do teatro brasileiro, em toda a sua diversidade cultural e em todos os elos da sua cadeia produtiva, criando uma plataforma virtual para registro e divulgação da história da produção teatral nacional. Este mapeamento deve contar com apoio do IBGE, SEBRAE, e de entidades estaduais e municipais de economia e estatística, devendo subsidiar as ações do MinC – preferencialmente através do pacto federativo – na aplicação dos recursos de financiamento ao teatro, considerando as realidades identitárias regionais.



## REALIZAÇÃO:

**Secretaria de Articulação Institucional (SAI)**  
*Pré-Conferencia Setorial de Livro/Leitura/Literatura*

**Secretaria do Audiovisual (SAV)**  
*Pré-Conferencia Setorial de Audiovisual*

**Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural (SID)**  
*Pré-Conferencia Setorial de Culturas Indígenas*  
*Pré-Conferencia Setorial de Culturas Populares*

**Secretaria de Políticas Culturais (SPC)**  
*Pré-Conferencia Setorial de Artesanato*  
*Pré-Conferencia Setorial de Arte Digital*  
*Pré-Conferencia Setorial de Arquitetura*  
*Pré-Conferencia Setorial de Design*  
*Pré-Conferencia Setorial de Moda*

**Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)**  
*Pré-Conferencia Setorial de Patrimônio Material*  
*Pré-Conferencia Setorial de patrimônio Imaterial*

**Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM)**  
*Pré-Conferencia Setorial de Museus*

**Fundação Nacional das Artes (FUNARTE)**  
*Pré-Conferencia Setorial de Artes Visuais*  
*Pré-Conferencia Setorial de Circo*  
*Pré-Conferencia Setorial de Dança*  
*Pré-Conferencia Setorial de Música*  
*Pré-Conferencia Setorial de Teatro*

**Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB)**  
*Pré-Conferencia Setorial de Arquivo*

**Fundação Palmares**  
*Pré-Conferencia Setorial de Culturas Afro-Brasileiras*

**Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC)**  
*Processo Eleitoral*



**4a . Decreto Nº 5.520 de 24 de agosto de 2005**  
**Sistema Federal de Cultura - SFC**  
**Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC**

**DECRETO Nº 5.520, DE 24 DE AGOSTO DE 2005**

Institui o Sistema Federal de Cultura - SFC e dispõe sobre a composição e o funcionamento do Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC do Ministério da Cultura, e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso da atribuição que lhe confere o art. 84, inciso VI, alínea "a", da Constituição,

D E C R E T A :

**CAPÍTULO I**

**DO SISTEMA FEDERAL DE CULTURA**

Art. 1º Fica instituído o Sistema Federal de Cultura - SFC, com as seguintes finalidades:

- I - integrar os órgãos, programas e ações culturais do Governo Federal;
- II - contribuir para a implementação de políticas culturais democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da federação e sociedade civil;
- III - articular ações com vistas a estabelecer e efetivar, no âmbito federal, o Plano Nacional de Cultura; e
- IV - promover iniciativas para apoiar o desenvolvimento social com pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional.

Art. 2º Integram o SFC:

I - Ministério da Cultura e os seus entes vinculados, a seguir indicados:

- a) Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN;
- b) Agência Nacional de Cinema - ANCINE;
- c) Fundação Biblioteca Nacional - BN;
- d) Fundação Casa de Rui Barbosa - FCRB;
- e) Fundação Nacional de Artes - FUNARTE; e
- f) Fundação Cultural Palmares - FCP;

II - Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC; e

III - Comissão Nacional de Incentivo a Cultura - CNIC.

*Parágrafo único.* Outros órgãos poderão integrar o SFC, conforme dispuser ato do Ministro de Estado da Cultura.

Art. 3º Ao Ministério da Cultura, órgão central do SFC, compete:

- I - exercer a coordenação-geral do Sistema;
- II - estabelecer as orientações e deliberações normativas e de gestão, consensuadas no plenário do CNPC e nas instâncias setoriais referidas nos §§ 3º a 6º do art. 12;
- III - emitir recomendações, resoluções e outros pronunciamentos sobre matérias relacionadas com o SFC, observadas as diretrizes sugeridas pelo CNPC;
- IV - desenvolver e reunir, com o apoio dos órgãos integrantes do SFC, indicadores e parâmetros quantitativos e qualitativos para a descentralização dos bens e serviços culturais promovidos ou apoiados, direta ou indiretamente, com recursos da União;
- V - sistematizar e promover, com apoio dos segmentos pertinentes no âmbito da administração pública federal, a compatibilização e interação de normas, procedimentos técnicos e sistemas de gestão relativos à preservação e disseminação do patrimônio material e imaterial sob a guarda da União;
- VI - subsidiar as políticas e ações transversais da cultura nos planos e ações estratégicos do Governo e do Estado brasileiro;

VII - auxiliar o Governo Federal e subsidiar os entes federados no estabelecimento de instrumentos metodológicos e na classificação dos programas e ações culturais no âmbito dos respectivos planos plurianuais; e

VIII - coordenar e convocar a Conferência Nacional de Cultura.

Art. 4º O SFC tem os seguintes objetivos:

I - incentivar parcerias no âmbito do setor público e com o setor privado, na área de gestão e promoção da cultura;

II - reunir, consolidar e disseminar dados dos órgãos e entidades dele integrantes em base de dados, a ser articulada, coordenada e difundida pelo Ministério da Cultura;

III - promover a transparência dos investimentos na área cultural;

IV - incentivar, integrar e coordenar a formação de redes e sistemas setoriais nas diversas áreas do fazer cultural;

V - estimular a implantação dos Sistemas Estaduais e Municipais de Cultura;

VI - promover a integração da cultura brasileira e das políticas públicas de cultura do Brasil, no âmbito da comunidade internacional, especialmente das comunidades latino-americanas e países de língua portuguesa; e

VII - promover a cultura em toda a sua amplitude, encontrando os meios para realizar o encontro dos conhecimentos e técnicas criativos, concorrendo para a valorização das atividades e profissões culturais e artísticas, e fomentando a cultura crítica e a liberdade de criação e expressão como elementos indissociáveis do desenvolvimento cultural brasileiro e universal.

## CAPÍTULO II DO CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL - CNPC

Art. 5º O CNPC, órgão colegiado integrante da estrutura básica do Ministério da Cultura, tem por finalidade propor a formulação de políticas públicas, com vistas a promover a articulação e o debate dos diferentes níveis de governo e a sociedade civil organizada, para o desenvolvimento e o fomento das atividades culturais no território nacional.

Art. 6º O CNPC é integrado pelos seguintes entes:

I - Plenário;

II - Comitê de Integração de Políticas Culturais - CIPOC;

III - Colegiados Setoriais;

IV - Comissões Temáticas ou Grupos de Trabalho; e

V - Conferência Nacional de Cultura.

Art. 7º Compete ao Plenário do CNPC:

I - aprovar, previamente ao encaminhamento à coordenação geral do SFC tratada no inciso I do art. 3º, as diretrizes gerais do Plano Nacional de Cultura;

II - acompanhar e fiscalizar a execução do Plano Nacional de Cultura;

III - estabelecer as diretrizes gerais para aplicação dos recursos do Fundo Nacional de Cultura, no que concerne à sua distribuição regional e ao peso relativo dos setores e modalidades do fazer cultural, descritos no art. 3º da Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991;

IV - acompanhar e fiscalizar a aplicação dos recursos do Fundo Nacional de Cultura;

V - apoiar os acordos e pactos entre os entes federados para implementação do SFC;

VI - estabelecer orientações, diretrizes, deliberações normativas e moções, pertinentes aos objetivos e atribuições do SFC;

VII - estabelecer cooperação com os movimentos sociais, organizações não-governamentais e o setor empresarial;

VIII - incentivar a participação democrática na gestão das políticas e dos investimentos públicos na área cultural;

IX - delegar às diferentes instâncias componentes do CNPC a deliberação, fiscalização e acompanhamento de matérias;

X - aprovar o regimento interno da Conferência Nacional de Cultura; e

XI - estabelecer o regimento interno do CNPC, a ser aprovado pelo Ministro de Estado da Cultura.

Art. 8º Compete ao CIPOC articular as agendas e coordenar a pauta de trabalho das diferentes instâncias do CNPC.

Art. 9º Compete aos Colegiados Setoriais fornecer subsídios para a definição de políticas, diretrizes e estratégias dos respectivos setores culturais de que trata o art. 12, e apresentar as diretrizes dos setores representados no CNPC, previamente à aprovação prevista no inciso I do art. 7º.

Art. 10. Compete às Comissões Temáticas e Grupos de Trabalho fornecer subsídios para tomadas de decisão sobre temas transversais e emergenciais relacionados à área cultural.

Art. 11. Compete à Conferência Nacional de Cultura analisar, aprovar moções, proposições e avaliar a execução das metas concernentes ao Plano Nacional de Cultura e às respectivas revisões ou adequações.

Art. 12. O CNPC e seu Plenário serão presididos pelo Ministro de Estado da Cultura e, em sua ausência, pelo Secretário- Executivo do Ministério da Cultura.

§ 1º O Plenário será composto pelos representantes dos entes integrantes do SFC, sendo:

I - quinze representantes do Poder Público Federal, da seguinte forma:

- a) seis do Ministério da Cultura;
- b) um da Casa Civil da Presidência da República;
- c) um do Ministério da Ciência e Tecnologia;
- d) um do Ministério das Cidades;
- e) um do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome;
- f) um do Ministério da Educação;
- g) um do Ministério do Meio Ambiente;
- h) um do Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão;
- i) um do Ministério do Turismo; e
- j) um da Secretaria-Geral da Presidência da República;

II - três representantes do Poder Público dos Estados e Distrito Federal, indicados pelo Fórum Nacional de Secretários Estaduais de Cultura;

III - três representantes do Poder Público municipal, indicados, dentre dirigentes de cultura, respectivamente, pela Associação Brasileira de Municípios, Confederação Nacional de Municípios e Frente Nacional de Prefeitos;

IV - um representante do Fórum Nacional do Sistema S;

V - um representante das entidades ou das organizações não governamentais que desenvolvem projetos de inclusão social por intermédio da cultura, por escolha do Ministro de Estado da Cultura, a partir de lista tríplice, organizada por essas entidades;

VI - nove representantes das áreas técnico-artísticas, indicados pelos membros da sociedade civil nos colegiados setoriais afins ou, na ausência destes, por escolha do Ministro de Estado da Cultura, a partir de listas tríplices apresentadas pelas associações técnicoartísticas pertinentes às áreas a seguir, em observância de norma a ser definida pelo Ministério da Cultura:

- a) artes visuais;
- b) música popular;
- c) música erudita;
- d) teatro;
- e) dança;
- f) circo;
- g) audiovisual;
- h) literatura, livro e leitura; e
- i) artes digitais

VII - sete representantes da área do patrimônio cultural, indicados pelos membros da sociedade civil, nos colegiados setoriais afins ou, na ausência destes, por escolha do Ministro de Estado da Cultura, a partir de lista tríplice organizada pelas associações de cada uma das seguintes áreas, em observância de norma a ser definida pelo Ministério da Cultura:

- a) culturas afro-brasileiras;
- b) culturas dos povos indígenas;
- c) culturas populares;
- d) arquivos;
- e) museus;
- f) patrimônio material; e

g) patrimônio imaterial;  
VIII - três personalidades com comprovado notório saber na área cultural, de livre escolha do Ministro de Estado da Cultura;

IX - um representante de entidades de pesquisadores na área da cultura, a ser definido, em sistema de rodízio ou sorteio, pelas associações nacionais de antropologia, ciências sociais, comunicação, filosofia, literatura comparada e história;

X - um representante do Grupo de Institutos, Fundação e Empresas - GIFE;

XI - um representante da Associação Nacional das Entidades de Cultura - ANEC; e

XII - um representante da Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior - ANDIFES.

§ 2º Poderão integrar, ainda, o Plenário do CNPC, na condição de conselheiros convidados, sem direito a voto, um representante de cada órgão ou entidade a seguir indicados:

I - Academia Brasileira de Letras;

II - Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro;

III - Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência - SBPC;

IV - Ministério Público Federal;

V - Comissão de Educação do Senado Federal; e

VI - Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados.

§ 3º O CIPOC será formado pelos titulares das secretarias, autarquias e fundações vinculadas ao Ministério da Cultura.

§ 4º Os Colegiados Setoriais serão constituídos por representantes do Poder Público e da sociedade civil, de acordo com regimento interno do CNPC.

§ 5º As Comissões Temáticas ou Grupos de Trabalho serão integrados por representantes do Poder Público e da sociedade civil, de acordo com norma do Ministério da Cultura.

§ 6º A Conferência Nacional de Cultura será constituída por representantes da sociedade civil indicados em Conferências Estaduais, na Conferência Distrital, em Conferências Municipais ou Intermunicipais de Cultura e em Pré-Conferências Setoriais de Cultura, e do Poder Público dos entes federados, em observância ao disposto no regimento próprio da conferência, a ser aprovado pelo Plenário do CNPC.

§ 7º O regimento interno do CNPC estabelecerá as possibilidades de reunião conjunta de colegiados tratados nos incisos III e IV do art. 6º deste Decreto.

Art. 13. Os representantes do Poder Público e da sociedade civil, titulares e suplentes, no âmbito do CNPC, serão designados pelo Ministro de Estado da Cultura.

Art. 14. Os representantes da sociedade civil integrantes do CNPC terão mandato de dois anos, renovável uma vez, por igual período.

Art. 15. O Plenário do CNPC reunir-se-á ordinariamente uma vez por trimestre e, extraordinariamente, por convocação do seu Presidente.

Art. 16. A função de membro do CNPC não será remunerada e será considerada prestação de relevante interesse público.

Art. 17. As reuniões do CNPC serão realizadas ordinariamente em Brasília, sendo que as despesas dos representantes do Poder Público, das entidades empresariais, das fundações e dos institutos correrão às expensas das respectivas instituições.

Art. 18. As reuniões do CNPC serão instaladas com a presença de, no mínimo, cinquenta por cento dos conselheiros presentes.

Art. 19. As decisões do CNPC serão tomadas por maioria simples de votos, à exceção das situações que exijam quórum qualificado, de acordo com o regimento interno.

Art. 20. Ao Presidente do CNPC caberá somente o voto de qualidade, nas votações que resultarem em empate.

Art. 21. A Secretaria-Executiva do Ministério da Cultura prestará o apoio técnico e administrativo ao CNPC.

Art. 22. O Ministério da Cultura fará publicar, ad referendum do CNPC, o regulamento da primeira Conferência Nacional de Cultura, a ser realizar em 2005.

Art. 23. Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 24. Ficam revogados o Decreto nº 3.617, de 2 de outubro de 2000, e o art. 5º do Decreto nº 5.036, de 7 de abril de 2004.

