



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Bárbara da Paz Ferraz Santos


**Cidade desviante: atuações táticas na esfera urbana,  
das derivas à site-specificity**

Rio de Janeiro

2019

Bárbara da Paz Ferraz Santos

**Cidade desviante: atuações táticas na esfera urbana,  
das derivas à site-specificity**



Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção do título de Mestre, ao  
Programa de Pós-Graduação em Artes, da  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Área de concentração: Arte e Cultura  
Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Barros de Castro

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S237 Santos, Bárbara da Paz Ferraz.  
Cidade desviante: atuações táticas na esfera urbana, das derivas à site-specificity / Bárbara da Paz Ferraz Santos. – 2019.  
146 f. : il.

Orientador: Maurício Barros de Castro.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte urbana – Teses. 2. Arte e sociedade - Teses. 3. Intervenção (Arte) – Teses. 4. Arte in situ – Teses. I. Castro, Maurício Barros de, 1973-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.067.26

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

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

---

Assinatura

---

Data

Bárbara da Paz Ferraz Santos

**Cidade desviante: atuações táticas na esfera urbana,  
das derivas à site-specificity**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 13 de dezembro de 2019.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Maurício Barros de Castro (Orientador)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Marisa Flórido Cesar  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Marcelo Gustavo de Lima e Campos  
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2019

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que foram fundamentais no meu desenvolvimento pessoal e profissional, por toda amizade, apoio e base que construíram para que eu pudesse alcançar as metas que conquistei até este momento em minha vida.

Ao profundo carinho e amizade incondicional, e a todos os incentivos dados pela querida amiga Carolina Passaroni. Seu suporte e atenção foram primordiais para me manter firme e confiante neste momento de intensa pesquisa e responsabilidade.

À Maria Madeira, obrigada por acreditar e apontar-me as minhas potencialidades. Por ser uma grande inspiração e estímulo em minha vida pessoal e acadêmica, grande incentivadora nesta investida e consequente entrada no PPGARTES. Que sorte tê-la conhecido e conquistado a sua confiança e amizade. Por estes e outros motivos, serei eternamente grata ao Iart, local que me proporcionou tão preciosos encontros.

À Maurício Barros de Castro, meu querido professor e orientador, cujos ensinamentos foram fundamentais ao meu processo de pesquisa, e suas diretrizes, sempre cuidadosas e precisas, primordiais à elaboração deste trabalho, o qual tive imenso prazer em desenvolver. Devo destacar também a serenidade e escuta atenciosa, características marcantes de sua personalidade e orientação.

Aos queridos professores Marisa Flório Cesar e Marcelo Campos, profissionais de excelência e relevância no campo das Artes, que além da satisfação e privilégio que tive de fazer parte como aluna em algumas de suas aulas, pude contar com suas valiosas contribuições a minha pesquisa, quando generosamente aceitaram o convite para integrar minha banca de qualificação, participação determinante para o destino e aprofundamento de meu trabalho. E agora, disponibilizam-se novamente, neste momento final que tanto aguardei, de minha defesa de mestrado. A vocês sou extremamente grata.

Aos artistas Rosana Ricalde, Alexandre Vogler e Guga Ferraz que, assim que fiz contato, se colocaram à disposição para conversar sobre seus trabalhos e mostraram-se animados com a realização desta pesquisa. À Vila Autódromo, por todo o carinho e recepção amiga, local de grande afeto e aprendizagem, exemplo seminal de luta e resistência. Às queridas Dona Penha, Nathália e Sandra Maria, e ao caro Sr. Luiz, que alegria por todo amor e doçura que dedicam a nós, antigos e novos colaboradores. A esta família formada por todos vocês, integrantes do Museu das Remoções, o meu muito obrigada.

## RESUMO

SANTOS, Bárbara da Paz Ferraz. *Cidade desviante: atuações táticas na esfera urbana, das derivas à site-specificity*. 2019. 146 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

A partir dos pensamentos elaborados pelo historiador e antropólogo francês Michel de Certeau em *A Invenção do Cotidiano*, a dissertação desenvolve, em um primeiro momento, uma análise sobre alguns trabalhos de intervenção urbana dos artistas cariocas Alexandre Vogler, Guga Ferraz e da dupla Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, articulando uma relação entre suas obras e a tática da deriva entendida a partir da prerrogativa do movimento. Depois a pesquisa debruça-se sobre o caso emblemático da comunidade Vila Autódromo e reflete sobre os conceitos acerca da arte *site-specific* como tática empreendida por seus moradores (e colaboradores) na criação, construção e desdobramentos do Museu das Remoções, esta importante ferramenta de luta, resistência e preservação de suas memórias.

Palavras-chave: Arte. Deriva. Site-specificity. Tática.

## ABSTRACT

SANTOS, Bárbara da Paz Ferraz. *Deviant city: tactical acts in urban sphere, from drifting to site-specificity*. 2019. 146 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Based on the thoughts by the French historian and anthropologist Michel de Certeau in *Practice of Everyday Life*, the dissertation develops at first an analysis of some urban intervention works by artists from Rio de Janeiro, Alexandre Vogler, Guga Ferraz and the duo Rosana Ricalde and Felipe Barbosa, articulating his works with the tactic of drifting, understood from the prerogative of movement. Then the research focuses on the emblematic case of Vila Autódromo community and reflects on the concepts of site-specific art as a tactic undertaken by its residents (and collaborators) in the creation, construction and developments of the Museu das Remoções (Evictions Museum), this important instrument for fighting, resistance and preservation of their memories.

Keywords: Art. Drift. Site-specificity. Tactic.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Cartaz da Ema, Atrocidades Maravilhosas, 2000 .....	08
Figura 2 -	Cristo Vermelho, Ducha, 2000 .....	10
Figura 3 -	Projeto Tapume, Atrocidades Maravilhosas, 2000 .....	12
Figura 4 -	Foto aérea da Vila Autódromo, 2009 .....	22
Figura 5 -	Dirigível olho grande, Alexandre Vogler, 2002 .....	34
Figura 6 -	Em caso de assalto, não reaja, Guga Ferraz, 2003 .....	37
Figura 7 -	Leveza, Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, 2002 .....	42
Figura 8 -	Visibilidade, Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, 2002 .....	42
Figura 9 -	Casa de Praia, Alexandre Vogler, 2012 .....	48
Figura 10 -	Tilted Arc, 1981 .....	57
Figura 11 -	Vila de todos os santos, 2016 .....	68
Figura 12 -	Penha de muitas faces, 2016 .....	69
Figura 13 -	Suporte dos males, 2016 .....	70
Figura 14 -	Luz que não se apaga, 2016 .....	70
Figura 15 -	Doce infância, 2016 .....	71
Figura 16 -	Espaço Ocupa e Casa da Dona Conceição, 2016 .....	71
Figura 17 -	A Associação sou eu, 2016 .....	72
Figura 18 -	Inauguração do Percurso Expositivo, 2018 .....	77
Figura 19 -	Recepção de grupo de visitantes da USP, 2019 .....	80



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>1. TÁTICA 1: DERIVA</b> .....	25
1.1 <b>Dirigível olho grande</b> .....	32
1.2 <b>Em caso de assalto, não reaja!</b> .....	36
1.3 <b>Visibilidade e Leveza</b> .....	40
1.4 <b>Casa de Praia</b> .....	45
<b>2. TÁTICA 2: SITE-SPECIFIC</b> .....	50
2.1 <b>O Museu das Remoções</b> .....	63
2.2 <b>As sete esculturas</b> .....	66
2.3 <b>O Percorso Expositivo</b> .....	73
2.4 <b>O Museu das Remoções e a prática da oralidade</b> .....	78
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	85
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	89
<b>APÊNDICE A</b> .....	94
<b>APÊNDICE B</b> .....	102
<b>APÊNDICE C</b> .....	108
<b>APÊNDICE D</b> .....	121
<b>APÊNDICE E</b> .....	132
<b>APÊNDICE F</b> .....	139

## INTRODUÇÃO

Centro da cidade, Rio de Janeiro nos idos do ano 2000. O transeunte que passou pela Avenida Gomes Freire, dependendo do período daquele ano, teve a chance de se deparar com uma extensa faixa de lambe-lambes<sup>1</sup>, dispostos um após o outro, como se fossem a sequência de fotogramas de uma animação infantil, o passo-a-passo em desenho de uma ema veloz que corria em disparada. Era uma reflexão sobre o caráter dinâmico da cidade e a consequente rapidez que se estabelece na fruição entre o espectador e as imagens que constituem a paisagem urbana. Ao contrário da estrutura cinematográfica, em que o espectador situa-se estático diante da imagem em movimento, aqui é o observador que transita e induz a animação dos fotogramas da ema, que permanecem ali parados.<sup>2</sup>

Trata-se da contribuição de Felipe Barbosa (Figura 1) para a ação coletiva do *Atrocidades Maravilhosas*, grupo que se formou a partir da proposição inicial de Alexandre Vogler – como desdobramento de seu projeto de pesquisa do Mestrado que realizou na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – e que reuniu ao todo vinte artistas<sup>3</sup> com o intuito de “tomar de assalto” diversos pontos estratégicos da cidade, utilizando-se dos

Figura 1 – *Atrocidades Maravilhosas*, 2000



Fonte: [www.alexandrevogler.com.br/projeto/atrocidades-maravilhosas](http://www.alexandrevogler.com.br/projeto/atrocidades-maravilhosas)

<sup>1</sup> O termo se refere ao procedimento de colagem de cartazes, lambuzados com cola (geralmente feitas com farinha) aplicada com rolo nas duas faces do papel (frente e verso).

<sup>2</sup> VOGLER, Alexandre. *Atrocidades Maravilhosas*: ação independente de arte no contexto público. In: *Arte & Ensaio*, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 8, 2001. Disponível em: <[www.alexandrevogler.com.br/projeto/atrocidades-maravilhosas](http://www.alexandrevogler.com.br/projeto/atrocidades-maravilhosas)>. Acesso: 15 jul. 2018.

<sup>3</sup> Seus integrantes foram: Adriano Melhen, Alexandre Vogler, Ana Paula Cardoso, André Amaral, Arthur Leandro, Bruno Lins, Clara Zúñiga, Cláudia Leão, Ducha, Edson Barrus, Felipe Barbosa, Geraldo Marcolini, Guga, João Ferraz, Leonardo Tepedino, Luís Andrade, Marcos Abreu, Ronald Duarte, Rosana Ricalde, Roosivelt Pinheiro.

artifícios visuais da mídia publicitária lambe-lambe, largamente difundida em muros e tapumes, em massas de cartazes de grande formato muitas vezes replicados. Apropriando-se da linguagem de consumo, própria da cultura visual urbana, e em meio ao banal cotidiano da cidade, estes cartazes se colocavam na condição do indiscernível. Fariam parte de uma legítima ação publicitária? – desconfiava o espectador cujos olhos desarmados foram capturados pelas propostas artísticas. Todavia, também não era possível ser realizada uma leitura que os situassem claramente como obras de arte.

A atuação do Atrocidades que se iniciou em 1999 durou aproximadamente um ano, e pretendia estabelecer, entre os lambe-lambes colados, uma relação com seu entorno. Foi uma atitude política, afirmou Vogler em artigo publicado na revista *Arte & Ensaios* de 2001, de se fazer arte fora dos muros das instituições, apresentando os trabalhos desses artistas para além da “chamada linhagem dos iniciados”<sup>4</sup> (público de museus e galerias). Ele preocupava-se com a abrangência do trabalho de arte, queria torná-lo visível. O atraía a possibilidade de em poucos minutos o trabalho atingir a média mensal de visitantes de um espaço expositivo formal de grande porte. Exibida no espaço público, além da visibilidade, e a partir dela, a ação pensava em questionar e alterar a paisagem da cidade.

Porém, embora a ação tenha “varrido” (termo utilizado por Vogler) diversos pontos da zona metropolitana do Rio de Janeiro, com a invasão de cinco mil lambe-lambes em muros e tapumes de movimentadas ruas e avenidas da cidade, o espaço urbano rapidamente “engoliu” esses cartazes. A cidade é um organismo vivo, dinâmico, que se altera incessantemente. Isto ficou bastante evidente após a ação do Atrocidades, que foi consumida em pouco tempo pela condição voraz do espaço público. O grupo observou e registrou o processo entrópico de destruição de seus cartazes: a criação de Vogler foi rasgada pela ação policial; a de Guga Ferraz, arrancada no mesmo dia pela companhia municipal de limpeza urbana. Além disso, há o próprio ciclo de renovação visual da mídia lambe-lambe, que sobrepõe permanentemente imagem sobre imagem.

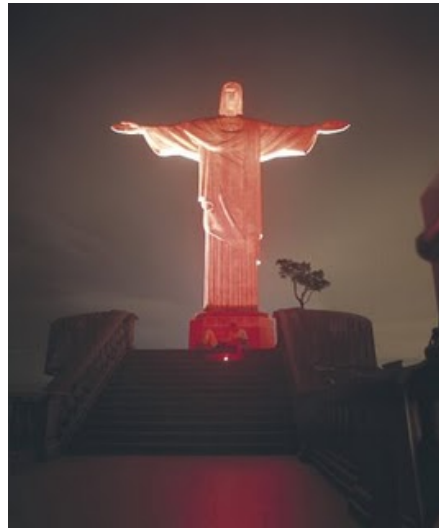
No mesmo período em que o Atrocidades Maravilhosas ocupou a cidade com seus cartazes, Ducha, um dos artistas que formava o coletivo, invadiu o espaço da estátua do Cristo Redentor, principal símbolo da cidade, e colocou papéis gelatina de cor vermelha em dezoito refletores que iluminavam o monumento (Figura 2). Em cerca de poucos minutos após banhar o branco do Cristo com uma iluminação rubra, a intervenção foi desfeita por seguranças do local. Porém, Ducha sagaz e rapidamente, na descida do Corcovado, avisou a mídia sobre a

---

<sup>4</sup> VOGLER, *op. cit.*

ação que fizera. Então aquilo, que a princípio seria tão efêmero, cristalizou-se pelo registro fotográfico de algum jornalista, e difundiu-se amplamente quando a imagem do Cristo vermelho estampou a primeira página do Jornal do Brasil e do Caderno Cultural do Globo, dois dos principais noticiários da cidade.

Figura 2 – Cristo Vermelho, 2000



Fonte: <http://intervencoestemporarias.com.br/intervencao/cristo-vemelho/>

O impacto da ação de Duchá o fez vencedor do Prêmio de Interferências Urbanas do ano 2000, tendo competido dentre dez intervenções que participaram nesta primeira edição do evento. Organizado pelo tradicional Arte de Portas Abertas<sup>5</sup> de Santa Teresa, o Prêmio marcava um importante momento de incentivo institucional às práticas artísticas de intervenção no espaço público da cidade. No catálogo daquele ano, a coordenadora do evento, Roberta Alencastro, comentou os objetivos que motivaram a criação do Prêmio: este pretendia servir de oportunidade para novos artistas, além de viabilizar a produção da obra de caráter efêmero e experimental, indicando o espaço público para realização dos projetos a fim de investir na abertura de novos territórios para exibição da obra de arte.<sup>6</sup>

O que surpreende na intervenção de Duchá no Cristo – fora a audácia da invasão e o reconhecimento institucional recebido – foi a sua capacidade de “contágio”,<sup>7</sup> que dilatou o tempo da ação para além dos poucos momentos em que o monumento esteve efetivamente pintado pela iluminação avermelhada. Ao atingir as páginas dos jornais – cujo registro é hoje

<sup>5</sup> Arte de Portas Abertas é um festival cultural realizado anualmente pelos artistas visuais de Santa Teresa, que consiste na abertura coletiva de seus ateliês à visitação pública durante um fim de semana.