Brasília, 24 de agosto de 2005; 184º da Independência e 117º da República.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Gilberto Gil

Este texto não substitui o original publicado no Diário Oficial da União - Seção 1 de 25/08/2005

Publicação:

Diário Oficial da União - Seção 1 - 25/8/2005, Página 1 (Publicação Original)



**4b . Decreto Nº 6.973 de 7 de outubro de 2009**  
**Altera o Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005**

**DECRETO Nº 6.973, DE 7 DE OUTUBRO DE 2009**

Altera o Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005, que institui o Sistema Federal de Cultura - SFC e dispõe sobre a composição e o funcionamento do Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC do Ministério da Cultura.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso da atribuição que lhe confere o art. 84, inciso VI, alínea "a", da Constituição, e tendo em vista o disposto no art. 29, inciso VI, da Lei nº 10.683, de 28 de maio de 2003,

DECRETA:

Art. 1º Os arts. 2º, 7º, 9º, 10, 12, 17, 18 e 19, do Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005, passam a vigorar com a seguinte redação:

"Art. 2º .....

I - .....

e) Fundação Nacional de Artes - FUNARTE;

f) Fundação Cultural Palmares - FCP; e

g) Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM;

....." (NR)

"Art. 7º .....

I - estabelecer orientações e diretrizes, bem como propor moções pertinentes aos objetivos e atribuições do SFC;

II - propor e aprovar, previamente ao encaminhamento à coordenação-geral do SFC tratada no inciso I do art. 3º, as diretrizes gerais do Plano Nacional de Cultura;

III - acompanhar e avaliar a execução do Plano Nacional de Cultura;

IV - fiscalizar, acompanhar e avaliar a aplicação dos recursos provenientes do sistema federal de financiamento da cultura e propor medidas que concorram para o cumprimento das diretrizes estabelecidas no Plano Nacional de Cultura;

V - apoiar os acordos e pactos entre os entes federados, com o objetivo de estabelecer a efetiva cooperação federativa necessária à consolidação do SFC;

VI - estabelecer cooperação com os movimentos sociais, organizações não-governamentais e o setor empresarial;

VII - incentivar a participação democrática na gestão das políticas e dos investimentos públicos na área da cultura;

VIII - delegar às diferentes instâncias componentes do CNPC a deliberação e acompanhamento de matérias;

IX - aprovar o regimento interno da Conferência Nacional de Cultura; e

X - estabelecer o regimento interno do CNPC, a ser aprovado pelo Ministro de Estado da Cultura." (NR)

"Art. 9º Compete aos Colegiados Setoriais fornecer subsídios para a definição de políticas, diretrizes e estratégias dos respectivos setores culturais de que trata o art. 12, e apresentar as diretrizes dos setores representados no CNPC, previamente à aprovação prevista no inciso II do art. 7º." (NR)

"Art. 10. Compete às Comissões Temáticas e aos Grupos de Trabalho fornecer subsídios para a tomada de decisão sobre temas específicos, transversais ou emergenciais relacionados à área cultural." (NR)

"Art. 12. ....

§ 1º O Plenário será integrado pelo Ministro de Estado da Cultura e por:

I - dezenove representantes do Poder Público Federal, distribuídos da seguinte forma:

.....

i) um do Ministério do Turismo;

j) um da Secretaria-Geral da Presidência da República;

k) um do Ministério das Comunicações;

l) um do Ministério do Trabalho e Emprego;

m) um do Ministério das Relações Exteriores; e

n) um da Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República;

II - quatro representantes do Poder Público dos Estados e Distrito Federal, sendo três indicados pelo Fórum Nacional de Secretários Estaduais de Cultura e um pelo Fórum Nacional dos Conselhos Estaduais de Cultura;

III - quatro representantes do Poder Público municipal, dirigentes da área de cultura, indicados pela Associação Brasileira de Municípios, Confederação Nacional de Municípios, Frente Nacional de Prefeitos e Fórum dos Secretários das Capitais;

VI - treze representantes das áreas técnico-artísticas, indicados pelos membros da sociedade civil nos colegiados setoriais afins ou, na ausência destes, por escolha do Ministro de Estado da Cultura, a partir de listas tríplexes apresentadas pelas associações técnico-artísticas pertinentes às áreas a seguir, de acordo com as normas definidas pelo Ministério da Cultura:

h) literatura, livro e leitura;

i) arte digital;

j) arquitetura e urbanismo;

k) design;

l) artesanato; e

m) moda;

XI - um representante da Associação Nacional das Entidades de Cultura - ANEC;

XII - um representante da Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior - ANDIFES;

XIII - um representante do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB; e

XIV - um representante da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência - SBPC.

§ 2º Poderão integrar o Plenário do CNPC, na condição de conselheiros convidados, sem direito a voto, um representante dos seguintes órgãos ou entidades, indicados pelos seus dirigentes máximos, e de áreas culturais escolhidos pelo Ministro de Estado da Cultura na forma do inciso VI do § 1º:

II - Academia Brasileira de Música;

III - Comitê Gestor da Internet no Brasil - CGLbr, instituído pelo Decreto nº 4.829, de 3 de setembro de 2003;

IV - Campo da TV Pública;

V - Ministério Público Federal;

VI - Comissão de Educação do Senado Federal; e

VII - Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados.

....." (NR)

"Art. 17. As reuniões do Plenário do CNPC serão realizadas ordinariamente em Brasília." (NR)

"Art. 18. As reuniões do Plenário do CNPC serão instaladas com a presença de, no mínimo, cinquenta por cento dos conselheiros." (NR)

"Art. 19. As decisões do Plenário do CNPC serão tomadas por maioria simples de votos, à exceção das situações que exijam quórum qualificado, de acordo com o regimento interno." (NR)

Art. 2º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 7 de outubro de 2009; 188º da Independência e 121º da República.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

João Luiz Silva Ferreira

Este texto não substitui o original publicado no Diário Oficial da União - Seção 1 de 08/10/2009

Publicação:

- Diário Oficial da União - Seção 1 - 8/10/2009, Página 10 (Publicação Original)

**4c . Lei Nº 12.343 de 2 de dezembro de 2010****LEI Nº 12.343, DE 2 DE DEZEMBRO DE 2010**

Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

**CAPÍTULO I****DISPOSIÇÕES PRELIMINARES**

Art. 1º Fica aprovado o Plano Nacional de Cultura, em conformidade com o § 3º do art. 215 da Constituição Federal, constante do Anexo, com duração de 10 (dez) anos e regido pelos seguintes princípios:

- I - liberdade de expressão, criação e fruição;
- II - diversidade cultural;
- III - respeito aos direitos humanos;
- IV - direito de todos à arte e à cultura;
- V - direito à informação, à comunicação e à crítica cultural;
- VI - direito à memória e às tradições;
- VII - responsabilidade socioambiental;
- VIII - valorização da cultura como vetor do desenvolvimento sustentável;
- IX - democratização das instâncias de formulação das políticas culturais;
- X - responsabilidade dos agentes públicos pela implementação das políticas culturais;
- XI - colaboração entre agentes públicos e privados para o desenvolvimento da economia da cultura;
- XII - participação e controle social na formulação e acompanhamento das políticas culturais.

Art. 2º São objetivos do Plano Nacional de Cultura:

- I - reconhecer e valorizar a diversidade cultural, étnica e regional brasileira;
- II - proteger e promover o patrimônio histórico e artístico, material e imaterial;
- III - valorizar e difundir as criações artísticas e os bens culturais;
- IV - promover o direito à memória por meio dos museus, arquivos e coleções;
- V - universalizar o acesso à arte e à cultura;
- VI - estimular a presença da arte e da cultura no ambiente educacional;

VII - estimular o pensamento crítico e reflexivo em torno dos valores simbólicos;

VIII - estimular a sustentabilidade socioambiental;

IX - desenvolver a economia da cultura, o mercado interno, o consumo cultural e a exportação de bens, serviços e conteúdos culturais;

X - reconhecer os saberes, conhecimentos e expressões tradicionais e os direitos de seus detentores;

XI - qualificar a gestão na área cultural nos setores público e privado;

XII - profissionalizar e especializar os agentes e gestores culturais;

XIII - descentralizar a implementação das políticas públicas de cultura;

XIV - consolidar processos de consulta e participação da sociedade na formulação das políticas culturais;

XV - ampliar a presença e o intercâmbio da cultura brasileira no mundo contemporâneo;

XVI - articular e integrar sistemas de gestão cultural.

## CAPÍTULO II DAS ATRIBUIÇÕES DO PODER PÚBLICO

Art. 3º Compete ao poder público, nos termos desta Lei:

I - formular políticas públicas e programas que conduzam à efetivação dos objetivos, diretrizes e metas do Plano;

II - garantir a avaliação e a mensuração do desempenho do Plano Nacional de Cultura e assegurar sua efetivação pelos órgãos responsáveis;

III - fomentar a cultura de forma ampla, por meio da promoção e difusão, da realização de editais e seleções públicas para o estímulo a projetos e processos culturais, da concessão de apoio financeiro e fiscal aos agentes culturais, da adoção de subsídios econômicos, da implantação regulada de fundos públicos e privados, entre outros incentivos, nos termos da lei;

IV - proteger e promover a diversidade cultural, a criação artística e suas manifestações e as expressões culturais, individuais ou coletivas, de todos os grupos étnicos e suas derivações sociais, reconhecendo a abrangência da noção de cultura em todo o território nacional e garantindo a multiplicidade de seus valores e formações;

V - promover e estimular o acesso à produção e ao empreendimento cultural; a circulação e o intercâmbio de bens, serviços e conteúdos culturais; e o contato e a fruição do público com a arte e a cultura de forma universal;

VI - garantir a preservação do patrimônio cultural brasileiro, resguardando os bens de natureza material e imaterial, os documentos históricos, acervos e coleções, as formações urbanas e rurais, as línguas e cosmologias indígenas, os sítios arqueológicos pré-históricos e as obras de arte, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência aos valores, identidades, ações e memórias dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira;

VII - articular as políticas públicas de cultura e promover a organização de redes e consórcios para a sua implantação, de forma integrada com as políticas públicas de educação, comunicação, ciência e tecnologia, direitos humanos, meio ambiente, turismo, planejamento urbano e cidades, desenvolvimento econômico e social, indústria e comércio, relações exteriores, dentre outras;

VIII - dinamizar as políticas de intercâmbio e a difusão da cultura brasileira no exterior, promovendo bens culturais e criações artísticas brasileiras no ambiente internacional; dar suporte à presença desses produtos nos mercados de interesse econômico e geopolítico do País;

IX - organizar instâncias consultivas e de participação da sociedade para contribuir na formulação e debater estratégias de execução das políticas públicas de cultura;

X - regular o mercado interno, estimulando os produtos culturais brasileiros com o objetivo de reduzir desigualdades sociais e regionais, profissionalizando os agentes culturais, formalizando o mercado e qualificando as relações de trabalho na cultura, consolidando e ampliando os níveis de emprego e renda, fortalecendo redes de colaboração, valorizando empreendimentos de economia solidária e controlando abusos de poder econômico;

XI - coordenar o processo de elaboração de planos setoriais para as diferentes áreas artísticas, respeitando seus desdobramentos e segmentações, e também para os demais campos de manifestação simbólica identificados entre as diversas expressões culturais e que reivindiquem a sua estruturação nacional;

XII - incentivar a adesão de organizações e instituições do setor privado e entidades da sociedade civil às diretrizes e metas do Plano Nacional de Cultura por meio de ações próprias, parcerias, participação em programas e integração ao Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC.

§ 1º O Sistema Nacional de Cultura - SNC, criado por lei específica, será o principal articulador federativo do PNC, estabelecendo mecanismos de gestão compartilhada entre os entes federados e a sociedade civil.

§ 2º A vinculação dos Estados, Distrito Federal e Municípios às diretrizes e metas do Plano Nacional de Cultura far-se-á por meio de termo de adesão voluntária, na forma do regulamento.

§ 3º Os entes da Federação que aderirem ao Plano Nacional de Cultura deverão elaborar os seus planos decenais até 1 (um) ano após a assinatura do termo de adesão voluntária.

§ 4º O Poder Executivo federal, observados os limites orçamentários e operacionais, poderá oferecer assistência técnica e financeira aos entes da federação que aderirem ao Plano, nos termos de regulamento.

§ 5º Poderão colaborar com o Plano Nacional de Cultura, em caráter voluntário, outros entes, públicos e privados, tais como empresas, organizações corporativas e sindicais, organizações da sociedade civil, fundações, pessoas físicas e jurídicas que se mobilizem para a garantia dos princípios, objetivos, diretrizes e metas do PNC, estabelecendo termos de adesão específicos.

§ 6º O Ministério da Cultura exercerá a função de coordenação executiva do Plano Nacional de Cultura - PNC, conforme esta Lei, ficando responsável pela organização de suas instâncias, pelos termos de adesão, pela implantação do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC, pelo estabelecimento de metas, pelos regimentos e demais especificações necessárias à sua implantação.

### CAPÍTULO III DO FINANCIAMENTO

Art. 4º Os planos plurianuais, as leis de diretrizes orçamentárias e as leis orçamentárias da União e dos entes da federação que aderirem às diretrizes e metas do Plano Nacional de Cultura disporão sobre os recursos a serem destinados à execução das ações constantes do Anexo desta Lei.

Art. 5º O Fundo Nacional de Cultura, por meio de seus fundos setoriais, será o principal mecanismo de fomento às políticas culturais.

Art. 6º A alocação de recursos públicos federais destinados às ações culturais nos Estados, no Distrito Federal e nos Municípios deverá observar as diretrizes e metas estabelecidas nesta Lei.

*Parágrafo único.* Os recursos federais transferidos aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios deverão ser aplicados prioritariamente por meio de Fundo de Cultura, que será acompanhado e fiscalizado por Conselho de Cultura, na forma do regulamento.

Art. 7º O Ministério da Cultura, na condição de coordenador executivo do Plano Nacional de Cultura, deverá estimular a diversificação dos mecanismos de financiamento para a cultura de forma a atender os objetivos desta Lei e elevar o total de recursos destinados ao setor para garantir o seu cumprimento.

#### CAPÍTULO IV DO SISTEMA DE MONITORAMENTO E AVALIAÇÃO

Art. 8º Compete ao Ministério da Cultura monitorar e avaliar periodicamente o alcance das diretrizes e eficácia das metas do Plano Nacional de Cultura com base em indicadores nacionais, regionais e locais que quantifiquem a oferta e a demanda por bens, serviços e conteúdos, os níveis de trabalho, renda e acesso da cultura, de institucionalização e gestão cultural, de desenvolvimento econômico-cultural e de implantação sustentável de equipamentos culturais.

*Parágrafo único.* O processo de monitoramento e avaliação do PNC contará com a participação do Conselho Nacional de Política Cultural, tendo o apoio de especialistas, técnicos e agentes culturais, de institutos de pesquisa, de universidades, de instituições culturais, de organizações e redes socioculturais, além do apoio de outros órgãos colegiados de caráter consultivo, na forma do regulamento.

Art. 9º Fica criado o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC, com os seguintes objetivos:

I - coletar, sistematizar e interpretar dados, fornecer metodologias e estabelecer parâmetros à mensuração da atividade do campo cultural e das necessidades sociais por cultura, que permitam a formulação, monitoramento, gestão e avaliação das políticas públicas de cultura e das políticas culturais em geral, verificando e racionalizando a implementação do PNC e sua revisão nos prazos previstos;

II - disponibilizar estatísticas, indicadores e outras informações relevantes para a caracterização da demanda e oferta de bens culturais, para a construção de modelos de economia e sustentabilidade da cultura, para a adoção de mecanismos de indução e regulação da atividade econômica no campo cultural, dando apoio aos gestores culturais públicos e privados;

III - exercer e facilitar o monitoramento e avaliação das políticas públicas de cultura e das políticas culturais em geral, assegurando ao poder público e à sociedade civil o acompanhamento do desempenho do PNC.

Art. 10. O Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC terá as seguintes características:

I - obrigatoriedade da inserção e atualização permanente de dados pela União e pelos Estados, Distrito Federal e Municípios que vierem a aderir ao Plano;

II - caráter declaratório;

III - processos informatizados de declaração, armazenamento e extração de dados;

IV - ampla publicidade e transparência para as informações declaradas e sistematizadas, preferencialmente em meios digitais, atualizados tecnologicamente e disponíveis na rede mundial de computadores.

§ 1º O declarante será responsável pela inserção de dados no programa de declaração e pela veracidade das informações inseridas na base de dados.

§ 2º As informações coletadas serão processadas de forma sistêmica e objetiva e deverão integrar o processo de monitoramento e avaliação do PNC.

§ 3º O Ministério da Cultura poderá promover parcerias e convênios com instituições especializadas na área de economia da cultura, de pesquisas socioeconômicas e demográficas para a constituição do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC.

## CAPÍTULO V DISPOSIÇÕES FINAIS

Art. 11. O Plano Nacional de Cultura será revisto periodicamente, tendo como objetivo a atualização e o aperfeiçoamento de suas diretrizes e metas.

*Parágrafo único.* A primeira revisão do Plano será realizada após 4 (quatro) anos da promulgação desta Lei, assegurada a participação do Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC e de ampla representação do poder público e da sociedade civil, na forma do regulamento.

Art. 12. O processo de revisão das diretrizes e estabelecimento de metas para o Plano Nacional de Cultura - PNC será desenvolvido pelo Comitê Executivo do Plano Nacional de Cultura.

§ 1º O Comitê Executivo será composto por membros indicados pelo Congresso Nacional e pelo Ministério da Cultura, tendo a participação de representantes do Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC, dos entes que aderirem ao Plano Nacional de Cultura - PNC e do setor cultural.

§ 2º As metas de desenvolvimento institucional e cultural para os 10 (dez) anos de vigência do Plano serão fixadas pela coordenação executiva do Plano Nacional de Cultura - PNC a partir de subsídios do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e serão publicadas em 180 (cento e oitenta) dias a partir da entrada em vigor desta Lei.

Art. 13. A União e os entes da federação que aderirem ao Plano deverão dar ampla publicidade e transparência ao seu conteúdo, bem como à realização de suas diretrizes e metas, estimulando a transparência e o controle social em sua implementação.

Art. 14. A Conferência Nacional de Cultura e as conferências setoriais serão realizadas pelo Poder Executivo federal, enquanto os entes que aderirem ao PNC ficarão responsáveis pela realização de conferências no âmbito de suas competências para o debate de estratégias e o estabelecimento da cooperação entre os agentes públicos e a sociedade civil para a implementação do Plano Nacional de Cultura - PNC.

*Parágrafo único.* Fica sob responsabilidade do Ministério da Cultura a realização da Conferência Nacional de Cultura e de conferências setoriais, cabendo aos demais entes federados a realização de conferências estaduais e municipais para debater estratégias e estabelecer a cooperação entre os agentes públicos e da sociedade civil para a implantação do PNC e dos demais planos.

Art. 15. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 2 de dezembro de 2010; 189º da Independência e 122º da República.



LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Guido Mantega

João Luiz Silva Ferreira

## ANEXO

### PLANO NACIONAL DE CULTURA:

#### DIRETRIZES, ESTRATÉGIAS E AÇÕES

#### CAPÍTULO I - DO ESTADO FORTALECER A FUNÇÃO DO ESTADO NA INSTITUCIONALIZAÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS INTENSIFICAR O PLANEJAMENTO DE PROGRAMAS E AÇÕES VOLTADAS AO CAMPO CULTURAL CONSOLIDAR A EXECUÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA CULTURA

O Plano Nacional de Cultura está voltado ao estabelecimento de princípios, objetivos, políticas, diretrizes e metas para gerar condições de atualização, desenvolvimento e preservação das artes e das expressões culturais, inclusive aquelas até então desconsideradas pela ação do Estado no País.

O Plano reafirma uma concepção ampliada de cultura, entendida como fenômeno social e humano de múltiplos sentidos. Ela deve ser considerada em toda a sua extensão antropológica, social, produtiva, econômica, simbólica e estética.

O Plano ressalta o papel regulador, indutor e fomentador do Estado, afirmando sua missão de valorizar, reconhecer, promover e preservar a diversidade cultural existente no Brasil.

Aos governos e suas instituições cabem a formulação de políticas públicas, diretrizes e critérios, o planejamento, a implementação, o acompanhamento, a avaliação, o monitoramento e a fiscalização das ações, projetos e programas na área cultural, em diálogo com a sociedade civil.

O Sistema Nacional de Cultura - SNC, criado por lei específica, e o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC orientarão a instituição de marcos legais e instâncias de participação social, o desenvolvimento de processos de avaliação pública, a adoção de mecanismos de regulação e indução do mercado e da economia da cultura, assim como a territorialização e a nacionalização das políticas culturais.

Compete ao Estado:

FORMULAR POLÍTICAS PÚBLICAS, identificando as áreas estratégicas de nosso desenvolvimento sustentável e de nossa inserção geopolítica no mundo contemporâneo, fazendo confluir vozes e respeitando os diferentes agentes culturais, atores sociais, formações humanas e grupos étnicos.

QUALIFICAR A GESTÃO CULTURAL, otimizando a alocação dos recursos públicos e buscando a complementaridade com o investimento privado, garantindo a eficácia e a eficiência, bem como o atendimento dos direitos e a cobrança dos deveres, aumentando a racionalização dos processos e dos sistemas de governabilidade, permitindo maior profissionalização e melhorando o atendimento das demandas sociais.

FOMENTAR A CULTURA de forma ampla, estimulando a criação, produção, circulação, promoção, difusão, acesso, consumo, documentação e memória, também por meio de subsídios à economia da cultura, mecanismos de crédito e financiamento, investimento por fundos públicos e privados, patrocínios e disponibilização de meios e recursos.

PROTEGER E PROMOVER A DIVERSIDADE CULTURAL, reconhecendo a complexidade e abrangência das atividades e valores culturais em todos os territórios, ambientes e contextos populacionais, buscando dissolver a hierarquização entre alta e baixa cultura, cultura erudita, popular ou de massa, primitiva e civilizada, e demais discriminações ou preconceitos.

**AMPLIAR E PERMITIR O ACESSO** compreendendo a cultura a partir da ótica dos direitos e liberdades do cidadão, sendo o Estado um instrumento para efetivação desses direitos e garantia de igualdade de condições, promovendo a universalização do acesso aos meios de produção e fruição cultural, fazendo equilibrar a oferta e a demanda cultural, apoiando a implantação dos equipamentos culturais e financiando a programação regular destes.

**PRESERVAR O PATRIMÔNIO MATERIAL E IMATERIAL**, resguardando bens, documentos, acervos, artefatos, vestígios e sítios, assim como as atividades, técnicas, saberes, linguagens e tradições que não encontram amparo na sociedade e no mercado, permitindo a todos o cultivo da memória comum, da história e dos testemunhos do passado.

**AMPLIAR A COMUNICAÇÃO E POSSIBILITAR A TROCA ENTRE OS DIVERSOS AGENTES CULTURAIS**, criando espaços, dispositivos e condições para iniciativas compartilhadas, o intercâmbio e a cooperação, aprofundando o processo de integração nacional, absorvendo os recursos tecnológicos, garantindo as conexões locais com os fluxos culturais contemporâneos e centros culturais internacionais, estabelecendo parâmetros para a globalização da cultura.

**DIFUNDIR OS BENS, CONTEÚDOS E VALORES** oriundos das criações artísticas e das expressões culturais locais e nacionais em todo o território brasileiro e no mundo, assim como promover o intercâmbio e a interação desses com seus equivalentes estrangeiros, observando os marcos da diversidade cultural para a exportação de bens, conteúdos, produtos e serviços culturais.

**ESTRUTURAR E REGULAR A ECONOMIA DA CULTURA**, construindo modelos sustentáveis, estimulando a economia solidária e formalizando as cadeias produtivas, ampliando o mercado de trabalho, o emprego e a geração de renda, promovendo o equilíbrio regional, a isonomia de competição entre os agentes, principalmente em campos onde a cultura interage com o mercado, a produção e a distribuição de bens e conteúdos culturais internacionalizados.

São fundamentais para o exercício da função do Estado:

- o compartilhamento de responsabilidades e a cooperação entre os entes federativos;
- a instituição e atualização de marcos legais; a criação de instâncias de participação da sociedade civil;
- a cooperação com os agentes privados e as instituições culturais;
- a relação com instituições universitárias e de pesquisa;
- a disponibilização de informações e dados qualificados;
- a territorialização e a regionalização das políticas culturais;
- a atualização dos mecanismos de fomento, incentivo e financiamento à atividade cultural;
- a construção de estratégias culturais de internacionalização e de integração em blocos geopolíticos e mercados globais.

## ESTRATÉGIAS E AÇÕES

1.1 Fortalecer a gestão das políticas públicas para a cultura, por meio da ampliação das capacidades de planejamento e execução de metas, a articulação das esferas dos poderes públicos, o estabelecimento de redes institucionais das três esferas de governo e a articulação com instituições e empresas do setor privado e organizações da sociedade civil.

1.1.1 Consolidar a implantação do Sistema Nacional de Cultura - SNC como instrumento de articulação, gestão, informação, formação, fomento e promoção de políticas públicas de cultura com participação e controle da sociedade civil e envolvendo as três esferas de governo (federal, estadual e municipal). A implementação do Sistema Nacional de Cultura - SNC deve promover, nessas esferas, a

constituição ou fortalecimento de órgãos gestores da cultura, conselhos de política cultural, conferências de cultura, fóruns, colegiados, sistemas setoriais de cultura, comissões intergestoras, sistemas de financiamento à cultura, planos e orçamentos participativos para a cultura, sistemas de informação e indicadores culturais e programas de formação na área da cultura. As diretrizes da gestão cultural serão definidas por meio das respectivas Conferências e Conselhos de Política Cultural, compostos por, no mínimo, 50% (cinquenta por cento) de membros da sociedade civil, eleitos democraticamente. Os Órgãos Gestores devem apresentar periodicamente relatórios de gestão para avaliação nas instâncias de controle social do Sistema Nacional de Cultura - SNC.

1.1.2 Apoiar iniciativas em torno da constituição de agendas, frentes e comissões parlamentares dedicadas a temas culturais, tais como a elevação de dotação orçamentária, o aprimoramento dos marcos legais, o fortalecimento institucional e o controle social.

1.1.3 Descentralizar o atendimento do Ministério da Cultura no território nacional, sistematizar as ações de suas instituições vinculadas e fortalecer seus quadros institucionais e carreiras, otimizando o emprego de recursos e garantindo o exercício de suas competências.

1.1.4 Consolidar a implantação do Sistema Nacional de Cultura - SNC, como instrumento de articulação para a gestão e profissionalização de agentes executores de políticas públicas de cultura, envolvendo a União, Estados, Distrito Federal, Municípios e sociedade civil.

1.1.5 Atribuir a divisão de competências entre órgãos federais, estaduais e municipais, no âmbito do Sistema Nacional de Cultura - SNC, bem como das instâncias de formulação, acompanhamento e avaliação da execução de políticas públicas de cultura.

1.1.6 Estimular a criação e instalação de secretarias municipais e estaduais de cultura em todo o território nacional, garantindo o atendimento das demandas dos cidadãos e a proteção dos bens e valores culturais.

1.1.7 Estimular a constituição ou fortalecimento de órgãos gestores, conselhos consultivos, conferências, fóruns, colegiados e espaços de interlocução setorial, democráticos e transparentes, apoiando a ação dos fundos de fomento, acompanhando a implementação dos planos e, quando possível, criando gestão participativa dos orçamentos para a cultura.

1.1.8 Estabelecer programas de cooperação técnica entre os entes da Federação para a elaboração de planos e do planejamento das políticas públicas, organizando consórcios e redes.

1.1.9 Estabelecer sistemas de integração de equipamentos culturais e fomentar suas atividades e planos anuais, desenvolvendo metas qualitativas de aprimoramento e atualização de seus modelos institucionais, de financiamento, de gestão e de atendimento ao público e elaborando programas para cada um dos seus focos setoriais de política pública.

1.1.10 Aprimorar e ampliar os mecanismos de comunicação e de colaboração entre os órgãos e instituições públicos e organizações sociais e institutos privados, de modo a sistematizar informações, referências e experiências acumuladas em diferentes setores do governo, iniciativa privada e associações civis.

1.1.11 Fortalecer as políticas culturais setoriais visando à universalização do acesso e garantia ao exercício do direito à cultura.

1.2 Consolidar a implantação do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC como instrumento de acompanhamento, avaliação e aprimoramento da gestão e das políticas públicas de cultura.

1.2.1 Estabelecer padrões de cadastramento, mapeamento e síntese das informações culturais, a fim de orientar a coleta pela União, Estados, Distrito Federal e Municípios de dados relacionados à gestão, à formação, à produção e à fruição de obras, atividades e expressões artísticas e culturais.

1.2.2 Estabelecer, no âmbito do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC, os indicadores de acompanhamento e avaliação deste Plano Nacional.

1.2.3 Disseminar subsídios para formulação, implementação, gestão e avaliação das políticas culturais.

1.2.4 Implantar uma instituição pública nacional de estudos e pesquisas culturais.

1.3 Estimular a diversificação dos mecanismos de financiamento para a cultura e a coordenação entre os diversos agentes econômicos (governos, instituições e empresas públicas e privadas, instituições bancárias e de crédito) de forma a elevar o total de recursos destinados aos setores culturais e atender às necessidades e peculiaridades de suas áreas.

1.3.1 Incentivar a formação de consórcios intermunicipais, de modo a elevar a eficiência e a eficácia das ações de planejamento e execução de políticas regionais de cultura.

1.3.2 Elaborar, em parceria com bancos e agências de crédito, modelos de financiamento para as artes e manifestações culturais, que contemplem as particularidades e dinâmicas de suas atividades.

1.3.3 Promover o investimento para a pesquisa de inovação e a produção cultural independente e regional.

1.3.4 Realizar acordos com bancos e fundos públicos e privados de financiamento para oferecimento de linhas de crédito especiais para a produção artística e cultural, viabilizando a sua produção e circulação comercial.

1.3.5 Estimular o investimento privado de risco em cultura e a criação de fundos de investimento.

1.3.6 Estimular nos bancos estatais e de fomento linhas de crédito subsidiado para comunidades detentoras de bens culturais, para que possam realizar ações de preservação, de restauração, de promoção e de salvaguarda do patrimônio cultural.