<sup>6</sup> CASTRO, Julio; ALENCASTRO, Roberta. *Prêmio de Interferências Urbanas*. Catálogo, 2000.

<sup>7</sup> PIRES, Ericson. *Cidade Ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 31.

o único resíduo concreto do trabalho –, estes serviram de suporte para a obra do artista, que durante as 24 horas de sua vigência, estiveram acessíveis em todas as bancas da cidade, ampliando o campo de recepção da obra para um público infinitamente maior do que aquele que, por sorte do acaso, teve a oportunidade de presenciar ao vivo o resultado desta arriscada intervenção.

A tática de conceder sobrevida à ação artística pela mídia não é nova. O coletivo paulistano 3NÓS3, que na década de 1970 já realizava intervenções urbanas, formado pelos artistas Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França, desenvolveu uma relação de proximidade com os veículos de comunicação, que eram avisados pelos integrantes do grupo logo após atuarem na cidade. No livro *3NÓS3: intervenções urbanas – 1979-1982*, publicado em 2017, Mario Ramiro comenta que o grupo desenvolveu esta relação com a mídia devido a curta permanência das intervenções após serem instaladas na cidade, e sem essa divulgação, afirmou, “teria sido praticamente impossível tornar conhecidos os nossos trabalhos”<sup>8</sup>. O 3NÓS3, portanto, divulgava para a imprensa as ações realizadas na espera que jornais e emissoras de rádio e televisão produzissem os registros em uma escala e alcance para além de seus recursos. No caso do Cristo Vermelho, isto não se deu de forma diferente. A repercussão do trabalho de Ducha pela mídia trouxe uma maior projeção às intervenções do espaço urbano, proporcionando uma injeção de ânimo nos artistas que atuavam em sua época.

Havia no Rio de Janeiro uma efervescência artística experimental de ações que se direcionavam aos espaços da cidade e, ao mesmo tempo, um crescente interesse institucional acerca dessas práticas. De acordo com o artista carioca Ericson Pires,<sup>9</sup> o primeiro sinal concreto disso foi o convite e a conseqüente participação do Atrocidades Maravilhosas da vigésima edição do consagrado Panorama de Arte Brasileira, em 2001, exposição organizada pelo MAM de São Paulo. Desde sua primeira edição, em 1969, o Panorama tem se constituído como palco de importante interpretação e difusão da arte contemporânea brasileira, registrando a vitalidade de cada período em que é realizada.

Interessava aos três curadores da edição do Panorama de 2001 – Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende – apontar projetos de grupos que atuassem fora dos espaços institucionalizados da arte, através de práticas que contemplassem outras formas de circulação e promovessem nestes espaços o debate. Segundo os curadores, procuravam-se trabalhos que,

---

<sup>8</sup> RAMIRO, Mario (org.). *3NÓS3: intervenções urbanas – 1979-1982*. São Paulo: Ubu, 2017, pp. 14.

<sup>9</sup> PIRES, *op. cit.*, p. 272.

em algum momento, recuperassem as reflexões levantadas em práticas artísticas brasileiras dos anos 1960 e 1970, época em que as proposições artísticas tencionavam a relação entre espectador e obra de arte, e que o pensamento artístico se colocava de forma crítica diante da situação política e social vivenciada no país<sup>10</sup>.

Desta forma, o tapume na esquina da Joaquim Silva com a Mem de Sá, no bairro da Lapa, Rio de Janeiro, cativou a atenção de Ricardo Basbaum – um dos curadores, também artista e professor universitário – que sempre transitava por aquelas vias. Nesta esquina os integrantes do Atrocidades Maravilhosas realizavam o Projeto Tapume (Figura 3), que consistia na contínua ocupação deste espaço, onde colavam as sobras dos trabalhos produzidos pelo grupo como forma de escapar da fugacidade dos lambe-lambes que foram por eles espalhados pela cidade. Foi a partir deste encontro de Basbaum com estes tapumes de lambe-lambes do Atrocidades que se manifestou o interesse do curador, culminando no convite à participação do grupo no Panorama da Arte Brasileira daquele ano. Este espaço fixo de lambe-lambes do coletivo, que permaneceu ativo durante dois anos, operava como uma espécie de galeria permanente de seus trabalhos.<sup>11</sup>

Figura 3 – Projeto Tapume, 2001



Fonte: [www.alexandrevogler.com.br/projeto/atrocidades-maravilhosas](http://www.alexandrevogler.com.br/projeto/atrocidades-maravilhosas)

Inseridos neste contexto que os artistas Alexandre Vogler, Guga Ferraz e a dupla Rosana Ricalde e Felipe Barbosa desenvolveram diversos trabalhos de intervenção urbana, tanto no Rio de Janeiro como também em outras cidades, durante e após o fim da atuação do

<sup>10</sup> REIS, Paulo; BASBAUM, Ricardo; RESENDE, Ricardo. *Panorama de Arte Brasileira 2001*. São Paulo: MAM, 2001, pp. 11-12.

<sup>11</sup> REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010, pp. 29-30.

Atrocidades Maravilhosas, coletivo do qual fizeram parte<sup>12</sup>. Esta dissertação pretende abordar, em um primeiro momento, intervenções elaboradas no espaço urbano por estes artistas a partir do ano 2000, discutindo algumas de suas ações e destrinchando seus desenvolvimentos, conteúdos, direcionamentos, potencialidades e desdobramentos.

No livro *A Invenção do Cotidiano* de Michel de Certeau, o pensador francês desenvolve teorias sobre as práticas cotidianas e sua relação com o espaço urbano. Para tanto, o autor vai ao topo de um arranha-céu em Manhattan observar a cidade de Nova Iorque por cima. Do alto, sua gigantesca massa imobiliza-se aos olhos, que veem dali um universo que se ergue no ar. Então ele pergunta-se: “onde se origina o prazer de ‘ver o conjunto’, de superar, de totalizar o mais desmesurado dos textos humanos”?<sup>13</sup> Aquele que sobe ao alto do arranha-céu aparta-se da massa, isto é, se põe à distância do cotidiano comportamento do obscuro entrelaçar-se. A partir da visão panorâmica imagina-se tudo contemplar, mas encontra-se aí um equívoco. “Ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber”<sup>14</sup>.

O autor aponta para a falsa ideia de conferir legibilidade à cidade, este todo complexo. A cidade-panorama é simulacro visual, artefato ótico que direciona a um esquecimento e desconhecimento das práticas. “Embaixo”, no emaranhado desta trama, sem o privilégio da visibilidade, vive a forma elementar desta experiência: “os praticantes ordinários da cidade” – como denomina Certeau. Seus corpos obedecem aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Dos espaços têm um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo dos amantes. Na relação entre as práticas cria-se uma imbricada rede, de história múltipla, a partir dos fragmentos de trajetórias e alterações de espaços. Portanto, a cidade modifica-se de modo incessante. Em relação às suas representações, é a cada dia outra indefinidamente.

“O espaço é um lugar praticado”<sup>15</sup>. Para Michel de Certeau, há diferenciação entre lugar e espaço. O primeiro está relacionado à distribuição de elementos em relação de coexistência, sem sobreposições, uns ao lado dos outros e em condição de estabilidade. Quanto ao espaço, devem-se considerar vetores de direção, velocidade e variação de tempo. Ele é o cruzamento de elementos móveis, e é animado de certa forma pelo conjunto dos

---

<sup>12</sup> Que durou cerca de um ano, desde a criação, revelação e impressão dos cartazes no Atelier 491 e Fundação Progresso, até o término com as colagens dos lambe-lambes nos muros da cidade carioca.

<sup>13</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014, p. 157-158.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 184.

movimentos desses elementos que aí se desdobram. A rua, lugar geometricamente organizado pelo urbanismo, é transformada em espaço pelos caminhantes da cidade.

“Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses ‘sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade’”<sup>16</sup>. Os pedestres em suas trajetórias se apropriam do sistema topográfico e neste fluxo de idas e vindas, fazem uma realização espacial do lugar, apenas pelo simples fato de caminhar pela cidade.

Voltando às práticas de intervenção urbana, estas também “espacializam” o lugar, porém de modo distinto e mais efetivo. Elas são propositadamente desviantes, possuem qualidade *tática*. A partir da apropriação de lugares e elementos da urbe, suas intervenções lançam-se em jogo com o conjunto de possibilidades e proibições fabricadas pela ordem e instâncias da esfera urbana. Transgridem estratégias e propósitos, subvertem usos e significados. São manipulações espaciais potentes, que embora efêmeras, corrompem o sedentário lugar habitual. Na tensão e interação entre obra e cidade, neste choque, algo então desabrocha. Entre embates e negociações, alteram-se ou são criados novos usos e espaços na cidade.

No Brasil, desde o final da década de 1990, e especialmente no início dos anos 2000, os artistas foram para as ruas de norte a sul do país. Algo acontecia. Os espaços urbanos de cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Fortaleza, Macapá, Recife, entre outros, foram ocupados por intervenções artísticas urbanas. As razões desta efervescência são múltiplas e complexas, fora da facilidade de uma explicação direta e definitiva. Marisa Flórido Cesar, pesquisadora que acompanhou de perto este momento e seus artistas, desdobra este evento em seu livro *Nós, o outro, o distante*, embora deixe claro que o fez “sem pretensão de mapear, narrar ou interpretar a complexidade desse fenômeno”<sup>17</sup>. Aqui não se planeja algo diferente. O intuito é fornecer material para que seja possível, de alguma maneira, adentrar o imaginário deste momento tão singular.

Durante o início dos anos 2000, época de substancial exercício de autonomia artística, a arte acontecia onde quer se manifestasse. Além da ocupação das ruas, espaços independentes e alternativos também foram inaugurados. A exemplo: o Alpendre, em Fortaleza; o Zona Franca, no Rio de Janeiro; dentre outros. Artistas abriram também as portas

---

<sup>16</sup> CERTEAU, *op. cit.*, p. 163.

<sup>17</sup> CESAR, Marisa Flórido. *Nós, o outro, o distante: na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014, p. 15.



de suas próprias casas, como Graziela Kunsch, em São Paulo, que transformou seu lar no Centro de ContraCultura; o apartamento de Edson Barrus, na capital carioca, que tornou-se o Espaço Experimental Rés do Chão; o espaço B.A.S.E, em Fortaleza, realizado na casa alugada pelos artistas do coletivo Transição Listrada. Eram ambientes de resistência, convivência e troca, que atuavam como espaço expositivo, de residência, trabalho e hospedagem.

Desta maneira, formou-se um amplo circuito alternativo e experimental de arte, construído a partir de uma grande rede de artistas que conectava todo o país, tornada possível principalmente devido às facilidades de comunicação trazidas pela Internet, que então se popularizava. A cidade do Rio de Janeiro, neste contexto, funcionava como uma espécie de epicentro dessas produções, ainda que houvesse no Brasil uma significativa atuação de diversos grupos e artistas em outras localidades, afirmava Ericson Pires – artista atuante na época, que foi professor do Instituto de Artes da UERJ. Em seu livro *Cidade Ocupada*, Pires considera que a capital carioca foi um vórtice, onde muitos dos eventos e acontecimentos dessa produção artística brasileira – e até mesmo de outros locais do globo – tangenciaram a cidade em algum momento, de alguma forma.<sup>18</sup>

O artigo *Rio 40° Fahrenheit*<sup>19</sup>, publicado em 2003 na revista Concinnitas, escrito por Luis Andrade, outro artista que atuava na época, também traz uma reflexão sobre o panorama de arte da cidade do Rio de Janeiro a partir dos anos 2000. São elencados pelo artista vários dos processos de transformação pelo qual a cidade foi atravessada, bem como manifestações e acontecimentos que deste espaço foram projetadas. Do texto, é interessante mencionar que o autor ressalta o papel de relevância na época de algumas universidades. Instituições que em seus corpos docentes passaram a abrigar críticos, artistas e pesquisadores de arte brasileira. O próprio Luis Andrade, além de artista, também é professor do Instituto de Artes da UERJ.

No que tange os interesses desta dissertação, vale destacar a colaboração da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e sua Escola de Belas Artes (EBA), que atuou como local de formação acadêmica e, principalmente, como espaço fértil de relações que proporcionou o contato entre diversos artistas que frequentaram, na época, este espaço como estudantes, como foi o caso de Alexandre Vogler, Guga Ferraz, Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, cuja seleção de algumas obras será aqui, no primeiro capítulo, investigada. Surge a

---

<sup>18</sup> PIRES, Ericson. *Cidade Ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 22.

<sup>19</sup> ANDRADE, Luis. *Rio 40° Fahrenheit*. Concinnitas. Rio de Janeiro: IART/UERJ, ano 4, n. 5, pp. 127-149, dez. 2003. Disponível em: <<https://issuu.com/websicons4u/docs/revista5>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

partir dessas interações uma importante rede afetiva local de produtores, que se desdobrou em caras amigas, propiciou fecundas trocas e projetos, a exemplo da já mencionada ação coletiva do Atrocidades Maravilhosas.

A arte, faz tempo, deixou-se invadir pela exterioridade, deslocou-se para os lugares do mundo e para as contradições da vida, pondera Marisa Flórido Cesar<sup>20</sup>. A década de 1960, neste sentido, foi um marco quando se pensa a arte seguindo-se nesta direção. Os situacionistas de Paris<sup>21</sup>, nesta época, já buscavam subverter a cidade e portanto, faziam uma convocação: “cidadãos de todos os países, derivem!”<sup>22</sup>, era o desdobramento da Teoria da Deriva desenvolvida por Guy Debord. Consolidava-se também o conceito de *site-specific*, que transportou a obra de arte para fora do espaço expositivo tradicional, a um local externo específico, provocando uma nova relação entre a obra de arte e o lugar. O conceito reverberou-se em diversas obras artísticas posteriores e, desta forma, a pesquisadora em arte e arquitetura Miwon Kwon, escreveu um artigo referencial sobre o assunto. A partir da análise de várias obras *site-specific*, a autora considerou que este conceito é permeado por três paradigmas: o primeiro seria o “fenomenológico, experimental”, que intervinha nas características físicas de um local, que manteria uma relação íntima com a obra; o segundo, “social/institucional”, que realizaria uma produção crítica às instituições de arte; e o terceiro, o “discursivo”, onde as intervenções ocorrem discursivamente, em campos muito mais amplos, como os culturais e sociais.

Na excursão artística para o além-muro dos espaços expositivos, a partir dos anos 1960, a cidade foi revelada como campo expandido e fecundo para as mais diversas experimentações da arte. Todavia, em um corpo-a-corpo com a cidade, é preciso lidar com obstáculos e peculiaridades, com desdobramentos inesperados, reações imprevisíveis, com a falta de controle enfrentada ao situar-se em campo externo à neutralidade e proteção asseguradas pelo espaço expositivo tradicional. Para tanto, aos que desejam avançar no espaço do comum, na pretensão de direcionar sua potência criadora às ruas, ao urbano; a eles, é indispensável atuar de forma *tática*.

---

<sup>20</sup> CESAR, *op. cit.*, pp. 105-111.

<sup>21</sup> Grupo de artistas, pensadores e ativistas que formaram a Internacional Situacionista (IS) para lutar contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, e que viam o meio urbano como terreno de ação.

<sup>22</sup> JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 11.

Retomando *A Invenção do Cotidiano*, Michel de Certeau desdobra o conceito acerca das ações de tipo *táticas*.<sup>23</sup> Estas são desviacionistas. Não obedecem à lei do lugar em que atuam, embora façam uso das possibilidades que são oferecidas por tais circunstâncias. As táticas não têm lugar senão o do outro, e por isso jogam em terreno alheio, naquele organizado por forças a elas estranhas. A ação tática infiltra-se aonde o poder falha, e cria então surpresas. Ela é pura astúcia, se coloca aonde ninguém espera, de forma diferente e interferente. Seus desvios são da ordem da pirataria e da clandestinidade.

Por outro lado há a *estratégia*, que para o autor é o cálculo das relações de forças que é possível de se realizar quando um “sujeito de querer e poder” (uma empresa, exército, instituição, cidade) pode ser isolado de um “ambiente”. Estratégia e tática são para Michel de Certeau conceitos com caráter bastante diferentes. Enquanto a tática é utilizada por aqueles que não têm lugar, a estratégia já postula em um “lugar próprio”, aquele suscetível de ser circunscrito, e que serve como base de gestão para as relações com uma exterioridade de alvos e ameaças. Também se distinguem as *estratégias* das *táticas* pelos seus tipos de operações. As estratégias são capazes de produzir, mapear, impor; já as táticas apenas podem utilizar, manipular e alterar.

A vantagem deste que pode estruturar-se como “próprio” é de poder capitalizar vantagens conquistadas, ter a possibilidade de futuras expansões e poder situar-se independente em relação às circunstâncias variáveis. O lugar próprio, estruturado, permite a prática panóptica, onde a vista organiza as forças estranhas em objetos, em que se pode medir e observar de longe, sendo capaz de antecipar-se no tempo ao fazer a leitura de um espaço, prevendo o porvir muitas vezes através da observação de movimentos.

Desta forma, em desvantagem, para aqueles que jogam em terreno alheio faz-se necessário atuar com sagacidade, e portanto de forma tática. A ausência de um local próprio significa a incapacidade de conseguir colocar-se em posição recuada, isto é, sem que se possa observar à distância. Tendo em vista que seus movimentos atuam no campo do outro, situam-se portanto dentro da visão e do controle do inimigo. Mas não duvide de suas potências. É possível agir com perspicácia, operar calma e precisamente, tomar partido da falha alheia, aproveitar das ocasiões propícias. Sobre a tática, Certeau observa:

Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades

---

<sup>23</sup> CERTEAU, *op. cit.*, pp. 91-97.

oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na conjuntura do poder proprietário.<sup>24</sup>

Do traçado das ruas, aos muros e grades que limitam o acesso de determinados públicos a certos lugares, das regras de conduta, às maneiras de vestir e portar-se, toda a estruturação urbana parte das operações estratégicas do urbanismo e da ordem social dominante que delineiam o uso e o ambiente da cidade. Todavia, embora seja preciso lidar com a disposição organizada da cidade – e os sentinelas que garantem sua ordem – os usuários da urbe vêm realizando práticas imprevisíveis através de ações de tipo táticas, que manejam e modificam o lugar, articulando astúcias de interesses e desejos heterogêneos ao meio em que se localizam infiltradas.

Neste sentido, situam-se as intervenções urbanas de Alexandre Vogler, Guga Ferraz e da dupla Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, que direcionaram seus trabalhos para as ruas de modo desviante, provocando alterações no funcionamento disciplinar da ordem cotidiana. Assim, no primeiro capítulo desta pesquisa, será analisado o conceito de *deriva* como tática de atuação destes artistas, a partir de um conjunto selecionado de intervenções urbanas por eles praticadas. Contudo, uma deriva para além da situacionista, pensada de maneira expandida, cuja ação se realiza na prerrogativa do movimento.

Entretanto, muitas vezes, a tática necessária para atuação não é a que promove um movimento. Frente à constante atuação das estruturas de poder que mantém uma incessante ação especulativa sobre as áreas que compõem a esfera urbana, desdobrada a partir de diversas estratégias que provocam a valorização de determinados espaços e a desvalorização de outros, populações inteiras acabam sendo deslocadas – a fim de tal valorização, ou como consequência desta. Contra tais estratégias, é preciso reagir de forma tática. Contra os deslocamentos engendrados pelo poder, resta à população afetada manejar táticas de resistência que favoreçam sua condição de permanência no espaço por eles habitado.

No Rio de Janeiro, há tempos são empreendidas pelo poder público estratégias de remoção de populações pobres. Para atender aos interesses de mercado, é histórica este tipo de atuação em zonas de interesse da especulação no espaço geográfico urbano. A exemplo, houve a era conhecida como “bota abaixo”, no início do século XX, quando o prefeito Pereira Passos mandou demolir diversos casarões e cortiços de ocupação popular na região central da cidade; em 1921, foi realizado o desmonte integral do Morro do Castelo, com o consequente deslocamento de seus milhares de habitantes para outras áreas da cidade; já no início dos anos 1960, acontecia a remoção da Favela do Esqueleto, que se situava na região do Maracanã –

---

<sup>24</sup> CERTEAU, *op. cit.*, p. 95.

onde hoje localiza-se o campus da Uerj. Contudo, embora seja antiga a estratégia de valorização espacial a partir da remoção de populações mais pobres, ela ainda não cessou de se efetivar, apresentando-se hoje, inclusive, como uma tendência em âmbito mundial.

Debatendo um contexto mais atual das estratégias engendradas pelos interesses da especulação urbana, Raquel Rolnik – arquiteta e urbanista especializada em política habitacional e relatora especial para o Direito à Moradia Adequada do Conselho de Direitos Humanos da ONU no ano de 2008 – em seu livro *Guerra dos Lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*<sup>25</sup>, analisa processos de despossessão que têm ocorrido em contexto global e que afeta populações mais pobres e vulneráveis. A autora afirma que a atual crise global da insegurança da posse está atrelada ao grande avanço do complexo imobiliário-financeiro, acarretando, em diversos países, graves impactos sobre o direito à moradia nas cidades. Nos últimos anos, o Rio de Janeiro foi palco de intenso embate contra a intenção e realização da remoção de diversas favelas e comunidades, em um processo de despossessão posto em prática com a justificativa da preparação da cidade para o contexto dos megaeventos, como os Jogos Pan-Americanos de 2007, a Copa do Mundo de 2014 e os Jogos Olímpicos, sediados na cidade em 2016.

Contudo, a tática é a arte do fraco, afirma Michel de Certeau. Assim, contra as articulações estratégicas utilizadas nestes processos de remoção comandados pelo Estado – em conluio com interesses especulativos do setor privado – aos habitantes das comunidades ameaçadas, situados em posição desprivilegiada, tendo de reagir contra as ordens das instituições públicas – cuja atuação deveria seguir na direção da garantia dos direitos do cidadão, e não em seu contrário –, restou prosseguir com astúcia, aproveitando-se de ocasiões propícias para revidar seus contragolpes, em uma sistemática atuação de tipo *tática*.

Em suma, a tática é a arte do fraco. [...] Quanto maior um poder, tanto menos pode permitir-se mobilizar uma parte de seus meios para produzir efeitos de astúcia. [...] A astúcia é possível ao fraco e muitas vezes apenas ela, como “último recurso”: “quanto mais fracas as forças submetidas à direção estratégica, tanto mais esta estará sujeita à astúcia”. Traduzindo: tanto mais se torna tática.<sup>26</sup>

Dentre as estratégias de despossessão empregadas nos últimos tempos, a partir dos novos anseios do urbanismo, formulou-se as chamadas “parcerias público-privadas” (PPPs), que se constituem da associação entre instituições governamentais e empresas do setor privado, através de contratos que as unem a fim de objetivos comuns – como a realização de

---

<sup>25</sup> ROLNIK, Raquel. *Guerra dos Lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2019.

<sup>26</sup> CERTEAU, *op. cit.*, p. 95 (aspas do autor).

megaprojetos na cidade. No Rio de Janeiro, isto ficou evidente com a PPP entre o Município e o Consórcio Rio Mais<sup>27</sup>, que foi o vencedor da licitação para concessão administrativa dos serviços de implementação e manutenção do Parque Olímpico, na Barra da Tijuca. No edital da licitação, era previsto ao consórcio arcar com os custos de construção e manutenção de algumas instalações por 15 anos, mas para isso receberia em troca do Estado, além de uma contrapartida pecuniária, a transferência imobiliária da propriedade de 1,18 milhão de metros quadrados de áreas públicas – e dentre estas, o território de direito da comunidade Vila Autódromo.<sup>28</sup>

Portando, sobre a implementação das PPPs, parece claro, afirma Raquel Rolnik, que trata-se menos de propiciar a implementação de uma política urbana através da colaboração do setor privado, e mais de viabilizar projetos cujo objetivo é extrair renda da terra urbana, isto é, garantir a eliminação de usos e formas de ocupação menos lucrativas da terra para possibilitar sua transferência para setores capazes de utiliza-las como ativos financeiros.

Os mecanismos de aquisição das terras públicas, assim como o aparato jurídico (ou sua ausência) que sustenta os processos de expropriação, são profundamente dependentes das relações políticas estabelecidas entre o Estado – que expropria – e os indivíduos, comunidades – que são expropriados. Em geral [...] a capacidade soberana do Estado de requisitar terras para si, alegando razões de interesse público – estão estabelecidas nas leis e normas que regem a aquisição de terras públicas.<sup>29</sup>

A promoção de megaeventos esportivos internacionais tem sido utilizada a favor do capital especulativo, pois, tendo em vista a própria natureza do evento – capaz de mobilizar grande apoio, forte coesão social e patriotismo, como observa Rolnik – torna-se propícia a ocasião de se levar a cabo ações das quais dificilmente seriam apoiados fora dessas condições especiais. Então, tão cedo o anúncio como futura anfitriã do evento, transformações são logo implementadas na cidade.<sup>30</sup> Expulsões e despejos forçados, afirma a autora, são características comuns dos preparativos para os megaeventos. Assim, com os preparativos da cidade para sediar os jogos, são inseridos antigos planos de remoção de diversas comunidades, agora sustentados pela justificativa da necessidade do cumprimento de

---

<sup>27</sup> O Rio Mais foi um consórcio composto por grandes construtoras como Odebrecht, Andrade Gutierrez e Carvalho Hosken – sendo importante ressaltar que, o único acionista à frente desta última empreiteira, Carlos Carvalho, é um dentre os cinco “donos” da Barra da Tijuca, com a posse de mais de 10 milhões de metros quadrados de terra neste bairro.

<sup>28</sup> ROLNIK, *op. cit.*, p. 356-357.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>30</sup> Com o anúncio da vitória da cidade do Rio de Janeiro como sede dos Jogos Olímpicos de 2016 no dia 02 de outubro de 2009, o prefeito Eduardo Paes (2009-2016) apresentou em dezembro deste mesmo ano um Plano que previa a remoção integral de 119 favelas até ano de 2012, dentre estas a comunidade Vila Autódromo.

demandas e exigências ao evento – como a construção de locais esportivos, alojamentos, vias públicas etc.

Dentre as resistências organizadas contra as iniciativas de remoção que houve no Rio de Janeiro devido os preparativos para os megaeventos sediados na cidade, destaca-se o caso da comunidade Vila Autódromo. Situada na Barra da Tijuca, zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, o poder público decidiu pela remoção compulsória e integral da comunidade a fim de se realizar na região obras relativas aos Jogos Olímpicos que seriam sediados na cidade em 2016. Uma população inteira deveria ser deslocada em vistas da espetacularização urbana, para realização de um megaevento que duraria apenas 17 dias. Isto associado aos interesses de uma voraz especulação imobiliária que vê na Barra da Tijuca uma das principais frentes de expansão da produção imobiliária formal para média e alta renda.<sup>31</sup>

As novas formas de governança conduzem à expansão das fronteiras do mercado por meio de processos contínuos de acumulação por espoliação, ou de capitalização do espaço e da vida, através de captura e do cercamento de espaços públicos, da extensão da mercantilização da terra e da moradia ou simplesmente de expulsões.<sup>32</sup>

Estamos, portanto, declara Raquel Rolnik, diante de uma “guerra dos lugares”. De um lado, afirma, está o poder hegemônico global que coloniza as terras urbanas através das finanças e interfere nas políticas habitacionais e urbanas de diversas cidades – em imbricada trama com setores do Estado –, efetivando operações com a intenção da transformação material, simbólica e normativa dos territórios, que deixam de serem vividos para tornarem-se ativos abstratos. E contra as ambições deste poder, situam-se processos coletivos de construção de contraespaços, isto é, ações que se localizam em resistência e que negam a alteração dos lugares em sítios de extração de renda.

Assim sendo, é engendrado no espaço urbano um tensionamento que se forma a partir de uma crescente exclusão política e social, observa a autora, e o resultado dessas contrações pode ser visto no dia a dia de cada um dos *fronts* de luta, onde se desenrola essa guerra dos lugares. Esta desdobra-se “em cada resistência a despejos e remoções, em cada luta antiprivatização e homogeneização do espaço, em cada apropriação do espaço coletivo como lugar da multiplicidade e liberdade”<sup>33</sup>. O conceito lefebvriano de direito à cidade, declara Rolnik, está em definitivo vivo e nas ruas. Nas próprias palavras de Henri Lefebvre:

---

<sup>31</sup> TANAKA, G. et al. (Org.). *Viva a Vila Autódromo: o Plano Popular e a luta contra a remoção*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2008.

<sup>32</sup> ROLNIK, *op. cit.*, p. 376.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 378-379.

Apenas grupos, classes ou frações de classes sociais capazes de iniciativas revolucionárias podem se encarregar das, e levar até sua plena realização, soluções para os problemas urbanos; com essas forças sociais e políticas, a cidade renovada se tornará obra. Trata-se inicialmente de desfazer as estratégias e as ideologias dominantes na sociedade atual.<sup>34</sup>

Retomando o caso da Vila Autódromo, diante desta “guerra”, o poder hegemônico recuou depois de confrontar-se à incansável luta e resistência de seus moradores, muito embora sua retirada apenas tenha acontecido após já ter causado irreversível dano e sofrimento à comunidade. Foram variadas as estratégias utilizadas pelo poder público municipal durante este processo de remoção, dentre estas, o uso da força policial, cortes de água, luz, coleta de lixo e correios, demolições indevidas, descaracterização das moradias negociadas etc. – em graves ações de violação aos Direitos Humanos. Das 700 famílias que habitavam a comunidade (Figura 4), apenas 20 destas – ou seja, 3% de seus habitantes – conseguiram permanecer no local, firmando em abril de 2016 um acordo com a prefeitura que comprometeu-se a executar um projeto de urbanização para a região – que ainda hoje mantém-se inacabado. Para resistir, foram várias as táticas articuladas pelos moradores (e apoiadores da comunidade), no enfrentamento deste processo remocionista. Destaca-se, dentre estas, a criação do Museu das Remoções.