1.3.7 Criar, em parceria com bancos públicos e bancos de fomento, linhas de crédito subsidiado para o financiamento da requalificação de imóveis públicos e privados situados em sítios históricos.

1.4 Ampliar e desconcentrar os investimentos em produção, difusão e fruição cultural, visando ao equilíbrio entre as diversas fontes e à redução das disparidades regionais e desigualdades sociais, com prioridade para os perfis populacionais e identitários historicamente desconsiderados em termos de apoio, investimento e interesse comercial.

1.4.1 Estabelecer critérios transparentes para o financiamento público de atividades que fortaleçam a diversidade nacional, o bemestar social e a integração de esforços pelo desenvolvimento sustentável e socialmente justo.

1.4.2 Articular os marcos regulatórios dos mecanismos de fomento e incentivo das esferas federal, estadual e municipal.

1.4.3 Aprimorar os instrumentos legais de forma a dar transparência e garantir o controle social dos processos de seleção e de prestação de contas de projetos incentivados com recursos públicos.

1.4.4 Ampliar e regulamentar as contrapartidas socioculturais, de desconcentração regional, de acesso, de apoio à produção independente e de pesquisa para o incentivo a projetos com recursos oriundos da renúncia fiscal.

1.4.5 Ampliar e aprimorar a divulgação dos programas, ações e editais públicos de apoio à cultura.

1.4.6 Ampliar o uso de editais e comissões de seleção pública com a participação de representantes da sociedade na escolha de projetos para destinação de recursos públicos provenientes do orçamento e da renúncia fiscal, garantindo regras transparentes e ampla divulgação.

1.4.7 Incentivar o uso de editais pelas entidades financiadoras privadas, bem como por organizações não governamentais e outras instituições que ofereçam recursos para cultura.

1.4.8 Ampliar as linhas de financiamento e fomento à produção independente de conteúdos para rádio, televisão, internet e outras mídias, com vistas na democratização dos meios de comunicação e na valorização da diversidade cultural.

1.4.9 Incentivar a criação de linhas de financiamento e fomento para modelos de negócios culturais inovadores.

1.5 Fortalecer o Fundo Nacional de Cultura como mecanismo central de fomento.

1.5.1 Estabelecer programas de financiamento conjunto entre as três esferas da federação, por meio da reformulação do Fundo Nacional de Cultura.

1.5.2 Induzir à criação e à padronização dos fundos estaduais e municipais de cultura, por meio da regulamentação dos mecanismos de repasse do Fundo Nacional de Cultura, estimulando contrapartidas orçamentárias locais para o recurso federal alocado.

1.5.3 Estimular a criação, o aprimoramento do gerenciamento técnico dos empenhos e o controle social dos fundos de cultura, priorizando a distribuição de recursos por meio de mecanismos de seleção pública e de editais de chamamento de projetos.

1.5.4 Estabelecer programas específicos para setores culturais, principalmente para artes visuais, música, artes cênicas, literatura, audiovisual, patrimônio, museus e diversidade cultural, garantindo percentuais equilibrados de alocação de recursos em cada uma das políticas setoriais.

1.5.5 Estabelecer mecanismos complementares de fomento e financiamento tornando o FNC sócio de empreendimentos culturais e permitindo a incorporação de receitas advindas do sucesso comercial dos projetos.

1.5.6 Ampliar as fontes de recursos do Fundo Nacional de Cultura, buscando fontes em extrações das loterias federais, doações e outros montantes para além dos oriundos do caixa geral da União.

1.6 Aprimorar o mecanismo de incentivo fiscal, de forma a aproveitar seus recursos no sentido da desconcentração regional, sustentabilidade e alinhamento às políticas públicas.

1.6.1 Estimular a construção de diretrizes para o incentivo fiscal, de modo a permitir uma melhor distribuição dos recursos oriundos da renúncia, gerando maior distribuição no território nacional e entre as diferentes atividades culturais.

1.6.2 Estabelecer percentuais diferenciados de renúncia fiscal baseados em critérios objetivos que permitam aferir o nível de comprometimento do projeto com as políticas públicas de cultura.

1.6.3 Estimular a contrapartida do setor privado e das empresas usuárias dos mecanismos de compensação tributária, de modo a aumentar os montantes de recursos de copatrocínio e efetivar a parceria do setor público e do setor privado no campo da cultura.

1.6.4 Estimular pessoas físicas a investir em projetos culturais por meio dos mecanismos de renúncia fiscal, principalmente em fundos fiduciários que gerem a sustentabilidade de longo prazo em instituições e equipamentos culturais.

1.6.5 Promover a autonomia das instituições culturais na definição de suas políticas, regulando e incentivando sua independência em relação às empresas patrocinadoras.

1.7 Sistematizar instrumentos jurídicos e normativos para o aprimoramento dos marcos regulatórios da cultura, com o objetivo de fortalecer as leis e regimentos que ordenam o setor cultural.

1.7.1 Fortalecer as comissões de cultura no Poder Legislativo federal, estadual e municipal, estimulando a participação de mandatos e bancadas parlamentares no constante aprimoramento e na revisão ocasional das leis, garantindo os interesses públicos e os direitos dos cidadãos.

1.7.2 Promover programas de cooperação técnica para atualização e alinhamento das legislações federais, estaduais e municipais, aprimorando os marcos jurídicos locais de institucionalização da política pública de cultura.

1.7.3 Estabelecer instrumentos normativos relacionados ao patrimônio cultural para o desenvolvimento dos marcos regulatórios de políticas territoriais urbanas e rurais, de arqueologia pré-histórica e de história da arte.

1.7.4 Garantir a participação efetiva dos órgãos executivos e comissões legislativas de cultura nos processos de elaboração, revisão e execução da lei orgânica e dos planos diretores dos Municípios.

1.7.5 Contribuir para a definição dos marcos legais e organizacionais que ordenarão o desenvolvimento tecnológico, a sustentabilidade e a democratização da mídia audiovisual e digital.

1.7.6 Estimular a participação dos órgãos gestores da política pública de cultura no debate sobre a atualização das leis de comunicação social, abrangendo os meios impressos, eletrônicos e de internet, bem como os serviços de infraestrutura de telecomunicações e redes digitais.

1.7.7 Fortalecer e aprimorar os mecanismos regulatórios e legislativos de proteção e gestão do patrimônio cultural, histórico e artístico e dos museus brasileiros.

1.8 Instituir e aprimorar os marcos regulatórios em articulação com o Sistema Brasileiro de Defesa da Concorrência e organizações internacionais dedicadas ao tema.

1.8.1 Revisar a legislação tributária aplicada às indústrias da cultura, especialmente os segmentos do audiovisual, da música e do livro, levando em conta os índices de acesso em todo o território nacional e o advento da convergência digital da mídia, sem prejuízo aos direitos dos criadores.

1.8.2 Instituir instrumentos tributários diferenciados para beneficiar a produção, difusão, circulação e comercialização de bens, produtos e serviços culturais.

1.8.3 Criar políticas fiscais capazes de carrear recursos oriundos do turismo em benefício dos bens e manifestações de arte e cultura locais.

1.8.4 Criar regras nacionais de tributação adequadas à especificidade das atividades artísticas e culturais itinerantes.

1.8.5 Promover o tratamento igualitário no que tange ao controle da saída e entrada de bens culturais no País, desburocratizando os seus trâmites e simplificando a legislação para o trânsito e recepção de obras para exposições. Contribuir para o combate ao tráfico ilícito de bens culturais.

1.8.6 Estabelecer o direito de preferência do Estado brasileiro sobre as instituições estrangeiras em ocasiões de venda de obras de arte nacionais de interesse público.

1.9 Fortalecer a gestão pública dos direitos autorais, por meio da expansão e modernização dos órgãos competentes e da promoção do equilíbrio entre o respeito a esses direitos e a ampliação do acesso à cultura.

1.9.1 Criar instituição especificamente voltada à promoção e regulação de direitos autorais e suas atividades de arrecadação e distribuição.

1.9.2 Revisar a legislação brasileira sobre direitos autorais, com vistas em equilibrar os interesses dos criadores, investidores e usuários, estabelecendo relações contratuais mais justas e critérios mais transparentes de arrecadação e distribuição.

1.9.3 Aprimorar e acompanhar a legislação autoral com representantes dos diversos agentes envolvidos com o tema, garantindo a participação da produção artística e cultural independente, por meio de consultas e debates abertos ao público.

1.9.4 Adequar a regulação dos direitos autorais, suas limitações e exceções, ao uso das novas tecnologias de informação e comunicação.

1.9.5 Criar marcos legais de proteção e difusão dos conhecimentos e expressões culturais tradicionais e dos direitos coletivos das populações detentoras desses conhecimentos e autoras dessas manifestações, garantindo a participação efetiva dessas comunidades nessa ação.

1.9.6 Descentralizar o registro de obras protegidas por direitos autorais, por meio da abertura de representações estaduais dos escritórios de registro, e facilitar o registro de obras nos órgãos competentes.

1.9.7 Regular o funcionamento de uma instância administrativa especializada na mediação de conflitos e arbitragem no campo dos direitos autorais, com destaque para os problemas relacionados à gestão coletiva de direitos.

1.9.8 Estimular a criação e o aperfeiçoamento técnico das associações gestoras de direitos autorais e adotar medidas que tornem suas gestões mais democráticas e transparentes.

1.9.9 Promover a defesa de direitos associados ao patrimônio cultural, em especial os direitos de imagem e de propriedade intelectual coletiva de populações detentoras de saberes tradicionais, envolvendo-as nessa ação.

1.9.10 Garantir aos povos e comunidades tradicionais direitos sobre o uso comercial sustentável de seus conhecimentos e expressões culturais. Estimular sua participação na elaboração de instrumentos legais que assegurem a repartição equitativa dos benefícios resultantes desse mercado.

1.9.11 Estabelecer mecanismos de proteção aos conhecimentos tradicionais e expressões culturais, reconhecendo a importância desses saberes no valor agregado aos produtos, serviços e expressões da cultura brasileira.

1.9.12 Incentivar o desenvolvimento de modelos solidários de licenciamento de conteúdos culturais, com o objetivo de ampliar o reconhecimento dos autores de obras intelectuais, assegurar sua propriedade intelectual e expandir o acesso às manifestações culturais.

1.9.13 Incentivar e fomentar o desenvolvimento de produtos e conteúdos culturais intensivos em conhecimento e tecnologia, em especial sob regimes flexíveis de propriedade intelectual.

1.9.14 Promover os interesses nacionais relativos à cultura nos organismos internacionais de governança sobre o Sistema de Propriedade Intelectual e outros foros internacionais de negociação sobre o comércio de bens e serviços.

1.9.15 Qualificar os debates sobre revisão e atualização das regras internacionais de propriedade intelectual, com vistas em compensar as condições de desigualdade dos países em desenvolvimento em relação aos países desenvolvidos.

1.10 Promover uma maior articulação das políticas públicas de cultura com as de outras áreas, como educação, meio ambiente, desenvolvimento social, planejamento urbano e econômico, turismo, indústria e comércio.

1.10.1 Construir um sistema de gestão compartilhada e em rede para as políticas de cultura intersetoriais de modo a ampliar a participação social no monitoramento, avaliação e revisão de programas, projetos e ações.

1.10.2 (VETADO)



1.10.3 Estabelecer um sistema articulado de ações entre as diversas instâncias de governo e os meios de comunicação públicos, de modo a garantir a transversalidade de efeitos dos recursos aplicados no fomento à difusão cultural.

1.10.4 Estabelecer a participação contínua dos órgãos culturais nas instâncias intersetoriais e nas ações das instituições responsáveis pelo desenvolvimento científico e tecnológico que definem e implementam as políticas de inclusão e de distribuição da infraestrutura de serviços de conexão às redes digitais.

1.10.5 Articular os órgãos federais, estaduais e municipais e representantes da sociedade civil e do empresariado na elaboração e implementação da política intersetorial de cultura e turismo, estabelecendo modelos de financiamento e gestão compartilhada e em rede.

1.10.6 Construir instrumentos integrados de preservação, salvaguarda e gestão do patrimônio em todas as suas vertentes e dimensões, incluindo desenvolvimento urbano, turismo, meio ambiente, desenvolvimento econômico e planejamento estratégico, entre outras.

1.10.7 Estabelecer uma agenda compartilhada de programas, projetos e ações entre os órgãos de cultura e educação municipais, estaduais e federais, com o objetivo de desenvolver diagnósticos e planos conjuntos de trabalho. Instituir marcos legais e articular as redes de ensino e acesso à cultura.

1.10.8 Atuar em conjunto com os órgãos de educação no desenvolvimento de atividades que insiram as artes no ensino regular como instrumento e tema de aprendizado, com a finalidade de estimular o olhar crítico e a expressão artístico-cultural do estudante.

1.10.9 Realizar programas em parceria com os órgãos de educação para que as escolas atuem também como centros de produção e difusão cultural da comunidade.

1.10.10 Incentivar pesquisas e elaboração de materiais didáticos e de difusão referentes a conteúdos multiculturais, étnicos e de educação patrimonial.

1.10.11 Estabelecer uma política voltada ao desenvolvimento de ações culturais para a infância e adolescência, com financiamento e modelo de gestão compartilhado e intersetorial.

1.10.12 Promover políticas, programas e ações voltados às mulheres, relações de gênero e LGBT, com fomento e gestão transversais e compartilhados.

1.11 Dinamizar as políticas de intercâmbio e difusão da cultura brasileira no exterior, em parceria com as embaixadas brasileiras e as representações diplomáticas do País no exterior, a fim de afirmar a presença da arte e da cultura brasileiras e seus valores distintivos no cenário global, potencializar os intercâmbios econômicos e técnicos na área e a exportação de produtos e consolidar as redes de circulação e dos mercados consumidores de bens, conteúdos e serviços culturais.

1.11.1 Instituir uma agência de cooperação cultural internacional vinculada ao Ministério da Cultura e desenvolver estratégias constantes de internacionalização da arte e da cultura brasileiras no mundo contemporâneo.

1.11.2 Fomentar projetos e ações de promoção da arte e da diversidade cultural brasileiras em todo o mundo, por meio da valorização de suas diferentes contribuições, seus potenciais de inovação e de experimentação diante da cultura global.

1.11.3 Fortalecer a participação brasileira nas redes, fóruns, reuniões de especialistas, encontros bilaterais, acordos multilaterais e em representações nos organismos internacionais, ligados à cultura, dando amplitude e divulgação às suas discussões, afirmando princípios, conceitos, objetivos e diretrizes estratégicas de nossa política cultural.

1.11.4 Desenvolver políticas públicas para estimular o trânsito da arte e das manifestações culturais nas regiões fronteiriças brasileiras, ampliando o relacionamento com outros países do continente.

1.11.5 Estimular a circulação de bens culturais e valores, incentivando a construção de equipamentos culturais nas áreas de fronteira, com o objetivo de promover a integração dos países limítrofes.