Figura 4 – Foto aérea da Vila Autódromo, 2009



Fotografia: Luiz Claudio da Silva, morador da Vila Autódromo.

Vale destacar que os planos de remoção integral da comunidade violavam os direitos de moradia não só garantidos pela Constituição Federal de 1988, que estabelece a moradia como direito social fundamental, mas também atentava a outras leis, como a Lei Orgânica

<sup>34</sup> LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001, p. 113.



Municipal, que determina a utilização prioritária de terrenos de propriedade do Poder Público para habitação de interesse social. Ademais, a maioria dos moradores da Vila Autódromo portavam títulos de Concessão de Direito Real de Uso da terra para habitação, e a comunidade era demarcada, desde 2005, como Área de Especial Interesse Social (AEIS) para fins de moradia popular, mediante a Lei Complementar de número 74 do Município do Rio de Janeiro.<sup>35</sup>

Como uma importante ferramenta de luta, o Museu das Remoções, inaugurado no dia 18 de maio de 2016, foi uma resposta ativa à política urbana de remoções adotadas na preparação dos megaeventos esportivos. Localizado na Vila Autódromo, e fruto da colaboração entre a comunidade e um conjunto de apoiadores que contribuíram para sua criação e existência, o Museu das Remoções se articula pelos direitos à cidade e à moradia digna, contra a lógica excludente e autoritária infiltrada nas políticas urbanas, que culminou com a remoção de várias famílias em diversas comunidades da cidade, e para tanto promove e participa de debates, oficinas, eventos, exposições, dentre outras atividades.

O Museu mantém viva a memória da Vila Autódromo, seu surgimento, sua dinâmica, os eventos, os afetos, isto é, toda sua história marcada por uma permanente resistência contra as ameaças de remoção, até o confronto ulterior, contra este projeto que pretendia a dissolução integral da comunidade. O Museu reúne e relata fragmentos de memória que dão forma a uma contranarrativa que se opõe àquela contada pelo poder institucional, aos mandos de uma gestão urbana fechada em parceria com o mercado imobiliário. Além disso, é também um meio de denúncia dessas estratégias hegemônicas de despossessão de terras urbanas para transformação em ativos financeiros, e coloca-se como aliado na resistência de outras comunidades vítimas desta lógica das remoções.

Assim, o segundo capítulo desta dissertação tem por objetivo debruçar-se sobre o caso emblemático da Vila Autódromo a partir da criação, construção e desdobramentos do Museu das Remoções, este que se constituiu como importante instrumento no processo de luta pela permanência da comunidade (e contra os processos gerais de remoção).

Desta forma, pretende-se pensar nos conceitos acerca da arte *site-specific* como tática empreendida pelos moradores (e colaboradores) na criação do Museu das Remoções. Além disso, busca-se analisar suas atuações, que são fundamentais na conservação da Vila

---

<sup>35</sup> ASSOCIAÇÃO de Moradores e Pescadores da Vila Autódromo. *Plano Popular da Vila Autódromo 2016*. Disponível em: <<https://museudasremocoes.files.wordpress.com/2018/04/plano-popular-2016.pdf>>. Acesso em: 07 out. 2019.

Autódromo, sua memória enquanto comunidade e também como exemplo de resistência contra este processo de remoção engendrado pelo poder público em parceria com interesses de empreiteiras e incorporadoras, às vistas de uma ação especulativa para atender aos anseios lucrativos do voraz mercado imobiliário.

## 1 TÁTICA 1: DERIVA

Situar-se à deriva no mar é ser levado pelo fluxo das ondas, estar entregue à própria sorte, sem destino marcado ou controle de sua localização. Por diversas razões os homens lançaram garrafas contendo mensagens, ao mar. No imaginário, há a velha estória do naufrago, que após o afundamento de seu navio, consegue sobreviver e alcança uma ilha deserta. Então, para estabelecer contato, o homem lança ao mar uma mensagem na garrafa contendo um pedido de socorro, na expectativa de que, por sorte, em deriva pelo oceano, alguém possa encontrar o objeto e seu bilhete e assim iniciar as buscas para finalmente resgatá-lo.

Uma história real é a da australiana Tonya Illman, que nas dunas de uma praia na ilha de Wedge (oeste da Austrália), em 2018, encontrou um objeto semienterrado. Era uma garrafa antiga contendo um bilhete, que para sua surpresa estava datado de 12 de junho de 1886. Em contato com especialistas do Western Australian Museum, foi descoberto que a garrafa fazia parte de um longo experimento conduzido entre os anos 1864 e 1933 pelo Observatório Naval Alemão. A pesquisa, a qual visava investigar as correntes marítimas, jogou no oceano milhares de garrafas. No caso desta, encontrada por Illman, a garrafa foi lançada no sudeste do oceano Índico, situando-se à deriva por um longo período, quando enfim chegou à costa australiana. Lá ficou enterrada até seu descobrimento, após 132 anos de seu lançamento ao mar, tornando-se a mais antiga mensagem na garrafa já encontrada.<sup>36</sup>

O mar, esta grande massa de água salgada, de extensão monumental, com força própria e fluxo constante, carrega qualquer objeto inerte através de suas ondas e ao sabor de suas correntes. Sem pontos e linhas referenciais, à deriva, é difícil obter uma ideia das distâncias percorridas e das direções que são tomadas. Há uma entrega integral ao movimento incessante do mar, neste deslocamento sem rumo, perdido no acaso da instabilidade e opulência do vai-e-vem das águas. Tendo em vista sua intensidade, ventos, forças e qualidades tácteis e sonoras, os filósofos Deleuze e Guattari – que definem a natureza dos espaços entre o liso e o estriado – afirmam ser o mar um espaço liso por excelência.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> MAIS antiga mensagem na garrafa do mundo é encontrada na Austrália. Revista Galileu. São Paulo: 07 mar. 2018. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2018/03/mais-antiga-mensagem-na-garrafa-do-mundo-e-encontrada-na-australia.html>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

<sup>37</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 157-189.

Embora o mar seja este espaço eminentemente liso, foi o que mais cedo se viu confrontado às exigências de uma estriagem, declaram os filósofos. O espaço liso pode ser traçado e ocupado por potências de organização que o estriam, tendo ocorrido, no caso dos mares, a partir das navegações de longo curso, e em função das conquistas astronômicas e geográficas que possibilitaram o esquadramento das regiões marítimas. A exemplo, o próprio fato narrado acima neste capítulo, da mais antiga mensagem na garrafa já encontrada, tratava-se de um estudo científico sobre as correntes marítimas que percorrem os oceanos.

Por outro lado a cidade, universo de interesse desta pesquisa, contrariamente ao mar, é o espaço estriado por excelência. “Porém, assim como o mar é o espaço liso que se deixa fundamentalmente estriar, a cidade seria a força de estriagem que restituiria, que novamente praticaria espaço liso por toda a parte”, afirmam os filósofos. “A cidade libera espaços lisos, que já não são só os da organização mundial, mas os de um revide [...] voltando-se contra a cidade”.<sup>38</sup>

Espaço profundamente demarcado, na cidade, as ruas indicam os caminhos a serem seguidos, os muros interditam acessos e delimitam lugares. Há convenções simbólicas para indicar comportamentos, regras de condutas convencionadas, hábitos, normas, tudo altamente delineado. Além de tantas demarcações, a cidade ainda assente a estratificação de pessoas em classes, em decorrência das estriagens provocadas pelo dinheiro. Contudo, seus “usuários” (no termo utilizado por Michel de Certeau), reagem e assim liberam espaços lisos a partir de potências que são alheias aos poderes hegemônicos de organização, neste revide que se volta contra a própria ordem urbana.

Em *A Invenção do Cotidiano*, Michel de Certeau investiga justamente as “operações desses usuários”, que supostamente estariam entregues à passividade e à disciplina, tendo em vista seu enquadramento no estatuto de dominados. Todavia, “o cotidiano se inventa com mil maneiras de *caça não autorizada*”.<sup>39</sup> O modo desviante de atuação desses usuários são “maneiras de fazer”, como diz Certeau, constituídas por diversas práticas pelas quais estes se reapropriam dos espaços organizados pelo poder e assim alteram seu funcionamento através de uma multiplicidade de *táticas*, que são articuladas sobre os “detalhes do cotidiano”.

O presente capítulo pretende então abordar a *tática da deriva*. Diversos usuários foram os que se utilizaram desta tática em ações articuladas no cotidiano das cidades, principalmente no campo das artes, no qual a prática da deriva já foi e ainda é largamente utilizada. Todavia,

<sup>38</sup> DELEUZE; GUATTARI, *op. cit.*, p. 188-189.

<sup>39</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 22 ed. Petrópolis: Vozes, 2014, 3ª reimpressão, 2018, p. 38 (grifo do autor).

nas linhas que vêm a seguir, este texto pretende concentrar-se especificamente na análise das operações táticas da deriva praticadas em intervenções urbanas realizadas a partir do ano 2000 pelos artistas Alexandre Vogler, Guga Ferraz e a dupla Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, previamente mencionados na introdução desta pesquisa.

Contudo, antes é preciso retornar à década de 1960. No ambiente de inquietação e reivindicação característico deste período, formou-se um grupo de artistas, pensadores e ativistas a fim de lutar contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, que se desenvolvia progressivamente e provocava (e ainda provoca) a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade. A Internacional Situacionista (IS), formada por este grupo, nutria ideais revolucionários. Eles desejavam novos meios de apropriação da cidade, para que a configuração do território se desse a partir da participação ativa dos seus habitantes, que deveriam atuar em todos os campos da vida social. O interesse pelo meio urbano era tático, tendo em vista que encaravam este espaço como terreno de ação e produção de intervenções para se romper com a monotonia e alienação da vida cotidiana moderna.<sup>40</sup>

Os situacionistas criticavam a radicalidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo, seu caráter funcionalista e sua racionalidade cartesiana. Eram os primórdios da espetacularização que se desenvolveria nas cidades. Foram eles os primeiros a já sinalizar e lutar contra este processo. Hoje, essa crítica urbanista se torna ainda bastante pertinente e atual. Pode-se pensar, a exemplo, no lastimável caso da Vila Autódromo, já apontado na introdução, que teve de resistir e lutar contra os planos autoritários da Prefeitura que pretendia pela remoção integral da comunidade, cuja população deveria ser deslocada do local às custas da espetacularização urbana (associada à voraz especulação imobiliária), as vistas da realização de obras, na região, relativas ao evento olímpico que seria sediado na cidade no ano de 2016.

O pensamento urbano situacionista baseava-se na ideia da construção de situações, articulada à ideia de participação e revolução da vida cotidiana. “Uma situação construída seria então ‘um momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos’”.<sup>41</sup> A situação era feita de forma que fosse vivida por seus construtores. E o “público”, espectadores passivos ou meros figurantes, deveria ir diminuindo conforme aumentava-se então, no novo termo usado

---

<sup>40</sup> JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 21.

pelos situacionistas, os “vivenciadores”. Vivenciar era de extrema importância, pois os situacionistas entendiam que o caráter primário do espetáculo consiste na não-participação.

O que norteava a ideia central da construção de situações era a teoria crítica situacionista do *urbanismo unitário*, que se definia pelo desejo da construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento. A fim de se realizar tal construção total de um ambiente, os situacionistas desenvolveram o método da *psicogeografia*, que consistia no estudo das leis exatas e dos efeitos precisos que um meio geográfico, planejado intencionalmente ou não, provocava sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. A psicogeografia, portanto, era “uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas que eram as *derivas situacionistas*”.<sup>42</sup>

Os situacionistas pretendiam realizar uma intervenção direta, efetiva e capaz de instaurar uma nova ambiência. Eram diversos e variados os recursos da psicogeografia, mas a técnica primeira e mais sólida foi a deriva experimental.<sup>43</sup> O fundador do grupo situacionista, Guy Debord, desenvolveu a *Teoria da deriva* e a publicou na Revista Internacional Situacionista de número 2, em 1958. No texto, o pensador elabora este conceito e evidencia sua relação com a psicogeografia:

O conceito de deriva está indissociavelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e passeio.

Uma ou várias pessoas que se dediquem à deriva estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar. A parte aleatória não é tão determinante quanto se imagina: na perspectiva da deriva, existe um relevo psicogeográfico das cidades, com correntes constantes, pontos fixos e turbilhões que tornam muito inóspitas a entrada ou a saída de certas zonas.<sup>44</sup>

A deriva situacionista consiste portanto na prática de se perambular no espaço urbano, principalmente a pé, mas sem excluir outras formas de se movimentar pela cidade. Seu rumo não é pré-definido, e os motivos para o deslocamento são renunciados. A ideia é deixar-se levar pelas solicitações dos terrenos e dos encontros, dentro de um certo acaso, embora que o caráter aleatório, como observa Debord, não seja tão determinante, haja visto o relevo

---

<sup>42</sup> JACQUES, *op. cit.*, p. 23.

<sup>43</sup> KHALIB, Abdelhafid. *Esboço de descrições psicogeográficas do Les Halles de Paris*. In: JACQUES, *op. cit.*, p. 79-80.

<sup>44</sup> DEBORD, Guy. *Teoria da Deriva*. In: JACQUES, *op. cit.*, p. 87.

psicogeográfico das cidades, com correntes constantes, pontos fixos e turbilhões que dificultam o desenvolvimento da deriva em determinadas zonas.

Na *Teoria*, Debord fornece as instruções que considera ideais para a realização da deriva. Sobre a quantidade apropriada de indivíduos, afirma: “pode-se derivar sozinho, mas tudo indica que a distribuição mais proveitosa será a que consiste em vários grupinhos de duas ou três pessoas”. E sobre o período ideal para a prática da deriva, declara: “a duração média de uma deriva é a jornada, considerada como o intervalo de tempo compreendido entre dois períodos de sono. [...] Convém lembrar que as horas da madrugada são em geral impróprias à deriva”.<sup>45</sup>

A deriva situacionista não foi imaginada para um propósito artístico, porém ela inspirou diversas produções artísticas posteriormente realizadas. Foi a partir do final da década de 1960 que a deriva tornou-se uma técnica largamente utilizada no campo das artes. A teoria debordiana reverberara por todo o globo. Contudo, a maneira de realizá-la, conforme as instruções de Debord, não foi exatamente adotada. Esta ideia deambulatória expandiu-se. Foram desenvolvidas novas e diversas formas de se pensar e realizar a deriva. A situacionista coloca-se aqui, portanto, como uma referência originária e primordial.

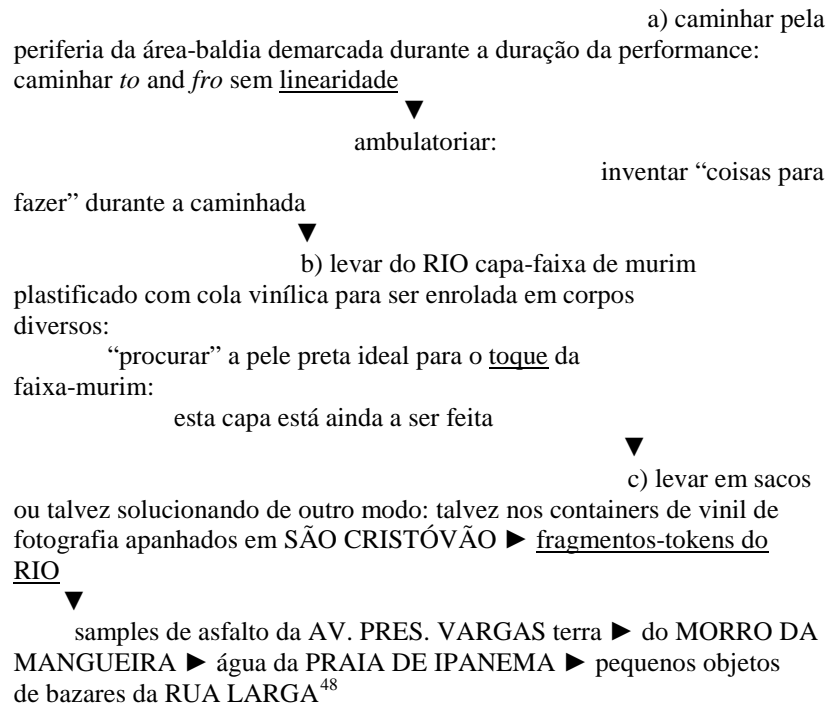
De maneira análoga a realizada pelo curador e crítico de arte Jacopo Crivelli Visconti em seu livro *Novas Derivas*, pretende-se pensar aqui a deriva a partir de uma ideia expandida, pela pressuposição do movimento como elemento central e catalisador, em um deslocamento que pode ser realizado pelo próprio artista, sua obra ou pelo espectador participante<sup>46</sup>. Portanto, não se tratam de derivas diretamente influenciadas pela teoria situacionista, todavia, devido a sua importância histórica e seu caráter primário e reverberante, é fundamental entendê-la quando se deseja pensar as derivas artísticas que posteriormente se manifestaram, cada qual com suas particularidades.

A exemplo, pode-se citar o *delírio ambulatorium* de Hélio Oiticica – conceito que dialoga francamente com a deriva de Debord, de acordo com Paola Berenstein Jacques<sup>47</sup>. Para participação em *Mitos vadios*, evento que em 1978 reunia criadores em protesto à I Bienal Latino-americana de São Paulo, Hélio Oiticica adianta no texto-*realease* do evento as ações que pretendia realizar com sua intervenção:

<sup>45</sup> DEBORD, Guy. *Teoria da Deriva*. In: JACQUES, *op. cit.*, 89.

<sup>46</sup> VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP: São Paulo, 2012.

<sup>47</sup> JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012, p.180.



Contudo, no momento do evento Oiticica não realizou a ação conforme havia planejado, e a intervenção quase exclusivamente ficou restrita a um estacionamento de automóveis na Rua Augusta, nas imediações do lugar marcado para acontecer o evento *Mitos vadios*. Todavia, o que chama a atenção, como observa o pesquisador e curador Moacir dos Anjos, é ter sido este texto de 1978 a primeira referência formal do artista sobre o termo *delírio ambulatorium*, tendo em vista que desde quase o início das práticas artísticas de Oiticica a deambulação estivesse no centro da sua vida e do seu trabalho.<sup>49</sup>

Eu descobri o seguinte, a relação da rua com o que eu faço é uma coisa que eu sintetizo na ideia de DELIRIUM AMBULATORIUM. O negócio assim de andar pelas ruas é uma coisa que, a meu ver, me alimenta muito e eu encontro. Na realidade, a minha volta ao Brasil foi uma espécie de encontro mítico com as ruas do Rio, um encontro mítico já desmitificado. Antes, nos anos 60, foi a construção da mitificação da rua, mitificação da dança, da Mangueira. Agora é um processo de desmitificação, junto com a mitificação, uma coisa já vem junto da outra.<sup>50</sup>

Moacir dos Anjos portanto afirma não possuir o *delírio ambulatorium* o mesmo estatuto de suas outras criações tais como os *Núcleos*, os *Penetráveis*, os *Bóldes* e os *Parangolés*. O *delírio ambulatorium* estaria mais como uma proposição “de tomar o ato de

<sup>48</sup> OITICICA apud ANJOS, Moacir dos. *As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica*. Revista ARS, v. 10, n. 20. São Paulo: USP, 2012, p. 24.

<sup>49</sup> ANJOS, Moacir dos. *As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica*. Revista ARS, v. 10, n. 20. São Paulo: USP, 2012, p. 25.

<sup>50</sup> OITICICA apud JACQUES, *op. cit.*, p. 168.



deambular pela cidade como estopim da ‘invenção’”<sup>51</sup>. Após o retorno do artista para o Brasil, em 1978, Anjos observa um destaque crescente que Oiticica confere a esta ideia, e que parece ampará-la na vontade de estender a toda a cidade do Rio de Janeiro a sua intensa vivência no morro da Mangueira (agora desmitificada).

Outro exemplo de deriva praticada após as teorias situacionistas foi a de Artur Barrio, em 1970, que lançou-se em deambulação pelas ruas, em uma experiência radical de um intenso corpo-a-corpo com a cidade, por quatro dias e quatro noites, porque não era possível mais, indo até o limite máximo suportável pelo corpo do artista. Era uma deriva, porém que se distanciava da teoria de Debord por alguns detalhes. Em *4 dias, 4 noites* Barrio executou a deriva sozinho e ininterruptamente, atravessando as horas da madrugada, durante quatro dias completos, até seu corpo não aguentar mais.

Ericson Pires analisa no livro *Cidade Ocupada* a deambulação realizada por Barrio. Pires afirma que Barrio pretendia desenvolver uma ação completamente distinta de todas as suas obras anteriores, de maneira radical, rompendo com a dependência do registro e em completa imersão no desdobrar da experiência. Seria apenas o artista, sem nenhum tipo de mediação, em contato direto com a radicalidade expressa do real, entregue a esta vivência sem causalidade dos atos, envolvida em uma situação de risco onde seus limites seriam testados.<sup>52</sup>

A deambulação imprime em seu percurso um senso do comum, e o comum, aqui, é a vida. De certa maneira, Barrio explicita em sua experiência a necessidade de afirmar a vida em detrimento de um simples viver: A resignificação criada pelos trajetos, expõe a potência de cada gesto, as forças criativas presentes em cada momento, em cada ação. O comum é distinto da simplificação ou da banalidade da repetição do mesmo – Barrio torna-se multidão, em detrimento de seus devires reativos de massa.<sup>53</sup>

Vale citar também um tipo de deriva que realizou-se pelo deslocamento do objeto artístico, as *Inserções em circuito ideológico: projeto Coca-Cola*, de Cildo Meireles. Essa obra de Cildo consistia em inscrever mensagens subversivas (eram os anos de chumbo da ditadura militar no Brasil) em cascos retornáveis de Coca-Cola e devolvê-las ao circuito de troca das garrafas. As frases eram inseridas pelo artista em decalques de tinta branca, quase imperceptíveis quando o casco encontrava-se vazio. Contudo, quando a garrafa era novamente preenchida com o líquido preto do refrigerante de cola, a inscrição branca sobressaía, em contraste com o fundo negro se destacava.

---

<sup>51</sup> ANJOS, *op. cit.*, p. 41.

<sup>52</sup> PIRES, Ericson. *Cidade Ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 252-254.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 260.

A crítica de arte e curadora Thais Rivitti, na análise que desenvolve sobre a obra, observa que o artista elegeu um objeto fabricado em larga escala, muito marcado por sua circulação social. As garrafas de Coca-Cola usadas por Meireles portanto não faziam parte da escolha de um objeto qualquer, mas de uma decisão precisa. “De alguma maneira, elas tornaram-se uma espécie de emblema da mercadoria onipresente num mundo que rumava para a globalização”<sup>54</sup>. Interessava ao artista que sua obra, ou seja, as frases inseridas nos cascos vazios de Coca-Cola, esta “mercadoria emblema”, se colocasse em movimento destinando-se ao público através do fluxo cotidiano de circulação e troca dessas garrafas.

Analisando a prática da deriva através das considerações de Michel de Certeau acerca das ações do tipo tática, as intervenções urbanas que se utilizam da deriva lançam mão, no ambiente de controle das cidades, do movimento como tática para atuação. Este todo regrado e demarcado que é a cidade, mesmo que momentaneamente, é subvertido através deste insólito deslocamento no ambiente urbano. É o extraordinário penetrando na monotonia cotidiana por meio de uma dinâmica intempestiva, que embora microbiana, não se exime em atuar com potencialidade transformadora. No mar, a deriva consiste em deixar-se levar pelo incessante e imponderável deslocamento das águas. No caso da deriva aqui discutida, dentro do âmbito da cidade, o imponderável é prerrogativa da ação artística, que através da tática da deriva proporciona um precioso fluxo de imprevisibilidade à disciplinar ordem urbana.

### 1.1 Dirigível olho grande

Há tempos a violência do crime organizado vem imprimindo a duras penas um estado de tensão e insegurança que atinge diversas cidades do Rio de Janeiro. No ano de 2002, quando o Governo do Estado foi assumido pela Vice-Governadora Benedita da Silva, que substituíra em sua função o Governador eleito Antony Garotinho, a situação do Rio de Janeiro já não era diferente. Como medida combativa ao crime, Benedita tomou uma decisão peculiar. Encarado com bastante polêmica, a Governadora fechou contrato com uma empresa que disponibilizaria para as ações de segurança do estado dirigíveis patrulheiros batizados de Pax Rio.

Os dirigíveis são aeronaves tripuláveis que se locomovem no céu a partir de uma espécie de balão, que flutua por via do gás hélio (mais leve que o ar). Seu impulso é realizado

---

<sup>54</sup> RIVITTI, Thais. *Uma obra para museu*. Revista ARS, v. 7, n. 13. São Paulo: USP, 2009, p. 154.

por um motor à hélice que viabiliza o deslocamento, sendo direcionado pela posição do leme. As aeronaves do contrato foram preparadas com os mais avançados equipamentos de monitoramento que estavam disponíveis na época. Eram capazes de registrar um rosto em meio à multidão, tanto de dia, quanto à noite, e transmitir essas informações à base em tempo real. A ideia era monitorar do alto, com grande distância, zonas de atuação do crime organizado, com a possibilidade de observação que atingia uma altitude de até quinze quilômetros do solo.

Embora em alguns aspectos este projeto parecesse vislumbrar uma excelente solução contra a criminalidade que assolava o estado, tendo sido o dirigível um instrumento auxiliar determinante para a localização e captura do famoso traficante da época Elias Maluco – que dentre outros crimes, foi responsável pelo cruel assassinato do jornalista Tim Lopes –, foram inúmeras as discussões realizadas por especialistas sobre este novo e pretensamente poderoso artifício da segurança estadual. Havia dúvidas quanto a sua real eficiência para se combater o crime. Outro fator de crítica era o alto valor de manutenção do aparato aéreo, custando cerca de um milhão de reais mensais aos cofres públicos.<sup>55</sup>

A vida dos moradores do estado do Rio de Janeiro, principalmente dos cariocas, habitantes do município capital do estado, é marcada portanto, há bastante tempo, pelo medo da implacável violência e pela frustração da falta de segurança que tornou-se endêmica, tendo em vista que, governo após governo, a situação não parece nunca próxima de findar ou ao menos ser mantida sob controle. Não obstante alguns evidentes êxitos dos dirigíveis Pax Rio no combate ao crime, a população permanecia ainda bastante incrédula.

No período do lançamento dos dirigíveis, cuja inauguração foi contemplada com a presença da Governadora Benedita da Silva e seu Secretário de Segurança, o artista carioca Alexandre Vogler, instigado pelo evento e duvidoso de uma real eficiência destes dirigíveis patrulhadores, como crítica, decidiu então lançar também aos céus da cidade, sarcasticamente, a partir do momento inaugural das aeronaves oficiais, o seu próprio “aparato de vigilância”, batizado pelo artista com o provocativo nome de *Dirigível olho grande*.

O dirigível de Vogler (Figura 5) foi desenvolvido a partir de uma brincadeira comum na cidade a qual transforma um simples saco preto, daqueles grandes usados para o lixo, em um tipo longo de balão em forma de bastão. Após ser preenchido com ar, sob o sol, a cor preta do plástico absorve o calor solar. O ar interno se aquece e torna-se menos denso, ou seja, mais leve que o ar do exterior. Desta maneira o balão sobe e situa-se à deriva no céu,

---

<sup>55</sup> DIRIGÍVEL polêmico em 2002. Rio de Janeiro: Jornal O Globo, 22 dez. 2006. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/dirigivel-polemico-em-2002-4537185>> Acesso em: 28 nov. 2018.

totalmente entregue aos ventos que percorrem a cidade. Este era o “dirigível” de Vogler. E assim como o Pax Rio do Governo do Estado, seu dirigível foi “equipado” também com um poderoso olho patrulhador: o símbolo de um grande olho, impresso em cor branca no plástico preto, que “visualizaria” em seu percurso toda a cidade, do alto, nesta posição privilegiada, utilizada estrategicamente pelo poder controlador.

Em entrevista concedida para esta pesquisa, Vogler comentou sobre seu grande interesse no estudo acerca das mensagens subliminares. Tratam-se de mensagens ocultas, transmitidas em baixo nível de percepção, mas que podem ser absorvidas de forma inconsciente e assimiladas pelo cérebro humano. Esta artimanha há tempos foi alvo de coletiva discussão, devido o controverso uso da técnica para persuasão inconsciente do espectador em grandes campanhas publicitárias. Retornando à obra de Vogler, o artista revelou na entrevista que em seu dirigível há em nível subliminar a suástica nazista e o símbolo integralista, com a intenção de associar de forma inconsciente a ação da secretaria de segurança do estado a estes movimentos políticos extremistas – marcados pelo viés controlador e autoritário.<sup>56</sup>

Figura 5 – Dirigível olho grande, 2002



Fonte: [www.alexandrevogler.com/projeto/olho-grande](http://www.alexandrevogler.com/projeto/olho-grande)

Há um diálogo evidente entre o dirigível Pax Rio e o conceito de panoptismo de Michel Foucault, que Vogler evidencia com seu trabalho. A teoria do filósofo descreve um sistema prisional em formato de anel arquitetado para que do alto de uma torre central, um

<sup>56</sup> Ver conversa com Alexandre Vogler, realizada em 30 jan. 2018, no apêndice A, p. 101.

vigilante fosse capaz de observar cada unidade das celas que o cercam, a partir de uma visão perfeita, constante e individualizada. Porém, embora tudo veja, o vigilante não pode ser de longe observado. Uma intensa luz impede que sua figura fique visível para aquele que das celas dediquem à torre a direção de seu olhar.<sup>57</sup>

A partir desta perspectiva panóptica, pode-se pensar portanto no dirigível Pax Rio. De longe e do alto o dirigível observa os criminosos com uma capacidade de reconhecimento individual, pois detecta um rosto em meio à multidão, a partir de equipamentos tecnológicos de ponta, dos quais o vigilante tudo pode ver com nitidez (mesmo no escuro da noite), sem que seja, em contrapartida, mutuamente vislumbrado. Porém, há uma diferença relevante nesta analogia. Ao contrário da descrição foucaultiana que pressupõe um local fixo, a estratégia do aparato Pax Rio baseia-se justamente na habilidade do movimento. Ademais, sua observação não tem por objetivo indivíduos já confinados, mas aqueles que deveriam estar em confinamento. E então sai em busca deles.