1.11.6 Articular órgãos e políticas de cultura e relações exteriores para constituir e aprofundar programas sobre temas e experiências culturais com outras nações, sobretudo no âmbito do Mercosul, da América Latina, da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, dando destaque também ao intercâmbio com China, Rússia, Índia e África do Sul.

1.11.7 Articular políticas de cultura e intercâmbio para aprofundar temas e experiências culturais com os países do continente africano, os países árabes, o continente europeu e os demais países que participaram dos fluxos migratórios que contribuíram para a formação da população brasileira.

1.11.8 Promover planos bilaterais e multilaterais de cooperação técnica e financeira, visando à troca de experiências, conhecimentos e metodologias para a viabilização de programas nacionais.

1.11.9 Estabelecer acordos e protocolos internacionais de cooperação, fomento e difusão, em especial com países em desenvolvimento, de modo a ampliar a inserção da produção cultural brasileira no mercado internacional e o intercâmbio de produções e experiências culturais.

1.11.10 Estimular a tradução e a publicação de obras literárias brasileiras em diversas mídias no exterior, assim como de obras estrangeiras no País, ampliando o repertório cultural e semântico traduzível e as interações entre as línguas e valores, principalmente as neolatinas e as indígenas do continente americano.

## CAPÍTULO II - DA DIVERSIDADE RECONHECER E VALORIZAR A DIVERSIDADE PROTEGER E PROMOVER AS ARTES E EXPRESSÕES CULTURAIS

A formação sociocultural do Brasil é marcada por encontros étnicos, sincretismos e mestiçagens. É dominante, na experiência histórica, a negociação entre suas diversas formações humanas e matrizes culturais no jogo entre identidade e alteridade, resultando no reconhecimento progressivo dos valores simbólicos presentes em nosso território. Não se pode ignorar, no entanto, as tensões, dominações e discriminações que permearam e permeiam a trajetória do País, registradas inclusive nas diferentes interpretações desses fenômenos e nos termos adotados para expressar as identidades.

A diversidade cultural no Brasil se atualiza - de maneira criativa e ininterrupta - por meio da expressão de seus artistas e de suas múltiplas identidades, a partir da preservação de sua memória, da reflexão e da crítica. As políticas públicas de cultura devem adotar medidas, programas e ações para reconhecer, valorizar, proteger e promover essa diversidade.

Esse planejamento oferece uma oportunidade histórica para a adequação da legislação e da institucionalidade da cultura brasileira de modo a atender à Convenção da Diversidade Cultural da Unesco, firmando a diversidade no centro das políticas de Estado e como elo de articulação entre segmentos populacionais e comunidades nacionais e internacionais.

### ESTRATÉGIAS E AÇÕES

2.1 Realizar programas de reconhecimento, preservação, fomento e difusão do patrimônio e da expressão cultural dos e para os grupos que compõem a sociedade brasileira, especialmente aqueles sujeitos à discriminação e marginalização: os indígenas, os afro-brasileiros, os quilombolas, outros povos e comunidades tradicionais e moradores de zonas rurais e áreas urbanas periféricas ou degradadas; aqueles que se encontram ameaçados devido a processos migratórios, modificações do ecossistema, transformações na dinâmica social, territorial, econômica, comunicacional e tecnológica; e aqueles discriminados por questões étnicas, etárias, religiosas, de gênero, orientação sexual, deficiência física ou intelectual e pessoas em sofrimento mental.

2.1.1 Estabelecer abordagens intersetoriais e transdisciplinares para a execução de políticas dedicadas às culturas populares, incluindo seus detentores na formulação de programas, projetos e ações.

2.1.2 Criar políticas de transmissão dos saberes e fazeres das culturas populares e tradicionais, por meio de mecanismos como o reconhecimento formal dos mestres populares, leis específicas, bolsas de auxílio, integração com o sistema de ensino formal, criação de instituições públicas de educação e cultura que valorizem esses saberes e fazeres, criação de oficinas e escolas itinerantes, estudos e sistematização de pedagogias e dinamização e circulação dos seus saberes no contexto em que atuam.

2.1.3 Reconhecer a atividade profissional dos mestres de ofícios por meio do título de "notório saber".

2.1.4 Realizar campanhas nacionais, regionais e locais de valorização das culturas dos povos e comunidades tradicionais, por meio de conteúdos para rádio, internet, televisão, revistas, exposições museológicas, materiais didáticos e livros, entre outros.

2.1.5 Desenvolver e ampliar programas dedicados à capacitação de profissionais para o ensino de história, arte e cultura africana, afro-brasileira, indígena e de outras comunidades não hegemônicas, bem como das diversas expressões culturais e linguagens artísticas.

2.1.6 Apoiar o mapeamento, documentação e preservação das terras das comunidades quilombolas, indígenas e outras comunidades tradicionais, com especial atenção para sítios de valor simbólico e histórico.

2.1.7 Mapear, preservar, restaurar e difundir os acervos históricos das culturas afro-brasileira, indígenas e de outros povos e comunidades tradicionais, valorizando tanto sua tradição oral quanto sua expressão escrita nos seus idiomas e dialetos e na língua portuguesa.

2.1.8 Promover o intercâmbio de experiências e ações coletivas entre diferentes segmentos da população, grupos de identidade e expressões culturais.

2.1.9 Fomentar a difusão nacional e internacional das variações regionais da culinária brasileira, valorizando o modo de fazer tradicional, os hábitos de alimentação saudável e a produção sustentável de alimentos.

2.1.10 Fomentar projetos que visem a preservar e a difundir as brincadeiras e brinquedos populares, cantigas de roda, contações de histórias, adivinhações e expressões culturais similares.

2.1.11 Promover a elaboração de inventários sobre a diversidade das práticas religiosas, incluindo seus ritos e festas.

2.1.12 Integrar as políticas públicas de cultura destinadas ao segmento LGBT, sobretudo no que diz respeito à valorização da temática do combate à homofobia, promoção da cidadania e afirmação de direitos.

2.1.13 Incentivar projetos de moda e vestuário que promovam conceitos estéticos baseados na diversidade e na aceitação social dos diferentes tipos físicos e de suas formas de expressão.

2.1.14 Fomentar políticas públicas de cultura voltadas aos direitos das mulheres e sua valorização, contribuindo para a redução das desigualdades de gênero.

2.2 Ampliar o reconhecimento e apropriação social da diversidade da produção artística brasileira, por meio de políticas de capacitação e profissionalização, pesquisa e difusão, apoio à inovação de linguagem, estímulo à produção e circulação, formação de acervos e repertórios e promoção do desenvolvimento das atividades econômicas correspondentes.

2.2.1 Formular e implementar planos setoriais nacionais de linguagens artísticas e expressões culturais, que incluam objetivos, metas e sistemas de acompanhamento, avaliação e controle social.

2.3 Disseminar o conhecimento e ampliar a apropriação social do patrimônio cultural brasileiro, por meio de editais de seleção de pesquisa, premiações, fomento a estudos sobre o tema e incentivo a publicações voltados a instituições de ensino e pesquisa e a pesquisadores autônomos.

2.3.1 Promover ações de educação para o patrimônio, voltadas para a compreensão e o significado do patrimônio e da memória coletiva, em suas diversas manifestações como fundamento da cidadania, da identidade e da diversidade cultural.

2.3.2 Inserir o patrimônio cultural na pauta do ensino formal, apropriando-se dos bens culturais nos processos de formação formal cidadã, estimulando novas vivências e práticas educativas.

2.3.3 Fomentar a apropriação dos instrumentos de pesquisa, documentação e difusão das manifestações culturais populares por parte das comunidades que as abrigam, estimulando a autogestão de sua memória.

2.3.4 Desenvolver uma rede de cooperação entre instituições públicas federais, estaduais e municipais, instituições privadas, meios de comunicação e demais organizações civis para promover o conhecimento sobre o patrimônio cultural, por meio da realização de mapeamentos, inventários e ações de difusão.

2.3.5 Mapear o patrimônio cultural brasileiro guardado por instituições privadas e organizações sociais, com o objetivo de formação de um banco de registros da memória operária nacional.

2.4 Desenvolver e implementar, em conjunto com as instâncias locais, planos de preservação para as cidades e núcleos urbanos históricos ou de referência cultural, abordando a cultura e o patrimônio como eixos de planejamento e desenvolvimento urbano.

2.4.1 Incentivar e promover a qualificação da produção do design, da arquitetura e do urbanismo contemporâneos, melhorando o ambiente material, os aspectos estéticos e as condições de habitabilidade das cidades, respeitando o patrimônio preexistente e proporcionando a criação do patrimônio material do futuro.

2.4.2 Priorizar ações integradas de reabilitação de áreas urbanas centrais, aliando preservação do patrimônio cultural e desenvolvimento urbano com inclusão social, fortalecendo instâncias locais de planejamento e gestão.

2.4.3 Fortalecer a política de pesquisa, documentação e preservação de sítios arqueológicos, promovendo ações de compartilhamento de responsabilidades com a sociedade na gestão de sítios arqueológicos e o fomento à sua socialização.

2.4.4 Promover política para o reconhecimento, pesquisa, preservação e difusão do patrimônio paleontológico, em conjunto com demais órgãos, instituições e entidades correlacionadas.

2.4.5 Estimular a compreensão dos museus, centros culturais e espaços de memória como articuladores do ambiente urbano, da história da cidade e de seus estabelecimentos humanos como fenômeno cultural.

2.5 Estabelecer um sistema nacional dedicado à documentação, preservação, restauração, pesquisa, formação, aquisição e difusão de acervos de interesse público e promover redes de instituições dedicadas à memória e identidade dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

2.5.1 Adotar protocolos que promovam o uso dinâmico de arquivos públicos, conectados em rede, assegurando amplo acesso da população e disponibilizando conteúdos multimídia.

2.5.2 Fomentar a instalação de acervos mínimos em instituições de ensino, pesquisa, equipamentos culturais e comunitários, que contemple a diversidade e as características da cultura brasileira.

2.5.3 Garantir controle e segurança de acervos e coleções de bens móveis públicos de valor cultural, envolvendo a rede de agentes responsáveis, de modo a resguardá-los e garantir-lhes acesso.

2.5.4 Estimular, por meio de programas de fomento, a implantação e modernização de sistemas de segurança, de forma a resguardar acervos de reconhecido valor cultural.

2.5.5 Estimular e consolidar a apropriação, pelas redes públicas de ensino, do potencial pedagógico dos acervos dos museus brasileiros, contribuindo para fortalecer o processo de ensino-aprendizagem em escolas públicas.

2.5.6 Promover redes de instituições dedicadas à documentação, pesquisa, preservação, restauro e difusão da memória e identidade dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

2.5.7 Fomentar e articular, em rede, os museus comunitários, ecomuseus, museus de território, museus locais, casas do patrimônio cultural e outros centros de preservação e difusão do patrimônio cultural, garantindo o direito de memória aos diferentes grupos e movimentos sociais.

2.5.8 Estimular a criação de centros integrados da memória (museus, arquivos e bibliotecas) nos Estados e Municípios brasileiros, com a função de registro, pesquisa, preservação e difusão do conhecimento.

2.5.9 Fomentar a instalação e a ampliação de acervos públicos direcionados às diversas linguagens artísticas e expressões culturais em instituições de ensino, bibliotecas e equipamentos culturais.

2.5.10 Atualizar e aprimorar a preservação, a conservação, a restauração, a pesquisa e a difusão dos acervos de fotografia. Promover o intercâmbio de conservadores e técnicos brasileiros e estrangeiros dedicados a esse suporte.

2.5.11 Mapear e preservar o patrimônio fonográfico brasileiro com o objetivo de formar um banco nacional de registros sonoros e dispô-los em portal eletrônico para difusão gratuita, respeitando a legislação autoral e levando em consideração as novas modalidades de licenciamento.

2.5.12 Realizar um programa contínuo de digitalização de acervos sonoros e de microfilmagem de partituras.

2.5.13 Promover e fomentar iniciativas de preservação da memória da moda, do vestuário e do design no Brasil, contribuindo para a valorização das práticas artesanais e industriais, rurais e urbanas.

2.5.14 Fortalecer instituições públicas e apoiar instituições privadas que realizem programas de preservação e difusão de acervos audiovisuais.

2.6 Mapear, registrar, salvaguardar e difundir as diversas expressões da diversidade brasileira, sobretudo aquelas correspondentes ao patrimônio imaterial, às paisagens tradicionais e aos lugares de importância histórica e simbólica para a nação brasileira.

2.6.1 Instituir a paisagem cultural como ferramenta de reconhecimento da diversidade cultural brasileira, ampliando a noção de patrimônio para o contexto territorial e abrangendo as manifestações materiais e imateriais das áreas.

2.6.2 Realizar ação integrada para a instituição de instrumentos de preservação, registro, salvaguarda e difusão de todas as línguas e falares usados no País, incluindo a Língua Brasileira de Sinais - LIBRAS.

2.6.3 Realizar programas de promoção e proteção das línguas indígenas e de outros povos e comunidades tradicionais e estimular a produção e a tradução de documentos nesses idiomas.

2.6.4 Promover as culinárias, as gastronomias, os utensílios, as cozinhas e as festas correspondentes como patrimônio brasileiro material e imaterial, bem como o registro, a preservação e a difusão de suas práticas.

2.7 Fortalecer e preservar a autonomia do campo de reflexão sobre a cultura, assegurando sua articulação indispensável com as dinâmicas de produção e fruição simbólica das expressões culturais e linguagens artísticas.

2.7.1 Ampliar os programas voltados à realização de seminários, à publicação de livros, revistas, jornais e outros impressos culturais, ao uso da mídia eletrônica e da internet, para a produção e a difusão da

crítica artística e cultural, privilegiando as iniciativas que contribuam para a regionalização e a promoção da diversidade.

2.7.2 Estabelecer programas contínuos de premiação para pesquisas e publicações editoriais na área de crítica, teoria e história da arte, patrimônio cultural e projetos experimentais.

2.7.3 Fomentar, por intermédio de seleção e editais públicos, iniciativas de pesquisa e formação de acervos documentais e históricos sobre a crítica e reflexão cultural realizada no País.

2.7.4 Fomentar o emprego das tecnologias de informação e comunicação, como as redes sociais, para a expansão dos espaços de discussão na área de crítica e reflexão cultural.

2.7.5 Estabelecer programas na rede de equipamentos culturais voltados a atividades de formação de profissionais para a crítica e a reflexão cultural.

2.7.6 Elaborar, em parceria com os órgãos de educação e ciência e tecnologia e pesquisa, uma política de formação de pesquisadores e núcleos de pesquisa sobre as manifestações afro-brasileiras, indígenas e de outros povos e comunidades tradicionais nas instituições de ensino superior.

2.7.7 Articular com as agências científicas e as instituições de memória e patrimônio cultural o desenvolvimento de linhas de pesquisa sobre as expressões culturais populares.

2.7.8 Fomentar, por meio de editais públicos e parcerias com órgãos de educação, ciência e tecnologia e pesquisa, as atividades de grupos de estudos acadêmicos, experimentais e da sociedade civil que abordem questões relativas à cultura, às artes e à diversidade cultural.

2.7.9 Incentivar programas de extensão que facilitem o diálogo entre os centros de estudos, comunidades artísticas e movimentos culturais.