O grande olho impresso na obra de Vogler, observa Marisa Flórido César, refere-se também a uma marca comum de um produto contra o mau-olhado, “um signo apotropaico” facilmente achado em lojas de artigos de macumba. O mau-olhado faz parte de uma crença na qual acredita que um olhar invejoso é capaz de produzir efeitos nefastos àquele que é alvo da inveja. E o apotropismo, explica Cesar, é o conjunto de rituais, símbolos, amuletos que afastam qualquer tipo de malefício, “que traça a um só tempo um limite e um hiato entre a repressão do sinistro e sua aparição sensível”<sup>58</sup>.

Após séculos de lenta secularização, durante os quais a arte apropriou-se de símbolos, rituais e signos apotropaicos, estes seriam reinvestidos de outras questões e perplexidades, observa Cesar. Contudo, a autora conclui que a arte não funcionaria como forma apotropaica a proteger-nos de uma violência insuportável (como disse Jean-Luc Nancy), porém, seria ela a violência que expõe que não há nada a revelar, sequer o abismo. Vogler, em sua obra do dirigível, “explicitaria a captura do desejo pelos dispositivos de poder que a envolvem: o tráfico e o mercado de drogas, a polícia, o governo e o Estado, a mídia e as crenças populares”. Seria portanto uma paródia dos zeppelins da polícia, “que sobrevoa a cidade

---

<sup>57</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

<sup>58</sup> CESAR, Marisa Flórido. *Nós, o outro, o distante: na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014, p. 213.

observando e intimidando as favelas, em *marketings* de força, em tolos delírios de onividência”<sup>59</sup>, observa.

O *Dirigível olho grande* de Vogler, esta controversa imitação do dirigível Pax Rio – dispositivo de eficiência duvidosa e custo milionário – também suscita outra reflexão interessante. A partir das teorias de Michel de Certeau explanadas na introdução desta pesquisa, em uma análise sobre a dualidade entre a atuação do dirigível oficial e da paródia desenvolvida pelo artista, pode-se pensar a diferença entre os tipos de ação praticadas por cada um dos aparatos: a *estratégica*, nas operações dos dirigíveis do estado; e a *tática*, nas intervenções empreendidas por Alexandre Vogler.<sup>60</sup>

Os dirigíveis do estado, que atuam de maneira estratégica, circulam dentro de suas próprias fronteiras, em seu ambiente de controle, postulado por suas normas, como sentinelas, que do alto e à espreita, rastreiam os indivíduos desviantes que produzam atividades criminosas e ilegais na cidade. Em oposição, o dirigível de Vogler vale-se da ação tática para zombar da autoridade dominante. No interior deste território que é de hegemonia do Estado, com astúcia, ele dispara um revide provocador: lança seu próprio aparato, que se desloca em deriva, atraindo a atenção de diversos olhares curiosos, nesta crítica ambulante que do alto, em destaque, movimenta-se livre e jocosamente pelos céus da cidade.

## 1.2 Em caso de assalto, não reaja!

Na cidade do Rio de Janeiro, a falta de segurança atingiu estágios tão alarmantes que foram várias as obras artísticas em que a violência urbana foi abordada como tema. O artista carioca Guga Ferraz, a exemplo, é reconhecido por trazer a questão da violência em diversos de seus trabalhos. Em *Roma de Nero*, o artista mapeia as zonas de conflito presentes da cidade carioca, que chega a conter mais de 800 pontos de demarcação. *Bala perdida* é outro trabalho em que é discutida a violência. Inspirado na prática ambulante da venda de saquinhos com balas, Ferraz desenvolve seu próprio produto, porém, com balas nada doces: seu saquinho é repleto pelo conjunto de estilhaços e cápsulas de balas de arma de fogo que foram encontradas pelo artista nas ruas da cidade.

---

<sup>59</sup> CESAR, *op. cit.*, p. 215-216.

<sup>60</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 22 ed. Petrópolis: Vozes, 2014. 3ª reimpressão, 2018, p. 45-46.

*Em caso de assalto, não reaja!* Eis uma recomendação indispensável para aqueles que encaram diariamente uma cidade violenta. Reagir a um assalto, afirmam os especialistas, aumenta enormemente o risco de morte pela vítima. E tendo em vista que os habitantes do Rio de Janeiro vivem a real possibilidade de sofrerem um assalto ao circularem pela cidade, pode-se dizer que Guga Ferraz, em uma intervenção, prestou de certa forma um serviço de utilidade pública: o artista desenvolveu adesivos de sinalização para os ônibus da cidade, que aconselhavam os passageiros de que forma agir em caso de assalto. Foram colados mais de 150 destes adesivos nos transportes públicos da cidade, em uma grande operação iniciada em 2003, e que contou inclusive com a ajuda de amigos para essa empreitada.

No circuito dinâmico do transporte público carioca, o artista infiltrou seu trabalho. Imitando a identidade visual das informações de segurança já existentes, coladas nos vidros dos ônibus com instruções de como se proceder em caso de emergência, Guga Ferraz desenvolveu uma nova e peculiar versão. No seu adesivo há instruções porém de como se portar frente a um possível caso de assalto. Na versão de Ferraz, no topo, há escrito “em caso de assalto” e abaixo, dois quadrinhos: no primeiro, a frase “ao avistar a arma de fogo”, junto à ilustração do bandido que aponta um revólver; no segundo adverte, “não reaja”, acompanhado do desenho das mãos da vítima esticadas para o alto, em rendição (Figura 6).

Figura 6 – Em caso de assalto, não reaja. 2003



Fonte: <https://ebacontemporanea.wordpress.com/2017/05/27/guga-ferraz/>

Enfrentar a distração da massa, todavia, não é tarefa fácil. Ao copiar um código de informação urbana imitando a sinalização de emergência dos ônibus, o artista não atrai de imediato o olhar, a princípio ali não parece haver nada de novo. Contudo, quando consegue por sorte um vislumbre de atenção, é neste momento em que seu conteúdo irá provocar o estranhamento. Com as “vestes” da sinalização oficial, o artista lança ironicamente as suas próprias instruções de emergência. Tendo em vista a alarmante condição violenta da cidade, talvez a sinalização lançada pelo artista tenha tanta utilidade quanto as instruções oficiais. Então ela invade de espanto e dúvida o espectador: o descabro estaria a tal ponto que a violência nos transportes tornou-se tão provável a ser incluída na sinalização de emergência dos ônibus?

Eis portanto a ironia lançada. A obra do artista, disfarçada de sinalização institucional, ao advertir os passageiros de que maneira devem-se proceder em caso de assalto, situa a violência no nível da banalização, que de tão frequente entraria para as instruções de segurança pública dos ônibus da cidade. Porém, ao evidenciar a banalidade da violência, é possível desestabilizar o espectador e levá-lo a refletir sobre a descabida e real possibilidade de vir a necessitar de tais instruções. Talvez trazendo indignação, despertando o espectador da condição urbana cotidiana de violência que beira o banal, para a verdadeira e trágica realidade.

A ironia [...] em diferentes contextos e posições, expõe-se em fluxos; um processo comunicativo, por natureza, que é absorvido pelo artista como tática para sua expansão poética e invenção de propostas. Confundida muitas vezes com a verdade (ou a mentira), a ficção e o “dito” (ou o “não dito”), a ironia, enquanto linha tênue dessa ambiguidade, encontra o seu espaço justamente nesse “não lugar”. [...] Agente infiltrador, cáustico, portador de questionamentos, elemento criador de seu próprio circuito, a natureza da ironia é apenas uma, mas suas ações são múltiplas.<sup>61</sup>

Infiltrados nos ônibus, os adesivos de Guga Ferraz circulam, derivam. Acoplados, seguem os trajetos dos ônibus cariocas que transitam pela cidade. O artista e seus amigos deslocam-se até os ônibus para realizar clandestinamente a intervenção, inserindo neste contexto a recomendação insólita. Como um vírus, a obra adentra despercebida e posteriormente causa “ruído” nesta rede de circulação. E neste fluxo, o artista perde o controle sobre sua criação, que agora está totalmente entregue à dinâmica da cidade.

Fernando Cocchiarale, em um de seus artigos, investe atenção sobre as intervenções urbanas que operam em caráter virótico. O crítico de arte observa que o vírus, este componente que tornou-se muito conhecido hoje devido à web, é aquele que se infiltra e

<sup>61</sup> SCOVINO, Felipe. *TÁTICAS, POSIÇÕES E INVENÇÕES*: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2007, p. 298.



introduz um desconforto no corpo dos programas, que causa descontrolado e provoca um desempenho diferente daquele que se é esperado. Então fragilizado, vai aproximar-se das vicissitudes humanas.<sup>62</sup>

Esta intervenção de Guga Ferraz assemelha-se às empreendidas por Cildo Meireles em suas *Inserções em Circuitos Ideológicos: projeto Coca-Cola*, cuja obra acompanha o fluxo do movimento do circuito em que é inserida, o da troca dos cascos de garrafas. No texto de Cocchiareale, o crítico menciona a obra de Meireles, porém devido a outra de suas características: a condição virótica da obra. Como já comentado anteriormente, para disseminar mensagens subversivas em plena ditadura militar, Meireles insere nas garrafas suas inscrições, um “vírus”, no circuito da troca de garrafas de Coca-Cola. De forma análoga, ao tomar de assalto as janelas dos ônibus para colar seus adesivos, Guga Ferraz adentra esta rede pública de circulação para também inserir uma mensagem virótica: em uma deriva entregue ao movimento realizado pelos ônibus em cada uma de suas rotas, os adesivos do artista carregam mensagens que percorrem, portanto, diferentes ruas, atravessam diversos bairros e zonas da cidade.

Contudo, não é possível estabelecer o número de espectadores que a obra de Guga tenha atingido, nem quanto tempo cada adesivo permaneceu colado. São informações que situam-se completamente fora do alcance do artista. Porém, a tática da deriva empreendida por Ferraz foi astuciosamente planejada. Tendo em vista que os ônibus são transportes públicos de massa, e que circulam por inúmeros espaços da cidade, pode-se dimensionar que muitos olhares direcionaram ao acaso sua atenção aos adesivos do artista.

A obra de Guga Ferraz, *Em caso de assalto, não reaja*, lança no extenso espaço público uma discussão sobre a profanação do sagrado que é a própria vida: “eu falo de uma coisa sacra, porque não há algo mais sagrado do que a vida de uma pessoa”<sup>63</sup> – afirmou o artista. É inaceitável o nível da falta de segurança em que se chegou na cidade, com a possibilidade tão frequente da perda de várias vidas, tanto de policiais, civis e criminosos. Porém, os cariocas aprenderam a conviver e a sobreviver à violência. Há resignação aonde haveria de ter uma grande indignação coletiva sobre a falta de segurança pública e a ineficiência do Estado.

---

<sup>62</sup> COCCHIARALE, Fernando. *A (outra) Arte Contemporânea Brasileira: intervenções urbanas micropolíticas*. Revista Arte & Ensaio, n.11. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004, p. 70.

<sup>63</sup> FERRAZ, Guga. *Uma gentil invenção*. Catálogo. SESC: Rio de Janeiro, 2008, p. 58.

Após feito um ano da intervenção, ainda havia adesivos colados; a obra ainda sobrevivia e intrigava. Foi nesta época que uma jornalista descobriu se tratar da obra do artista e procurou Guga Ferraz para perguntar sobre estas tais curiosas sinalizações que circulavam nos ônibus da cidade. A repercussão do trabalho acarretou matéria publicada no jornal O Globo, com o título “Arte polêmica de carona em ônibus”. É interessante comentar que o texto da matéria cita alarmantes dados sobre a criminalidade no transporte público carioca: inacreditavelmente naquele ano, apenas em seis meses foram cometidos quase dois mil e quinhentos assaltos em ônibus pela cidade.<sup>64</sup>

### 1.3 Visibilidade e Leveza

Uma extensa barreira feita com incontáveis pães. Um espelho d’água repleto de milhares de garrafas d’água. São estas as instigantes obras realizadas em Belo Horizonte no ano de 2002, proposta para o *Rumos Artes Visuais*<sup>65</sup> de Rosana Ricalde e Felipe Barbosa. Inspiradas em Italo Calvino e suas *Seis propostas para o próximo milênio*, os artistas aglutinaram à cidade duas dessas propostas do aclamado autor italiano – a partir das quais Barbosa e Ricalde nomearam as obras – e que alimentaram teoricamente esta dupla de intervenções: *Leveza e Visibilidade*.<sup>66</sup>

O *Rumos Artes Visuais 2001 - 2003*, que estava em sua segunda edição, buscava a participação de artistas que faziam parte de uma geração cujos processos de atuação e formação foram marcados pela experiência de autogestão de espaços independentes, de organização de coletivos e imersão no espaço público das cidades<sup>67</sup>. Foi portanto que surgiu o convite à Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, dois artistas cariocas reconhecidos pela prática conjunta de intervenções artísticas no espaço urbano, como quando participaram do *Prêmio*

---

<sup>64</sup> AUTRAN, Paula. *Arte polêmica de carona em ônibus*. Jornal O Globo. Disponível em: <<https://arquivosdopresente.wordpress.com/intervencoesartisticas/gugaferraz/>>. Acesso em: 04 dez. 2018.

<sup>65</sup> O programa *Rumos Artes Visuais*, desenvolvido pelo Instituto Itaú Cultural, é uma atividade de incentivo a jovens artistas, com o principal objetivo de colaborar no processo de formação dos artistas, recém-surgidos no circuito de Artes.

<sup>66</sup> BARBOSA, Felipe. *A experiência da arte pública*. Dissertação (Mestrado em Linguagens Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2005, p. 24.

<sup>67</sup> RUMOS Artes Visuais. In: ITAÚ Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <[www.itaucultural.org.br/rumosartesvisuais](http://www.itaucultural.org.br/rumosartesvisuais)>. Acesso em: 05 dez. 2018.

de *Interferências Urbanas* no Rio de Janeiro com a obra *Muro de sabão*, realizada no bairro de Santa Teresa.<sup>68</sup>

Definida a cidade de Belo Horizonte para a abertura do cronograma de mostras desta edição do *Rumos Artes Visuais*, Barbosa e Ricalde deveriam realizar duas intervenções no espaço público, destinadas à participação de duas mostras que aconteceriam simultaneamente na cidade. Uma das mostras era a *Sobre(A)ssaltos*, com curadoria de Marisa Flório Cesar, e a outra o *Rumos da Nova Arte Contemporânea Brasileira*, que contava com o trabalho do curador Fernando Cocchiarale.

Na ocasião, com a verba disponibilizada pelo *Rumos* para a criação das duas obras, Barbosa afirmou que foi uma oportunidade de se idealizar “um projeto um pouco mais caro”<sup>69</sup>. Pensando na perspectiva de Michel de Certeau quanto à diferença entre a qualidade estratégica e a tática, os artistas atuaram portanto de forma tática. Aquele que atua de forma tática deve-se manter vigilante a fim de “capturar no voo” possibilidades de ganho, e assim desfrutar de momentos de oportunidade.<sup>70</sup> A dupla de artistas desta maneira, taticamente, toma proveito da vantajosa situação oferecida com a participação no *Rumos Artes Visuais* para realizar duas obras críticas impactantes. As circunstâncias da ocasião eram favoráveis – conforme as próprias considerações de Felipe Barbosa<sup>71</sup> – da qual se aproveitaram para desenvolver duas intervenções de grande porte.

No Palácio das Artes de Belo Horizonte, Ricalde e Barbosa realizaram uma das propostas: *Leveza* (Figura 7). Os artistas preencheram com quase dez mil garrafas de água mineral todo o vão do espelho d’água que fica em frente ao Palácio. Embora o componente principal do espelho d’água ainda estivesse presente, a água encontrava-se embalada. O propósito deste recurso paisagístico é refletir o ambiente a sua volta, contudo engarrafada, a água não refletia em imagem nem mais o Palácio, nem mais a cidade. A condição da água modificou-se, agora era produto. Portanto seu valor também foi alterado: o que antes era estético, agora tornou-se mercadológico.

---

<sup>68</sup> CASTRO, Julio; ALENCASTRO, Roberta. *Prêmio de Interferências Urbanas*. Catálogo, 2000.

<sup>69</sup> BARBOSA, *op. cit.*, p. 23-24.

<sup>70</sup> CERTEAU, *op. cit.*, p. 45.

<sup>71</sup> BARBOSA, *op. cit.*, p. 23.

Figura 7 – Leveza, 2002



Fonte: [http://muvi.advant.com.br/artistas/r/rosana\\_ricalde/leveza.htm](http://muvi.advant.com.br/artistas/r/rosana_ricalde/leveza.htm)

A 500 metros encontrava-se a outra proposta: *Visibilidade* (Figura 8). Em uma passagem situada no centro de Belo Horizonte, os artistas ergueram um muro nem um pouco convencional. Com nove metros de comprimento, a barreira foi erguida com o uso de seis mil pães. E assim, de forma inusitada, a dupla interditava aquela passagem. Todavia, o muro não era alto. Com um metro e meio de altura, ainda que não fosse possível transpassar a barreira, os artistas conservavam a possibilidade do olhar.

Figura 8 – Visibilidade, 2002



Fonte: [http://muvi.advant.com.br/artistas/r/rosana\\_ricalde/visibilidade.htm](http://muvi.advant.com.br/artistas/r/rosana_ricalde/visibilidade.htm)

Em *Leveza*, o espelho d'água que antes mostrava a imagem refletida do Palácio, agora porém apresentava o reflexo da instituição de outra forma. A água engarrafada, produto comercializável, situava-se ali como alegoria da própria arte, afirma Felipe Barbosa, que pretendia demonstrar “a pré-disposição da instituição em emoldurá-la, filtrá-la antes de oferecê-la ao público”<sup>72</sup>. Dentre as propostas presentes no livro de Italo Calvino, no capítulo *Leveza* o autor toma como referência o herói Perseu, aquele que conseguiu decepar a cabeça da Medusa<sup>73</sup>. Perseu desferiu o golpe sem olhá-la a face. Através da visão indireta da imagem refletida em seu escudo, o herói evitou transformar-se em estátua de pedra de si mesmo, e derrotou assim a terrível Górgona.<sup>74</sup>

A cabeça da Medusa, Perseu a levava consigo, agora utilizada pelo herói contra os inimigos. É nesta recusa da visão que Perseu vencera, afirma Italo Calvino, e é nesta recusa que está a sua força. Não nega a realidade do mundo de monstros o qual estava destinado a viver. Esta realidade ele leva consigo e assume com leveza este fardo: ao mesmo tempo em que o olhar da Medusa é uma impiedosa arma para seus inimigos, o toque da cabeça pode proporcionar feitos maravilhosos.

Portanto, nesta contradição é que Barbosa e Ricalde operam. Assim como Perseu e a cabeça da Medusa, o artista deve encarar a dualidade da instituição/institucionalização e tratá-la com leveza, em proveito da arte, observa Barbosa.<sup>75</sup> É a atitude tática comentada anteriormente: na tomada de proveito das condições favoráveis, com astúcia, os artistas beneficiam-se da instituição, de seu respaldo e financiamento, para lançar no espaço urbano duas potentes provocações artísticas.

Sobre a obra *Visibilidade*, erguida com pães, os artistas provocam o público com as contradições lançadas por sua própria estrutura. Ao mesmo tempo em que interditava, posto que era muro, realizava também um convite, já que era constituía fundamentalmente de alimentos, pães. Permitia a visibilidade, mas impedia o acesso, o transpassar. Apresentava fartura com milhares de pães que erguem um muro, enquanto situava-se em uma cidade, um

---

<sup>72</sup> BARBOSA, *op. cit.*, p. 27.

<sup>73</sup> A Medusa é uma figura da mitologia grega de aspecto feminino com serpentes na cabeça que continha o poder de transformar em estátua de pedra as pessoas que a olhassem diretamente em seus olhos.

<sup>74</sup> CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<sup>75</sup> BARBOSA, *op. cit.*, p. 27.

país, familiarizados com a miséria. Segundo Felipe Barbosa, a obra falava da impossibilidade sócio-econômica: de se poder ver, mas não ter acesso ou nem mesmo poder tocar.<sup>76</sup>

Embora feita de pães, inacreditavelmente a parede permaneceu erguida durante dois dias, até que por fim o muro foi desfeito e os pães levados, devorados pela ação espontânea do público. As garrafas d'água também foram tomadas de assalto: durante o dia, sob o olhar vigilante do segurança, a obra permaneceu intocada, mas com o cair da madrugada, sem vigia, o momento tornou-se propício, e assim as garrafas foram todas levadas em uma ação veloz – eram produtos com valor de troca, disponíveis sem vigilância em pleno espaço público da cidade. Essa tomada clandestina das garrafas pelo público transformou-se em uma ação extremamente lucrativa. Sem qualquer gasto, todo valor vendido seria revertido em lucro líquido ao vendedor. Portanto, no dia seguinte não faltou água mineral sendo vendida pelas ruas da cidade.

A ideia de deriva que se apresenta nestas duas obras pode ser pensada pela perspectiva do movimento executado pela resposta ativa do público, que se direcionou até às obras para tomá-las de assalto. Também de forma tática, a deriva dos espectadores driblava a ordem e tomava proveito da excepcional ocasião provocada pelas intervenções dos artistas. Pode-se estender o pensamento da deriva também ao movimento dos próprios elementos sendo carregados, garrafas e pães, que desmembrados da obra foram levados – consumidos ou vendidos – pela ação anônima desses mais diversos indivíduos.

Os dois trabalhos, tanto *Leveza* quanto *Visibilidade*, podem ser compreendidos, para além do processo artístico, pelos desdobramentos das duas obras: desde a operação dos artistas até a ação final do público. Faziam parte das obras o espelho d'água, o Palácio, as garrafas, os pães, a passagem, o público. A participação dos indivíduos que de forma tática direcionaram-se às intervenções e tomaram de assalto pães e garrafas. A transição que convertia a obra de arte em mercadorias a partir desta reapropriação dos produtos. O desmanche: este que era o destino das duas obras, sem o qual os trabalhos não teriam encerrado seu ciclo, “onde objeto de arte é consumido, onde água e pão alimentarão agora o corpo”.<sup>77</sup>

A vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanístico dela excluía. A linguagem do poder se “urbaniza”, mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico. [...] Sob os discursos que a ideologizam, proliferam as astúcias e as

---

<sup>76</sup> BARBOSA, *op. cit.*, p. 28.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 28.

combinações de poderes sem identidade, legível, sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional – impossível de gerir.<sup>78</sup>

A intervenção do espaço público pelos artistas provocou nos espectadores uma ação dinâmica e tática que ativou as duas obras em toda sua potencialidade. *Leveza*, realizada com garrafas d’água, e *Visibilidade*, feita com pães, quando intactas situavam-se na condição de obras de arte. Porém, após a captura pelo público a partir da deriva desses transeuntes da cidade, desta “prática microbiana” (nas palavras de Certeau), neste movimento de tomada que encerrava as obras em seu ciclo, foi restituída a condição inicial desses elementos: antes produto, depois obra de arte; após a tomada pelo público, ocorre na deriva a reconstituição de sua condição típica, original – mais uma vez tornam-se produtos, pães e garrafas d’água.

#### 1.4 Casa de Praia

Imagine se um morador da Maré – complexo situado na zona norte do Rio de Janeiro com mais 130 mil habitantes compreendidos nas suas 16 favelas – pudesse deslocar a sua casa, erguida com materiais coletados no lixo e garimpos de ferro velho, para Ipanema, zona sul do Rio de Janeiro, uma das regiões mais ricas da cidade. Esta era a proposição de Alexandre Vogler quando em 2012 foi convidado a participar do evento ALALAÔ, promovido pela galeria Gentil Carioca no qual a cada edição um artista era chamado para realizar uma obra de arte, intervenção ou performance na praia do Arpoador.<sup>79</sup>

Sempre atento à paisagem urbana, motivo de inspiração evidente que se demonstra desde a criação do Atrocidades Maravilhosas – cuja idealização deu-se a partir dos inúmeros cartazes que Vogler cotidianamente vislumbrava na passagem pela Avenida Brasil, em suas idas à Ilha do Fundão, a Cidade Universitária<sup>80</sup> – desta vez, em suas trajetórias pela Linha Vermelha, o artista estava intrigado com uma curiosa casa que flutuava no fétido e insalubre Canal do Cunha, um dos pontos mais poluídos da Baía de Guanabara, localizado ao lado do Complexo da Maré.

---

<sup>78</sup> CERTEAU, *op. cit.*, p. 161.

<sup>79</sup> A GENTIL Carioca. ALALAÔ. Disponível em: <<http://agentilcarioca.com.br/projetos/alalao/>>. Acesso em 20 jan. 2019.

<sup>80</sup> Ver entrevista com Alexandre Vogler, realizada em 26 nov. 2018, no apêndice B, p. 101.

Mas não era uma simples casa. Era uma casa de dois andares sobre uma plataforma que flutuava no canal e que contava com piscina, pequenas palmeiras, grandes janelões de vidro e até mesmo uma garagem onde um carro encontrava-se estacionado. A construção era obra do excêntrico Luiz Fernando Barreto de Queiroz Bispo, morador da favela Vila do João, situada no Complexo da Maré, que embora tivesse residência fixa dentro do Complexo, construiu também essa casa que flutuava no Canal do Cunha. Em entrevista, Vogler brinca que a construção tratava-se de uma “casa de veraneio”.<sup>81</sup>

Luiz Bispo é um homem criativo, um artista popular. Além da inusitada casa que flutuava sobre uma plataforma feita de garrafas pet, que construiu e mobilhou inteiramente com materiais de descarte por ele recolhidos (exceto o cimento que utilizou para erguer a casa e o Opala que comprou por mil reais), Bispo também já fez uma performance onde ia ver o desfile de Carnaval, em 2006, remando em seu barco. Também há relatos de seus vizinhos de que Bispo já tenha se enterrado por 48 dias em um caixão.<sup>82</sup> E em 2010, Bispo foi matéria de jornal quando realizou uma obra em que se colocou como prisioneiro em uma gaiola suspensa, à beira da Linha Vermelha, na altura da Vila do João, para protestar contra a construção do muro de acrílico no conjunto de favelas da Maré e contra a falta de médicos na Unidade de Pronto Atendimento do complexo.<sup>83</sup>

Retornando à ação idealizada por Vogler, *Casa de Praia* inicialmente seria a trajetória da casa flutuante erguida por Bispo, levada de uma região profundamente marcada pela pobreza e violência, para um dos bairros mais elitizados da cidade, cujas propriedades imobiliárias, que atingem valores milionários, mantêm-se restritas a uma pequena parcela de ricos e privilegiados. Este movimento, de apenas alguns quilômetros, levaria Luiz Bispo, morador da Vila do João, na Maré, a residir por alguns dias em um dos locais mais valorizados da cidade – dentre os bairros do Rio, Ipanema situa-se em segundo lugar no ranking dos imóveis com o metro quadrado mais caro da cidade.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Ver entrevista com Alexandre Vogler, realizada em 26 nov. 2018, no apêndice B, p. 102.

<sup>82</sup> FERNANDES, Ana Carolina. *Homem faz casa flutuante na baía de Guanabara e recebe notificação para sair*. Folha de S. Paulo, 02 mar. 2007. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0203200724.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0203200724.htm)>. Acesso em: 22 jan. 2019.

<sup>83</sup> LAURIANO, Carolina. *Catador faz protesto na Linha Vermelha dentro de gaiola suspensa*. G1, 12 abr. 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1566116-5606,00-CATADOR+FAZ+PROTESTO+NA+LINHA+VERMELHA+DENTRO+DE+GAIOLA+SUSPENSA.html>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

<sup>84</sup> D’ÁVILA, Mariana. *Os bairros mais baratos – e os mais caros – para morar em SP e no RJ*. São Paulo: InfoMoney, 07 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.infomoney.com.br/imoveis/noticia/7549271/bairros-mais-baratos-mais-caros-para-morar>>. Acesso em: 20 jan. 2018.



A obra, originalmente, se restringia ao traslado da casa de Bispo; neste deslocar-se que levaria o flutuante das águas poluídos do Canal do Cunha até Ipanema, a ser “ancorada” nas margens da praia do Arpoador. Contudo o plano inicial sofreu com toda sorte de contratempos. Por fim, a casa – objeto central do trabalho – cujo deslocamento era a razão primal da obra, foi desfeita pelo próprio criador e, portanto, Vogler precisou alterar o projeto, desenvolver um plano B.

Com apenas três dias para o evento acontecer, Vogler e Bispo vão coletar materiais para erguer uma nova casa. Reformulada, a proposta agora consistia em levantar uma boa quantidade de materiais e colocar sobre uma plataforma flutuante que seria levada até Copacabana, onde parariam por um tempo no posto 6 para construir juntos a nova casa, que depois de pronta seria deslocada finalmente para o local do evento, a praia do Arpoador.