2.7.10 Estimular e fomentar a realização de projetos e estudos sobre a diversidade e memória cultural brasileira.

2.7.11 Promover o mapeamento dos circuitos de arte digital, assim como de suas fronteiras e das influências mútuas com os circuitos tradicionais.

2.7.12 Incentivar projetos de pesquisa sobre o impacto sociocultural da programação dos meios de comunicação concedidos publicamente.

2.7.13 Incentivar a formação de linhas de pesquisa, experimentações estéticas e reflexão sobre o impacto socioeconômico e cultural das inovações tecnológicas e da economia global sobre as atividades produtivas da cultura e seu valor simbólico.

2.7.14 Realizar iniciativas conjuntas das instituições de cultura, pesquisa e relações exteriores para a implantação de programas de intercâmbio e residência para profissionais da crítica de arte, além de uma política de difusão de crítica brasileira no exterior e de crítica estrangeira no País.

2.7.15 Desenvolver linhas de pesquisa no campo dos museus, coleções, memória e patrimônio e na área de arquitetura dos museus.

2.7.16 Capacitar educadores e agentes multiplicadores para a utilização de instrumentos voltados à formação de uma consciência histórica crítica que incentive a valorização e a preservação do patrimônio material e imaterial.

### CAPÍTULO III - DO ACESSO UNIVERSALIZAR O ACESSO DOS BRASILEIROS À ARTE E À CULTURA QUALIFICAR AMBIENTES E EQUIPAMENTOS CULTURAIS PARA A FORMAÇÃO E FRUIÇÃO DO PÚBLICO PERMITIR AOS CRIADORES O ACESSO ÀS CONDIÇÕES E MEIOS DE PRODUÇÃO CULTURAL

O acesso à arte e à cultura, à memória e ao conhecimento é um direito constitucional e condição fundamental para o exercício pleno da cidadania e para a formação da subjetividade e dos valores sociais.



É necessário, para tanto, ultrapassar o estado de carência e falta de contato com os bens simbólicos e conteúdos culturais que as acentuadas desigualdades socioeconômicas produziram nas cidades brasileiras, nos meios rurais e nos demais territórios em que vivem as populações.

É necessário ampliar o horizonte de contato de nossa população com os bens simbólicos e os valores culturais do passado e do presente, diversificando as fontes de informação. Isso requer a qualificação dos ambientes e equipamentos culturais em patamares contemporâneos, aumento e diversificação da oferta de programações e exposições, atualização das fontes e canais de conexão com os produtos culturais e a ampliação das opções de consumo cultural doméstico.

Faz-se premente diversificar a ação do Estado, gerando suporte aos produtores das diversas manifestações criativas e expressões simbólicas, alargando as possibilidades de experimentação e criação estética, inovação e resultado. Isso pressupõe novas conexões, formas de cooperação e relação institucional entre artistas, criadores, mestres, produtores, gestores culturais, organizações sociais e instituições locais.

Estado e sociedade devem pactuar esforços para garantir as condições necessárias à realização dos ciclos que constituem os fenômenos culturais, fazendo com que sejam disponibilizados para quem os demanda e necessita.

## ESTRATÉGIAS E AÇÕES

3.1 Ampliar e diversificar as ações de formação e fidelização de público, a fim de qualificar o contato com e a fruição das artes e das culturas, brasileiras e internacionais e aproximar as esferas de recepção pública e social das criações artísticas e expressões culturais.

3.1.1 Promover o financiamento de políticas de formação de público, para permitir a disponibilização de repertórios, de acervos, de documentos e de obras de referência, incentivando projetos e ações.

3.1.2 Criar programas e subsídios para a ampliação de oferta e redução de preços estimulando acesso aos produtos, bens e serviços culturais, incorporando novas tecnologias da informação e da comunicação nessas estratégias.

3.1.3 Estimular as associações de amigos, clubes, associações, sociedades e outras formas comunitárias que potencializem o acesso a bens e serviços em equipamentos culturais.

3.1.4 Identificar e divulgar, por meio de seleções, prêmios e outras formas de incentivo, iniciativas de formação, desenvolvimento de arte educação e qualificação da fruição cultural.

3.1.5 Ampliar o acesso à fruição cultural, por meio de programas voltados a crianças, jovens, idosos e pessoas com deficiência, articulando iniciativas como a oferta de transporte, descontos e ingressos gratuitos, ações educativas e visitas a equipamentos culturais.

3.1.6 Implantar, em parceria com as empresas empregadoras, programas de acesso à cultura para o trabalhador brasileiro, que permitam a expansão do consumo e o estímulo à formalização do mercado de bens, serviços e conteúdos culturais.

3.1.7 Promover a integração entre espaços educacionais, esportivos, praças e parques de lazer e culturais, com o objetivo de aprimorar as políticas de formação de público, especialmente na infância e juventude.

3.1.8 Estimular e fomentar a instalação, a manutenção e a atualização de equipamentos culturais em espaços de livre acesso, dotando-os de ambientes atrativos e de dispositivos técnicos e tecnológicos adequados à produção, difusão, preservação e intercâmbio artístico e cultural, especialmente em áreas ainda desatendidas e com problemas de sustentação econômica.

3.1.9 Garantir que os equipamentos culturais ofereçam infraestrutura, arquitetura, design, equipamentos, programação, acervos e atividades culturais qualificados e adequados às expectativas de



acesso, de contato e de fruição do público, garantindo a especificidade de pessoas com necessidades especiais.

3.1.10 Estabelecer e fomentar programas de amparo e apoio à manutenção e gestão em rede de equipamentos culturais, potencializando investimento e garantindo padrões de qualidade.

3.1.11 Instalar espaços de exibição audiovisual nos centros culturais, educativos e comunitários de todo o País, especialmente aqueles localizados em áreas de vulnerabilidade social ou de baixos índices de acesso à cultura, disponibilizando aparelhos multimídia e digitais e promovendo a expansão dos circuitos de exibição.

3.1.12 Reabilitar os teatros, praças, centros comunitários, bibliotecas, cineclubes e cinemas de bairro, criando programas estaduais e municipais de circulação de produtos, circuitos de exibição cinematográfica, eventos culturais e demais programações.

3.1.13 Mapear espaços ociosos, patrimônio público e imóveis da União, criando programas para apoiar e estimular o seu uso para a realização de manifestações artísticas e culturais, espaços de ateliês, plataformas criativas e núcleos de produção independente.

3.1.14 Fomentar unidades móveis com infraestrutura adequada à criação e à apresentação artística, oferta de bens e produtos culturais, atendendo às comunidades de todas as regiões brasileiras, especialmente de regiões rurais ou remotas dos centros urbanos.

3.1.15 Estabelecer critérios técnicos para a construção e reforma de equipamentos culturais, bibliotecas, praças, assim como outros espaços públicos culturais, dando ênfase à criação arquitetônica e ao design, estimulando a criação de profissionais brasileiros e estrangeiros de valor internacional.

3.1.16 Implantar, ampliar e atualizar espaços multimídia em instituições e equipamentos culturais, conectando-os em rede para ampliar a experimentação, criação, fruição e difusão da cultura por meio da tecnologia digital, democratizando as capacidades técnicas de produção, os dispositivos de consumo e a recepção das obras e trabalhos, principalmente aqueles desenvolvidos em suportes digitais.

3.1.17 Implementar uma política nacional de digitalização e atualização tecnológica de laboratórios de produção, conservação, restauro e reprodução de obras artísticas, documentos e acervos culturais mantidos em museus, bibliotecas e arquivos, integrando seus bancos de conteúdos e recursos tecnológicos.

3.1.18 Garantir a implantação e manutenção de bibliotecas em todos os Municípios brasileiros como espaço fundamental de informação, de memória literária, da língua e do design gráfico, de formação e educação, de lazer e fruição cultural, expandindo, atualizando e diversificando a rede de bibliotecas públicas e comunitárias e abastecendo-as com os acervos mínimos recomendados pela Unesco, acrescidos de integração digital e disponibilização de sites de referência.

3.1.19 Estimular a criação de centros de referência e comunitários voltados às culturas populares, ao artesanato, às técnicas e aos saberes tradicionais com a finalidade de registro e transmissão da memória, desenvolvimento de pesquisas e valorização das tradições locais.

3.1.20 Estabelecer parcerias entre o poder público, escritórios de arquitetura e design, técnicos e especialistas, artistas, críticos e curadores, produtores e empresários para a manutenção de equipamentos culturais que abriguem a produção contemporânea e reflitam sobre ela, motivando a pesquisa contínua de linguagens e interações destas com outros campos das expressões culturais brasileiras.

3.1.21 Fomentar a implantação, manutenção e qualificação dos museus nos Municípios brasileiros, com o intuito de preservar e difundir o patrimônio cultural, promover a fruição artística e democratizar o acesso, dando destaque à memória das comunidades e localidades.

3.2 Estabelecer redes de equipamentos culturais geridos pelo poder público, pela iniciativa privada, pelas comunidades ou por artistas e grupos culturais, de forma a propiciar maior acesso e o compartilhamento de programações, experiências, informações e acervos.

3.2.1 Estimular a formação de redes de equipamentos públicos e privados conforme os perfis culturais e vocações institucionais, promovendo programações diferenciadas para gerações distintas, principalmente as dedicadas às crianças e aos jovens.

3.2.2 Atualizar e ampliar a rede de centros técnicos de produção e finalização de produtos culturais, aumentando suas capacidades de operação e atendimento, promovendo a articulação com redes de distribuição de obras, sejam as desenvolvidas em suportes tradicionais, sejam as multimídias, audiovisuais, digitais e desenvolvidas por meio de novas tecnologias.

3.3 Organizar em rede a infraestrutura de arquivos, bibliotecas, museus e outros centros de documentação, atualizando os conceitos e os modelos de promoção cultural, gestão técnica profissional e atendimento ao público, reciclando a formação e a estrutura institucional, ampliando o emprego de recursos humanos inovadores, de tecnologias e de modelos de sustentabilidade econômica, efetivando a constituição de uma rede nacional que dinamize esses equipamentos públicos e privados.

3.3.1 Instituir programas em parceria com a iniciativa privada e organizações civis para a ampliação da circulação de bens culturais brasileiros e abertura de canais de prospecção e visibilidade para a produção jovem e independente, disponibilizando-a publicamente por meio da captação e transmissão de conteúdos em rede, dando acesso público digital aos usuários e consumidores.

3.3.2 Garantir a criação, manutenção e expansão da rede de universidades públicas, desenvolvendo políticas públicas e a articulação com as pró-reitorias de cultura e extensão, para os equipamentos culturais universitários, os laboratórios de criação artística e experimentação tecnológica, os cursos e carreiras que formam criadores e interagem com o campo cultural e artístico, principalmente nas universidades públicas e centros de formação técnica e profissionalizante.

3.3.3 Desenvolver redes e financiar programas de incorporação de design, tecnologias construtivas e de materiais, inovação e sustentabilidade para a qualificação dos equipamentos culturais brasileiros, permitindo construir espaços de referência que disponibilizem objetos projetados por criadores brasileiros históricos. Qualificar em rede as livrarias e os cafés presentes nesses equipamentos, ampliando a relação do público com as soluções ergonômicas e técnicas desenvolvidas no País pelo design.

3.4 Fomentar a produção artística e cultural brasileira, por meio do apoio à criação, registro, difusão e distribuição de obras, ampliando o reconhecimento da diversidade de expressões provenientes de todas as regiões do País.

3.4.1 Criar bolsas, programas e editais específicos que diversifiquem as ações de fomento às artes, estimulando sua presença nos espaços cotidianos de experiência cultural dos diferentes grupos da população e a promoção de novos artistas.

3.4.2 Fomentar e incentivar modelos de gestão eficientes que promovam o acesso às artes, ao aprimoramento e à pesquisa estética e que permitam o estabelecimento de grupos sustentáveis e autônomos de produção.

3.4.3 Fomentar o desenvolvimento das artes e expressões experimentais ou de caráter amador.

3.4.4 Fomentar, por meio de editais adaptados à realidade cultural de cada comunidade, a produção de conteúdos para a difusão nas emissoras públicas de rádio e televisão.

3.4.5 Promover o uso de tecnologias que facilitem a produção e a fruição artística e cultural das pessoas com deficiência.

3.4.6 Estimular a participação de artistas, produtores e professores em programas educativos de acesso à produção cultural.

3.4.7 Desenvolver uma política de apoio à produção cultural universitária, estimulando o intercâmbio de tecnologias e de conhecimentos e a aproximação entre as instituições de ensino superior e as comunidades.

3.4.8 Fomentar a formação e a manutenção de grupos e organizações coletivas de pesquisa, produção e difusão das artes e expressões culturais, especialmente em locais habitados por comunidades com maior dificuldade de acesso à produção e fruição da cultura.

3.4.9 Atualizar e ampliar a rede de centros técnicos dedicados à pesquisa, produção e distribuição de obras audiovisuais, digitais e desenvolvidas por meio de novas tecnologias.

3.4.10 Instituir programas de aquisição governamental de bens culturais em diversas mídias que contemplem o desenvolvimento das pequenas editoras, produtoras, autores e artistas independentes ou consorciados.

3.4.11 Fomentar os processos criativos dos segmentos de audiovisual, arte digital, jogos eletrônicos, videoarte, documentários, animações, internet e outros conteúdos para as novas mídias.

3.4.12 Promover ações de incremento da sustentabilidade sociocultural nos programas e ações que tiverem impacto nas comunidades locais.

3.5 Ampliar a circulação da produção artística e cultural, valorizando as expressões locais e intensificando o intercâmbio no território nacional, inclusive com as de outros países, com constante troca de referências e conceitos, promovendo calendários de eventos regulares e de apreciação crítica e debate público.

3.5.1 Incentivar, divulgar e fomentar a realização de calendários e mapas culturais que apresentem sistematicamente os locais de realização de eventos culturais, encontros, feiras, festivais e programas de produção artística e cultural.

3.5.2 Estimular o equilíbrio entre a produção artística e as expressões culturais locais em eventos e equipamentos públicos, valorizando as manifestações e a economia da cultura regional, estimulando sua interação com referências nacionais e internacionais.

3.5.3 Apoiar a criação de espaços de circulação de produtos culturais para o consumo doméstico, criando oferta de qualidade e distribuição nacional que permitam a diversificação do mercado interno e a absorção das produções locais.

3.5.4 Estimular a existência de livrarias e lojas de produtos culturais junto aos equipamentos culturais, dando destaque à produção das comunidades e permitindo aos consumidores locais obter produtos nacionais e internacionais de qualidade.

3.5.5 Fomentar e estimular a construção de sítios eletrônicos e dispositivos alternativos de distribuição e circulação comercial de produtos, permitindo a integração dos diversos contextos e setores a uma circulação nacional e internacional.

3.5.6 Incentivar e fomentar a difusão cultural nas diversas mídias e ampliar a recepção pública e o reconhecimento das produções artísticas e culturais não inseridas na indústria cultural.

3.5.7 Apoiar a implementação e qualificação de portais de internet para a difusão nacional e internacional das artes e manifestações culturais brasileiras, inclusive com a disponibilização de dados para compartilhamento livre de informações em redes sociais virtuais.

3.5.8 Apoiar iniciativas de sistematização de agenda de atividades artísticas e culturais em todas as regiões brasileiras de forma a otimizar oportunidades e evitar a proliferação de eventos coincidentes e redundantes.

3.5.9 Estimular a criação de programas nacionais, estaduais e municipais de distribuição de conteúdo audiovisual para os meios de comunicação e circuitos comerciais e alternativos de exibição, cineclubes em

escolas, centros culturais, bibliotecas públicas e museus, criando também uma rede de videolocadoras que absorvam a produção audiovisual brasileira.

3.5.10 Apoiar e fomentar os circuitos culturais universitários e oferecer condições para que os campi e faculdades promovam a formação de público, a recepção qualificada e a abertura de espaços para a produção independente e inovadora, abrindo espaço para produção independente e circuitos inovadores.

3.5.11 Integrar as políticas nacionais, estaduais e municipais dedicadas a elevar a inserção de conteúdos regionais, populares e independentes nas redes de televisão, rádio, internet, cinema e outras mídias.

3.6 Ampliar o acesso dos agentes da cultura aos meios de comunicação, diversificando a programação dos veículos, potencializando o uso dos canais alternativos e estimulando as redes públicas.

3.6.1 Apoiar os produtores locais do segmento audiovisual e a radiodifusão comunitária no processo de migração da tecnologia analógica para a digital, criando inclusive linhas de crédito para atualização profissional e compra de equipamentos.

3.6.2 Estimular a criação de programas e conteúdos para rádio, televisão e internet que visem a formação do público e a familiarização com a arte e as referências culturais, principalmente as brasileiras e as demais presentes no território nacional.

3.6.3 Apoiar as políticas públicas de universalização do acesso gratuito de alta velocidade à internet em todos os Municípios, juntamente com políticas de estímulo e crédito para aquisição de equipamentos pessoais.

3.6.4 Fomentar provedores de acesso público que armazenem dados de texto, som, vídeo e imagem, para preservar e divulgar a memória da cultura digital brasileira.

3.6.5 Estimular o compartilhamento pelas redes digitais de conteúdos que possam ser utilizados livremente por escolas, bibliotecas de acesso público, rádios e televisões públicas e comunitárias, de modo articulado com o processo de implementação da televisão digital.

3.6.6 Estimular e apoiar revistas culturais, periódicos e publicações independentes, voltadas à crítica e à reflexão em torno da arte e da cultura, promovendo circuitos alternativos de distribuição, aproveitando os equipamentos culturais como pontos de acesso, estimulando a gratuidade ou o preço acessível desses produtos.

3.6.7 Criar enciclopédias culturais, bancos de informação e sistemas de compartilhamento de arquivos culturais e artísticos para a internet com a disponibilização de conteúdos e referências brasileiras, permitindo a distribuição de imagens, áudios, conteúdos e informações qualificados.

#### CAPÍTULO IV - DO DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL AMPLIAR A PARTICIPAÇÃO DA CULTURA NO DESENVOLVIMENTO SOCIOECONÔMICO PROMOVER AS CONDIÇÕES NECESSÁRIAS PARA A CONSOLIDAÇÃO DA ECONOMIA DA CULTURA INDUZIR ESTRATÉGIAS DE SUSTENTABILIDADE NOS PROCESSOS CULTURAIS

A cultura faz parte da dinâmica de inovação social, econômica e tecnológica.

Da complexidade do campo cultural derivam distintos modelos de produção e circulação de bens, serviços e conteúdos, que devem ser identificados e estimulados, com vistas na geração de riqueza, trabalho, renda e oportunidades de empreendimento, desenvolvimento local e responsabilidade social.

Nessa perspectiva, a cultura é vetor essencial para a construção e qualificação de um modelo de desenvolvimento sustentável.

#### ESTRATÉGIAS E AÇÕES

4.1 Incentivar modelos de desenvolvimento sustentável que reduzam a desigualdade regional sem prejuízo da diversidade, por meio da exploração comercial de bens, serviços e conteúdos culturais.

4.1.1 Realizar programas de desenvolvimento sustentável que respeitem as características, necessidades e interesses das populações locais, garantindo a preservação da diversidade e do patrimônio cultural e natural, a difusão da memória sociocultural e o fortalecimento da economia solidária.

4.1.2 Identificar e reconhecer contextos de vida de povos e comunidades tradicionais, valorizando a diversidade das formas de sobrevivência e sustentabilidade socioambiental, especialmente aquelas traduzidas pelas paisagens culturais brasileiras.

4.1.3 Oferecer apoio técnico às iniciativas de associativismo e cooperativismo e fomentar incubadoras de empreendimentos culturais em parceria com poderes públicos, organizações sociais, instituições de ensino, agências internacionais e iniciativa privada, entre outros.

4.1.4 Estimular pequenos e médios empreendedores culturais e a implantação de Arranjos Produtivos Locais para a produção cultural.

4.1.5 Estimular estudos para a adoção de mecanismos de compensação ambiental para as atividades culturais.

4.1.6 Fomentar a capacitação e o apoio técnico para a produção, distribuição, comercialização e utilização sustentáveis de matérias-primas e produtos relacionados às atividades artísticas e culturais.

4.1.7 Identificar e catalogar matérias-primas que servem de base para os produtos culturais e criar selo de reconhecimento dos produtos culturais que associem valores sociais, econômicos e ecológicos.

4.1.8 Estimular o reaproveitamento e reciclagem de resíduos de origem natural e industrial, dinamizando e promovendo o empreendedorismo e a cultura do ecodesign.

4.1.9 Inserir as atividades culturais itinerantes nos programas públicos de desenvolvimento regional sustentável.

4.1.10 Promover o turismo cultural sustentável, aliando estratégias de preservação patrimonial e ambiental com ações de dinamização econômica e fomento às cadeias produtivas da cultura.

4.1.11 Promover ações de incremento e qualificação cultural dos produtos turísticos, valorizando a diversidade, o comércio justo e o desenvolvimento socioeconômico sustentável.

4.2 Contribuir com as ações de formalização do mercado de trabalho, de modo a valorizar o trabalhador e fortalecer o ciclo econômico dos setores culturais.

4.2.1 Realizar, em parceria com os órgãos e poderes competentes, propostas de adequação da legislação trabalhista, visando à redução da informalidade do trabalho artístico, dos técnicos, produtores e demais agentes culturais, estimulando o reconhecimento das profissões e o registro formal desses trabalhadores e ampliando o acesso aos benefícios sociais e previdenciários.

4.2.2 Difundir, entre os empregadores e contratantes dos setores público e privado, informações sobre os direitos e obrigações legais existentes nas relações formais de trabalho na cultura.

4.2.3 Estimular a organização formal dos setores culturais em sindicatos, associações, federações e outras entidades representativas, apoiando a estruturação de planos de previdência e de seguro patrimonial para os agentes envolvidos em atividades artísticas e culturais.

4.2.4 Estimular a adesão de artistas, autores, técnicos, produtores e demais trabalhadores da cultura a programas que ofereçam planos de previdência pública e complementar específicos para esse segmento.

4.3 Ampliar o alcance das indústrias e atividades culturais, por meio da expansão e diversificação de sua capacidade produtiva e ampla ocupação, estimulando a geração de trabalho, emprego, renda e o fortalecimento da economia.

4.3.1 Mapear, fortalecer e articular as cadeias produtivas que formam a economia da cultura.

4.3.2 Realizar zoneamento cultural-econômico com o objetivo de identificar as vocações culturais locais.

4.3.3 Desenvolver programas de estímulo à promoção de negócios nos diversos setores culturais.

4.3.4 Promover programas de exportação de bens, serviços e conteúdos culturais de forma a aumentar a participação cultural na balança comercial brasileira.

4.3.5 Instituir selos e outros dispositivos que facilitem a circulação de produtos e serviços relativos à cultura na América Latina, Mercosul e Comunidades dos Países de Língua Portuguesa.

4.3.6 Estimular o uso da diversidade como fator de diferenciação e incremento do valor agregado dos bens, produtos e serviços culturais, promovendo e facilitando a sua circulação nos mercados nacional e internacional.

4.3.7 Incentivar a associação entre produtoras de bens culturais visando à constituição de carteiras diversificadas de produtos, à modernização de empresas e à inserção no mercado internacional.

4.3.8 Fomentar a associação entre produtores independentes e emissoras e a implantação de polos regionais de produção e de difusão de documentários e de obras de ficção para rádio, televisão, cinema, internet e outras mídias.

4.4 Avançar na qualificação do trabalhador da cultura, assegurando condições de trabalho, emprego e renda, promovendo a profissionalização do setor, dando atenção a áreas de vulnerabilidade social e de precarização urbana e a segmentos populacionais marginalizados.

4.4.1 Desenvolver e gerir programas integrados de formação e capacitação para artistas, autores, técnicos, gestores, produtores e demais agentes culturais, estimulando a profissionalização, o empreendedorismo, o uso das tecnologias de informação e comunicação e o fortalecimento da economia da cultura.

4.4.2 Estabelecer parcerias com bancos estatais e outros agentes financeiros, como cooperativas, fundos e organizações não governamentais, para o desenvolvimento de linhas de microcrédito e outras formas de financiamento destinadas à promoção de cursos livres, técnicos e superiores de formação, pesquisa e atualização profissional.

4.4.3 Estabelecer parcerias com instituições de ensino técnico e superior, bem como parcerias com associações e órgãos representativos setoriais, para a criação e o aprimoramento contínuo de cursos voltados à formação e capacitação de trabalhadores da cultura, gestores técnicos de instituições e equipamentos culturais.

4.4.4 Realizar nas diversas regiões do País seleções públicas para especialização e profissionalização das pessoas empregadas no campo artístico e cultural, atendendo especialmente os núcleos populacionais marginalizados e organizações sociais.

4.4.5 Promover a informação e capacitação de gestores e trabalhadores da cultura sobre instrumentos de propriedade intelectual do setor cultural, a exemplo de marcas coletivas e de certificação, indicações geográficas, propriedade coletiva, patentes, domínio público e direito autoral.

4.4.6 Instituir programas e parcerias para atender necessidades técnicas e econômicas dos povos indígenas, quilombolas e outros povos e comunidades tradicionais para a compreensão e organização de suas relações com a economia contemporânea global, estimulando a reflexão e a decisão autônoma sobre as opções de manejo e exploração sustentável do seu patrimônio, produtos e atividades culturais.

4.4.7 Instituir programas para a formação de agentes culturais aptos ao atendimento de crianças, jovens, idosos, pessoas com deficiência e pessoas em sofrimento psíquico.

4.4.8 Promover atividades de capacitação aos agentes e organizações culturais proponentes ao financiamento estatal para a elaboração, proposição e execução de projetos culturais, bem como capacitação e suporte jurídico e contábil, a fim de facilitar a elaboração de prestação de contas e relatórios de atividades.

4.4.9 Fomentar programas de aperfeiçoamento técnico de agentes locais para a formulação e implementação de planos de preservação e difusão do patrimônio cultural, utilizando esses bens de forma a geração sustentável de economias locais.

4.4.10 Estimular, com suporte técnico-metodológico, a oferta de oficinas de especialização artísticas e culturais, utilizando inclusive a veiculação de programas de formação nos sistemas de rádio e televisão públicos.

4.4.11 Capacitar educadores, bibliotecários e agentes do setor público e da sociedade civil para a atuação como agentes de difusão da leitura, contadores de histórias e mediadores de leitura em escolas, bibliotecas e museus, entre outros equipamentos culturais e espaços comunitários.

4.4.12 Fomentar atividades de intercâmbio inter-regional, internacional e residências artísticas de estudantes e profissionais da cultura em instituições nacionais e estrangeiras do campo da cultura.

4.4.13 Estimular e promover o desenvolvimento técnico e profissional de arquitetos, designers, gestores e programadores de equipamentos culturais, para sua constante atualização, de modo a gerar maior atratividade para esses espaços.

4.4.14 Estimular e formar agentes para a finalização de produtos culturais, design de embalagens e de apresentação dos bens, conteúdos e serviços culturais, ampliando sua capacidade de circulação e qualificando as informações para o consumo ampliado.

4.5 Promover a apropriação social das tecnologias da informação e da comunicação para ampliar o acesso à cultura digital e suas possibilidades de produção, difusão e fruição.

4.5.1 Realizar programa de prospecção e disseminação de modelos de negócios para o cenário de convergência digital, com destaque para os segmentos da música, livro, jogos eletrônicos, festas eletrônicas, webdesign, animação, audiovisual, fotografia, videoarte e arte digital.

4.5.2 Implementar iniciativas de capacitação e fomento ao uso de meios digitais de registro, produção, pós-produção, design e difusão cultural.

4.5.3 Apoiar políticas de inclusão digital e de criação, desenvolvimento, capacitação e utilização de softwares livres pelos agentes e instituições ligados à cultura.

4.5.4 Identificar e fomentar as cadeias de formação e produção das artes digitais, para desenvolver profissões e iniciativas compreendidas nesse campo, bem como as novas relações existentes entre núcleos acadêmicos, indústrias criativas e instituições culturais.

4.6 Incentivar e apoiar a inovação e pesquisa científica e tecnológica no campo artístico e cultural, promovendo parcerias entre instituições de ensino superior, institutos, organismos culturais e empresas para o desenvolvimento e o aprimoramento de materiais, técnicas e processos.

4.6.1 Integrar os órgãos de cultura aos processos de incentivo à inovação tecnológica, promovendo o desenvolvimento de técnicas associadas à produção cultural.

4.6.2 Fomentar parcerias para o desenvolvimento, absorção e apropriação de materiais e tecnologias de inovação cultural.



4.6.3 Incentivar as inovações tecnológicas da área cultural que compreendam e dialoguem com os contextos e problemas socioeconômicos locais.

4.7 Aprofundar a inter-relação entre cultura e turismo gerando benefícios e sustentabilidade para ambos os setores.

4.7.1 Instituir programas integrados de mapeamento do potencial turístico cultural, bem como de promoção, divulgação e marketing de produtos, contextos urbanos, destinos e roteiros turísticos culturais.

4.7.2 Envolver os órgãos, gestores e empresários de turismo no planejamento e comunicação com equipamentos culturais, promovendo espaços de difusão de atividades culturais para fins turísticos.

4.7.3 Qualificar os ambientes turísticos com mobiliário urbano e design de espaços públicos que projetem os elementos simbólicos locais de forma competitiva com os padrões internacionais, dando destaque aos potenciais criativos dos contextos visitados.

4.7.4 Fomentar e fortalecer as modalidades de negócios praticadas pelas comunidades locais e pelos residentes em áreas de turismo, fortalecendo os empreendedores tradicionais em sua inserção nas dinâmicas comerciais estabelecidas pelo turismo.

4.7.5 Realizar campanhas e desenvolver programas com foco na formação, informação e educação do turista para difundir adequadamente a importância do patrimônio cultural existente, estimulando a comunicação dos valores, o respeito e o zelo pelos locais visitados.

4.7.6 Fomentar programas integrados de formação e capacitação sobre arte, arquitetura, patrimônio histórico, patrimônio imaterial, antropologia e diversidade cultural para os profissionais que atuam no turismo.

4.7.7 Inserir os produtores culturais, os criadores e artistas nas estratégias de qualificação e promoção do turismo, assegurando a valorização cultural dos locais e ambientes turísticos.

4.7.8 Desenvolver metodologias de mensuração dos impactos do turismo na cultura, no contexto dos Municípios brasileiros e das capitais.

#### CAPÍTULO V - DA PARTICIPAÇÃO SOCIAL ESTIMULAR A ORGANIZAÇÃO DE INSTÂNCIAS CONSULTIVAS CONSTRUIR MECANISMOS DE PARTICIPAÇÃO DA SOCIEDADE CIVIL AMPLIAR O DIÁLOGO COM OS AGENTES CULTURAIS E CRIADORES

O desenho e a implementação de políticas públicas de cultura pressupõem a constante relação entre Estado e sociedade de forma abrangente, levando em conta a complexidade do campo social e suas vinculações com a cultura. Além de apresentar aos poderes públicos suas necessidades e demandas, os cidadãos, criadores, produtores e empreendedores culturais devem assumir corresponsabilidades na implementação e na avaliação das diretrizes e metas, participando de programas, projetos e ações que visem ao cumprimento do PNC.

Retoma-se, assim, a ideia da cultura como um direito dos cidadãos e um processo social de conquista de autonomia, ao mesmo tempo em que se ampliam as possibilidades de participação dos setores culturais na gestão das políticas culturais. Nessa perspectiva, diferentes modalidades de consulta, participação e diálogo são necessárias e fundamentais para a construção e aperfeiçoamento das políticas públicas.

Reafirma-se, com isso, a importância de sistemas de compartilhamento social de responsabilidades, de transparência nas deliberações e de aprimoramento das representações sociais buscando o envolvimento direto da sociedade civil e do meio artístico e cultural. Este processo vai se completando na estruturação de redes, na organização social dos agentes culturais, na ampliação de mecanismos de acesso, no acompanhamento público dos processos de realização das políticas culturais. Esta forma colaborativa de gestão e avaliação também deve ser subsidiada pela publicação de indicadores e informações do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC.

#### ESTRATÉGIAS E AÇÕES

5.1 Aprimorar mecanismos de participação social no processo de elaboração, implementação, acompanhamento e avaliação das políticas públicas de cultura.

5.1.1 Aperfeiçoar os mecanismos de gestão participativa e democrática, governo eletrônico e a transparência pública, a construção regionalizada das políticas públicas, integrando todo o território nacional com o objetivo de reforçar seu alcance e eficácia.

5.1.2 Articular os sistemas de comunicação, principalmente, internet, rádio e televisão, ampliando o espaço dos veículos públicos e comunitários, com os processos e as instâncias de consulta, participação e diálogo para a formulação e o acompanhamento das políticas culturais.

5.1.3 Potencializar os equipamentos e espaços culturais, bibliotecas, museus, cinemas, centros culturais e sítios do patrimônio cultural como canais de comunicação e diálogo com os cidadãos e consumidores culturais, ampliando sua participação direta na gestão destes equipamentos.

5.1.4 Instituir instâncias de diálogo, consulta às instituições culturais, discussão pública e colaboração técnica para adoção de marcos legais para a gestão e o financiamento das políticas culturais e o apoio aos segmentos culturais e aos grupos, respeitando a diversidade da cultura brasileira.

5.1.5 Criar mecanismos de participação e representação das comunidades tradicionais, indígenas e quilombolas na elaboração, implementação, acompanhamento, avaliação e revisão de políticas de proteção e promoção das próprias culturas.

5.2 Ampliar a transparência e fortalecer o controle social sobre os modelos de gestão das políticas culturais e setoriais, ampliando o diálogo com os segmentos artísticos e culturais.

5.2.1 Disponibilizar informações sobre as leis e regulamentos que regem a atividade cultural no País e a gestão pública das políticas culturais, dando transparência a dados e indicadores sobre gestão e investimentos públicos.

5.2.2 Promover o monitoramento da eficácia dos modelos de gestão das políticas culturais e setoriais por meio do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC, com base em indicadores nacionais, regionais e locais de acesso e consumo, mensurando resultados das políticas públicas de cultura no desenvolvimento econômico, na geração de sustentabilidade, assim como na garantia da preservação e promoção do patrimônio e da diversidade cultural.

5.2.3 Criar ouvidorias e outros canais de interlocução dos cidadãos com os órgãos públicos e instituições culturais, adotando processos de consulta pública e de atendimento individual dos cidadãos que buscam apoio.

5.3 Consolidar as conferências, fóruns e seminários que envolvam a formulação e o debate sobre as políticas culturais, consolidando espaços de consulta, reflexão crítica, avaliação e proposição de conceitos e estratégias.

5.3.1 Realizar a Conferência Nacional de Cultura pelo menos a cada 4 (quatro) anos, envolvendo a sociedade civil, os gestores públicos e privados, as organizações e instituições culturais e os agentes artísticos e culturais.

5.3.2 Estimular a realização de conferências estaduais e municipais como instrumentos de participação e controle social nas diversas esferas, com articulação com os encontros nacionais.

5.3.3 Estimular a realização de conferências setoriais abrindo espaço para a participação e controle social dos meios artísticos e culturais.

5.3.4 Apoiar a realização de fóruns e seminários que debatam e avaliem questões específicas relativas aos setores artísticos e culturais, estimulando a inserção de elementos críticos nas questões e o desenho de estratégias para a política cultural do País.

5.4 Estimular a criação de conselhos paritários, democraticamente constituídos, de modo a fortalecer o diálogo entre poder público, iniciativa privada e a sociedade civil.

5.4.1 Fortalecer a atuação do Conselho Nacional de Política Cultural, bem como dos conselhos estaduais e municipais, como instâncias de consulta, monitoramento e debate sobre as políticas públicas de cultura.

5.4.2 Estimular que os conselhos municipais, estaduais e federais de cultura promovam a participação de jovens e idosos e representantes dos direitos da criança, das mulheres, das comunidades indígenas e de outros grupos populacionais sujeitos à discriminação e vulnerabilidade social.

5.4.3 Promover a articulação dos conselhos culturais com outros da mesma natureza voltados às políticas públicas das áreas afins à cultural.

5.4.4 Aumentar a presença de representantes dos diversos setores artísticos e culturais nos conselhos e demais fóruns dedicados à discussão e avaliação das políticas públicas de cultura, setoriais e intersetoriais, assim como de especialistas, pesquisadores e técnicos que qualifiquem a discussão dessas instâncias consultivas.

5.5 Promover espaços permanentes de diálogo e fóruns de debate sobre a cultura, abertos à população e aos segmentos culturais, nas Casas Legislativas do Congresso Nacional, nas Assembleias Legislativas Estaduais, na Câmara Legislativa do Distrito Federal e nas Câmaras Municipais.

Este texto não substitui o original publicado no Diário Oficial da União - Seção 1 de 03/12/2010

Publicação:

Diário Oficial da União - Seção 1 - 3/12/2010, Página 1 (Publicação Original)

## 4d . Decreto Rio Nº 3.5879 de 5 de julho de 2012



**DECRETO Nº 35.879**

**E 05 DE JULHO DE 2012**

**Dispõe sobre o RIO COMO PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE e dá outras providências.**

**O PREFEITO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**, no uso de suas atribuições legais,

CONSIDERANDO que a Cidade do Rio de Janeiro foi declarada Patrimônio Mundial como Paisagem Cultural Urbana pelo Comitê do Patrimônio Mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura -UNESCO;

CONSIDERANDO que a ideia de patrimônio cultural constitui a consciência que uma comunidade humana possui do próprio viver histórico, e com a qual tende a assegurar a continuidade e desenvolvimento de si mesma;

CONSIDERANDO que os bens culturais são o produto e o testemunho das diferentes tradições e realizações intelectuais produzidas pelo homem e constituem, portanto, um elemento essencial da identidade dos povos;

CONSIDERANDO a importância do acervo do patrimônio natural e cultural da Cidade do Rio de Janeiro;

CONSIDERANDO o potencial do patrimônio cultural, da arquitetura, da paisagem cultural urbana e do design como vetores de desenvolvimento da economia criativa na Cidade do Rio de Janeiro;

CONSIDERANDO o papel estratégico da municipalidade para a proteção, conservação, valorização e difusão do patrimônio cultural da Cidade do Rio de Janeiro;

**DECRETA :**



## CAPÍTULO I

### DA CRIAÇÃO DO INSTITUTO RIO PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE – IRPH

Art. 1º Fica criado, na estrutura organizacional do Gabinete do Prefeito, o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade – IRPH, código 3009.

Parágrafo único. Ficam incluídas nas competências do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade – IRPH gerir o sítio reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Mundial da Humanidade.

Art. 2º O Fundo Municipal de Conservação do Patrimônio Cultural, previsto no Plano Diretor será gerido pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade – IRPH com o objetivo de proporcionar recursos ao planejamento e à execução dos programas e projetos relativos à política de Patrimônio Cultural da Cidade.

Parágrafo único. O Fundo de que trata o *caput* deste artigo será constituído, dentre outros, com dotação orçamentária própria e previsão de contrapartidas de eventos realizados na área do sítio reconhecido pela UNESCO.

Art. 3º Ficam criadas, na Guarda Municipal do Rio de Janeiro – GMRIO, as seguintes Unidades de Patrimônio da Humanidade – UPHs:

- I - Parque do Flamengo;
- II - Floresta da Tijuca/Jardim Botânico;
- III - Floresta da Tijuca/Corcovado;
- IV - Orla de Copacabana;
- V - Pão de Açúcar.

Parágrafo único. As Unidades de Patrimônio da Humanidade – UPHs, são núcleos de função especializada com competência para monitorar o ordenamento urbano e da paisagem das referidas Unidades.

Art. 4º Fica criado, no Centro Integrado de Controle Operacional – SC/CICO, um núcleo para monitoramento das Unidades de que trata o art. 2º, cuja operação se dará através de câmeras específicas e base de dados georeferenciada sob o sítio protegido.

Art. 5º Fica extinta a Subsecretaria do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design – GP/ SUBPC, código 3009, cuja estrutura organizacional será absorvida e integrará a estrutura do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade – IRPH.



Art. 6º A Comissão de Proteção da Paisagem Urbana passa a integrar a estrutura organizacional do Gabinete do Prefeito.

Art. 7º O Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro – GP/CMPC, sua Secretaria Executiva – GP/SECMPC e a Comissão de Proteção da Paisagem Urbana – GP/PPU ficam sob a gestão do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade – GP/IRPH.

Art. 8º Fica alterada a Codificação Institucional do cargo, na forma abaixo:

I - Excluídos: Incluídos:

Cargo	U.A.	Cargo	U.A.
30941	3009	37061	3009

Art. 9º O ocupante do Cargo em Comissão, extinto neste Ato, fica automaticamente exonerado.

## CAPÍTULO II DO PROGRAMA PRÓ-APAC

Art. 10. Fica instituído no âmbito do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade – IRPH, o Programa PRÓ-APAC, consistente na concessão de apoio financeiro a projetos voltados à conservação ou restauração de imóveis, preservados ou tombados, que integrem o patrimônio cultural, histórico, artístico ou arquitetônico da Cidade do Rio de Janeiro.

Art. 11. Caberá ao Instituto Rio Patrimônio da Humanidade promover o processo seletivo para a escolha dos projetos beneficiados e fiscalizar a sua execução, observada a legislação em vigor.

Parágrafo único. A escolha dos projetos deverá ser feita por Comissão Julgadora, composta por três servidores públicos, indicados pelo Presidente do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, e deverá levar em consideração, dentre outros fatores:

I – grau de preservação do imóvel;

II – impacto do projeto sobre a fruição pública do patrimônio cultural;





- III – contribuição pública do imóvel para a paisagem e ambiência cultural;
- IV – viabilidade do projeto, com adequação ao orçamento e ao cronograma de execução propostos.

### CAPÍTULO III DA PROTEÇÃO DA ZONA DE AMORTECIMENTO

Art. 12. Fica estabelecido o prazo de cento e oitenta dias para que o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade estude, inventarie, determine e estabeleça parâmetros para a constituição de novas Áreas de Proteção da Ambiência Cultural – APACs – na Zona de Amortecimento dos sítios protegidos pela UNESCO.

### CAPÍTULO IV DO COROAMENTO DAS EDIFICAÇÕES

Art. 13. O Poder Executivo, no prazo máximo de trinta dias, encaminhará projeto de lei à Câmara Municipal, voltado para promover melhor tratamento paisagístico e edilício para a cobertura das novas edificações a serem construídas no âmbito da Cidade do Rio de Janeiro.

### CAPÍTULO V DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE

Art. 14. A Secretaria Municipal de Conservação e Serviços Públicos deverá promover licitação para a conservação e recuperação do Parque do Flamengo.

Art. 15. Caberá à SECONSERVA, com o apoio do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, ainda:

- I - a elaboração de Plano Diretor para aperfeiçoar a gestão do Parque do Flamengo;
- II – a apresentação, no prazo máximo de trinta dias, de proposta para reforçar as medidas de combate à degradação da paisagem carioca, causadas por antenas de celular, fiação aérea, publicidade e outros elementos que afetem o patrimônio cultural, histórico, artístico e arquitetônico da Cidade.





## CAPÍTULO VI DA AMPLIAÇÃO DO PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE

Art. 16. Caberá ao Poder Executivo a adoção de medidas de ampliação e fortalecimento da proteção da Paisagem Carioca como Patrimônio da Humanidade, de forma a valorizar a paisagem em novas áreas da Cidade, tais como:

I – a ampliação do Parque Madureira Rio+20, com a criação de jardim botânico;

II – a criação do Parque Nise da Silveira no Bairro de Engenho de Dentro;

III – a criação do Parque Fazenda da Baronesa no Bairro da Taquara.

Parágrafo único. Os projetos arquitetônicos e paisagísticos necessários à implementação das áreas de que tratam este artigo deverão ser selecionados por intermédio de concurso internacional.

## CAPÍTULO VII DAS FESTIVIDADES E COMEMORAÇÕES

Art. 17. Ficam incluídos no Calendário Oficial de Eventos e Datas Comemorativas da Cidade do Rio de Janeiro:

I - o dia 1º de julho, como DIA DO RIO PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE, dia em que a paisagem cultural da Cidade do Rio de Janeiro foi declarada Patrimônio da Humanidade e dia da primeira lavagem do Cais do Valongo, após sua revelação pelas obras de requalificação da região portuária;

II – o dia 04 de agosto, como DIA DO BURLE MARX, homenagem ao arquiteto e paisagista Roberto Burle Marx, nascido em 04 de agosto de 1909;

Art. 18. A Secretaria Municipal de Fazenda e a Controladoria Geral do Município adotarão as medidas necessárias para o cumprimento deste Decreto.

Art. 19. Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Rio de Janeiro, 05 de julho de 2012; 448º de Fundação da Cidade.

**EDUARDO PAES**

D.O. RIO 06.07.2012