Havia muita expectativa por parte do público. Na época, em entrevista ao jornal, Vogler falou sobre a ação que pretendia realizar para o ALALAÔ, de deslocar e “ancorar” a casa de Luiz Bispo nas águas da praia do Arpoador. Mas durante a conversa, o artista acabou comentando que a casa teria um tobogã no qual os banhistas poderiam escorregar. Assim, na matéria que saiu depois no jornal, o texto afirmava que o artista levaria para a praia uma espécie de parque de diversões, o que atraiu várias famílias com crianças a comparecerem, no dia do evento, ao local.

Porém a travessia não foi nada fácil. O trajeto que era de alguns quilômetros foi feito durante a madrugada, como forma de se esquivar de uma possível interceptação da Marinha, e durou várias horas. Rebocado por um barco, sobre a plataforma foram os materiais, Luiz Bispo, Vogler e o cineasta Rodrigo Savastano, que documentou em vídeo toda a ação. Com o movimento ondulante das águas, tudo balançava. Vogler revelou em entrevista ter ido “rezando” até Copacabana para que os materiais coletados não começassem a cair.<sup>85</sup>

Quando chegou o momento de montar a estrutura da casa, o artista sentia-se mal, estava completamente indisposto, desidratado e enjoado pelo movimento do mar. De uma casa de dois andares com piscina e garagem, que no plano original seria deslocada até as águas de Ipanema, foi apresentada no evento somente uma plataforma flutuante com um cercado de madeira que continha um espaço onde estava esticada uma rede de balanço, presa nos pilares que sustentavam um pequeno telhado (Figura 9). A frustração foi grande por parte

---

<sup>85</sup> Ver entrevista com Alexandre Vogler, realizada em 26 nov. 2018, no apêndice B, p. 103.

do público e da imprensa que esperavam, na praia, ansiosos pela chegada de um parque aquático de diversões.

Figura 9 – Casa de Praia, 2012



Fonte: [www.alexandrevogler.com.br/projeto/casa-de-praia](http://www.alexandrevogler.com.br/projeto/casa-de-praia)

O tempo também não contribuiu para a obra. Vogler contou que a água estava muito fria, e eram poucos os banhistas que mergulhavam no mar. Da areia o público olhava de longe, apenas três pessoas se aventuraram a nadar até a obra, que ficou no Arpoador durante um período muito breve, de pouco menos de duas horas, pois logo Vogler encerraria o trabalho solicitando ao barqueiro que o levasse embora até o bairro da Urca – depois disso o artista afirmou que não teve mais notícias da obra.

Após o evento, foi lançada no Globo a matéria com o título “O mico do ano: a quarta edição do projeto Alalaô”. O texto dizia “morreu na praia a ideia do flutuante prometido por Alexandre Vogler [...]. Anunciado como uma espécie de parque de diversões aquático, onde os banhistas poderiam deitar em redes coloridas ou escorregar até o mar, a instalação frustrou a todos – o artista incluído”.<sup>86</sup> A expectativa era de um evento espetacular. Todavia, mesmo que a ideia original de Vogler tenha saído dos eixos, seu trabalho manteve ativa a ideia de suscitar uma contradição na vida espetacular de um dos bairros mais ricos da cidade, com o deslocamento de uma construção improvisada, periférica, para compartilhar desse espaço espetacularizado, de desejo, mas de posse restrita a poucos financeiramente privilegiados.

O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real,

<sup>86</sup> O MICO do ano: a quarta edição do projeto Alalaô. Rio de Janeiro: O Globo, 31 dez. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/o-mico-do-ano-quarta-edicao-do-projeto-alalao-7164982>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e no seu colorário – o consumo.<sup>87</sup>

No passado, a Internacional Situacionista construía situações a fim de provocar o desmoronamento da ideia moderna de espetáculo em busca da transformação revolucionária da vida cotidiana pois, críticos do urbanismo, desejavam um ambiente criado a partir de uma construção integral em ligação dinâmica com experiências de comportamento. Portanto para este fim realizavam a prática da deriva, um movimento que subverte a lógica do deslocamento cotidiano das cidades.<sup>88</sup> Em relatório que escreveu sobre a criação de situações, Guy Debord preconizava “devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram”.<sup>89</sup>

De certa maneira, Alexandre Vogler desenvolveu uma deriva provocativa, que construiu na praia, em Ipanema, uma situação que frustrou um público que aguardava para consumir um parque aquático. Esperavam por uma obra de entretenimento, por algo tão espetacular quanto a região onde se apresentava – rica e turística. “O espetáculo é o *capital* a um tal grau de acumulação que se torna imagem”<sup>90</sup>, declarava Guy Debord.

A despeito da expectativa, o artista não reforçaria a espetacularização, pelo contrário, oferecia ao público uma estrutura barata, feita a partir do reaproveitamento de lixo e materiais descartados, proveniente de uma região marginal e desprivilegiada. A deriva de Vogler portanto rompia por um instante com a segregação socioespacial urbana. Com atuação tática, o artista infiltrou um “pedaço” da periferia em uma das áreas mais valorizadas da cidade. Para o evento ALALAÔ, apresentava uma obra singular: a estrutura precária erguida em parceria com Luiz Bispo, que provocava um ruído à lógica da espetacularização urbana.

---

<sup>87</sup> DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. E-book. Projeto Periferia, 2003, p. 15.

<sup>88</sup> JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 21.

<sup>89</sup> DEBORD apud JACQUES, *op. cit.*, p. 21.

<sup>90</sup> DEBORD, *op. cit.*, p. 27.

## 2 TÁTICA 2: SITE-SPECIFIC

O dia 08 de março de 2016, dia internacional da mulher, foi um dia de grandes contradições na vida de Maria da Penha Macena – que naquele ano completava 22 anos como moradora da comunidade Vila Autódromo (localizada na Barra da Tijuca, zona oeste da cidade do Rio de Janeiro). Símbolo reconhecido de força e resistência contra o processo de remoção a qual sofria a comunidade, cujo desdobramento acontecia desde o anúncio da cidade, em 2009, como futura sede dos Jogos Olímpicos, Dona Penha (como é conhecida) viu-se diante de mais outra árdua etapa, a demolição de sua própria casa, aquela que, junto a sua família, construíra ao longo de todos esses anos em que viveram na comunidade.

Contudo, a despeito de todo tipo de pressão praticada aos mandos do poder público e durante a transfiguração de seu território, que a cada dia tornava-se mais e mais irreconhecível e inabitável, Dona Penha nunca cedeu aos desmandos empreendidos pelo governo municipal que pretendia enfim, com a justificativa da preparação da cidade para os Jogos, levar a cabo um antigo desejo dos interesses especulativos para valorização da região: a remoção integral da comunidade Vila Autódromo.

O ano de 2016 começava, e embora fosse o exato ano da realização das Olimpíadas na cidade, que em parte aconteceria no Parque Olímpico, cuja obra se desenvolvia bem ao lado deste campo de batalha, e da qual, a cada etapa concluída, avançava com sua cerca de tapumes dominando progressiva e continuamente, fração por fração do território da Vila Autódromo, ali ainda permaneciam 45 famílias em resistência contra as duras investidas de remoção.

Os dados aqui descritos, é importante comentar, foram retirados do livro *Viva a Vila Autódromo: o plano popular e a luta contra a remoção*<sup>91</sup>, de onde veio parte das informações expostas neste capítulo, somadas a outros textos sobre o tema – como a tese da professora e arquiteta Diana Bogado, importante colaboradora da Vila e do Museu das Remoções. Além disso, foram considerados os relatos de moradores e colaboradores, coletados em diferentes momentos, como durante as apresentações feitas a grupos de visitantes ao Museu<sup>92</sup>, em alguns

---

<sup>91</sup> TANAKA, G. et al. (Org.). *Viva a Vila Autódromo: o Plano Popular e a luta contra a remoção*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2008, p. 189-205.

<sup>92</sup> Visitações acompanhadas: uma turma de alunos da Veiga de Almeida, em 13 de ago. 2019; duas turmas de alunos da Escola Sesc, em 20 e 22 de ago. 2019; uma turma de alunos da USP, em 12 set. 2019.

seminários e eventos dos quais participaram com suas falas<sup>93</sup>, e através da entrevista de quatro moradores – Dona Penha, Luiz Claudio da Silva, Nathália Macena e Sandra Maria Teixeira – concedidas generosamente a esta pesquisa<sup>94</sup>.

O ano mal iniciava e 2016 já não se demonstrava propício a tréguas. Os tapumes avançaram por sobre as quatro casas da beira da Lagoa de Jacarepaguá que até aquele momento ainda permaneciam de pé. Cercadas, isoladas, seus moradores foram impedidos do livre acesso, sendo agora imprescindível a eles a apresentação de crachás de identificação para que tivessem sua passagem liberada. Não bastasse tal transtorno, era permitida somente a entrada pelo portão do Parque Olímpico, obrigando-os a percorrer uma distância de cerca de 5km até a chegada em suas casas. Contudo, sem demora, estas casas cercadas pelos tapumes foram demolidas, a dominação do território então avançava.

Ao longo desse período das remoções, as casas que iam saindo do local, do terreno que estava aquela cerca, que dava para eles arrancarem e jogar pra cima da casa, eles iam arrancando, sempre com a guarda municipal, porque na primeira vez que eles tentaram, a gente não deixava. Aí toda vez que eles iam mudar a cerca de lugar, que iam jogar para cima da casa te empurrando... cara, era uma estratégia “do caçamba” [...] você morar ali e ver aquela cerca andando para cima da sua casa.<sup>95</sup>

Neste período, continuava a execução dos decretos de desapropriação expedidos em 2015, que afetavam diversas casas, dentre estas, a casa de Heloísa Helena (Yalorixá Luizinha de Nanã), que no seu terreno também comandava o centro espírita Casa de Nanã; a sede da Associação de Moradores e Pescadores da Vila Autódromo (AMPVA), importante centro de articulação e resistência; e a casa de Dona Penha, uma das lideranças na luta contra a remoção da comunidade.<sup>96</sup> Na iminência das demolições expedidas por ordem judicial, utilizando-se de um antigo decreto que prevê a desapropriação de bens para fins de utilidade pública<sup>97</sup> – embora não tenha sido especificado exatamente de qual utilidade pública se tratava – foram

<sup>93</sup> Seminários e eventos acompanhados: *IV Seminário Arte, Cultura e Poder*, Museus e Resistência, realizado na UERJ em 26 jun. 2019, com participação de Dona Penha; *VII Seminário de Museologia Experimental*, no dia 21 ago. 2019, no Museu da República, com a fala de Sandra Maria, e em 22 ago. 2019, na Vila Autódromo, com fala de Dona Penha; e a *13ª Primavera dos Museus*, na Vila Autódromo, com falas de Luiz Cláudio, Dona Penha, Sandra Maria, além da colaboração dos pesquisadores Alex Rodrigues Venancio e Gleyce Kelly Heitor, colaboradores do Museu da Remoções.

<sup>94</sup> Que foram transcritas e encontram-se nos apêndices desta dissertação.

<sup>95</sup> Ver entrevista com Luiz Claudio da Silva, realizada em 18 set. 2019, no apêndice C, p. 111.

<sup>96</sup> SANCHÉZ, F.; OLIVEIRA, F.; MONTEIRO, P. *Vila Autódromo em disputa: sujeitos, instrumentos e estratégias para a reinvenção do espaço*. Rev. Bras. Estud. Urbanos Reg. Recife, v.18, n.3, set.-dez. 2016, p. 408-427. Disponível em: <[https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/download/5363/pdf\\_1/](https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/download/5363/pdf_1/)>. Acesso em: 30 set. 2019.

<sup>97</sup> DECRETO-LEI Nº 3.365, DE 21 DE JUNHO DE 1941.

mantidas vigílias, organizadas junto a apoiadores da Vila. No enfrentamento da derrubada da AMPVA, os moradores colocaram-se de pé amordaçados, portando faixas com dizeres que desafiavam os interesses de desarticulação da comunidade por parte do poder público, “a associação não é um prédio, a associação somos nós”.<sup>98</sup> Enquanto ali houvesse vida, haveria, portanto, resistência – o recado estava claro.

Os mecanismos de aquisição das terras públicas, assim como o aparato jurídico (ou sua ausência) que sustenta os processos de expropriação, são profundamente dependentes das relações políticas estabelecidas entre o Estado – que expropria – e os indivíduos, comunidades – que são expropriados. Em geral, as desapropriações ou *eminent domain* – ou seja, a capacidade soberana do Estado de requisitar terras para si, alegando razões de interesse público – estão estabelecidas nas leis e normas que regem a aquisição de terras públicas.<sup>99</sup>

Voltando ao cenário da casa de Dona Penha, dado que tornou-se figura notória, reconhecida como símbolo dessa resistência, inclusive pela mídia internacional, certamente, devido a isto, a Prefeitura não investiu com ação truculenta na demolição de sua casa.<sup>100</sup> Mesmo com o decreto já expedido, o poder público tentou negociar com a família de Penha, oferecendo-lhes uma indenização de 2,4 milhões de reais<sup>101</sup>. Contudo, não houve acordo, eles mantiveram-se firmes na decisão de apenas aceitar uma negociação coletiva, que contemplasse a todos com um projeto de urbanização da comunidade. Desta forma, sem que houvesse um trato entre as partes, no dia 08 de março do ano olímpico, em 2016, sem aviso prévio, a Guarda Municipal chegou cedo para fazer o cerco da casa e garantiu assim o cumprimento de sua demolição. Sem acordo e moradia, a família foi abrigada por vizinhos, mas a despeito dessa derrota, continuaram irredutíveis na luta pela permanência na comunidade.

O juiz [...] assinou às 23h a liminar [com] tudo fechado. Como o estagiário vai ver para avisar à Doutora [da Defensoria Pública]? No dia seguinte, dia 08 [...], sete horas depois já estavam cumprindo. Não deu tempo da Doutora ver, estagiário ver, ninguém ver. Então ele assinou em um horário que a Defensoria estava fechada, mandou o Oficial de Justiça de madrugada, às 6h20 [...]. Como é que a doutora vai saber, correr atrás de desembargador para rever, para derrubar a liminar desse outro cafajeste [...]. O cara dá uma canetada para derrubar a sua casa, não conhece a sua história, não conhece a história da comunidade. Não tem nada dizendo o quê que vai fazer ali, se é uma creche, uma faculdade, um viaduto, o que público? [...] Liminar

<sup>98</sup> TANAKA, *op. cit.*, p. 191.

<sup>99</sup> ROLNIK, Raquel. *Guerra dos Lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 228.

<sup>100</sup> TANAKA, *op. cit.*, p. 197.

<sup>101</sup> Ao final das remoções, quando apenas residiam poucas famílias, a estratégia do poder público para convencê-los a sair foi de seduzir estes moradores restantes com a oferta de indenizações milionárias.

para derrubar para fins públicos, o quê? Não tem isso. Até hoje não tem, porque não tem nada público, tem um estacionamento servindo a shows e ao hotel.<sup>102</sup>

As contradições vividas por Dona Penha nesta data, 8 de março, dia de comemoração internacional da mulher, antes comentada, se relacionam a outros dois fatos que se sucederam no mesmo dia. Em simultâneo à demolição de sua casa, o então prefeito Eduardo Paes convocava uma coletiva de imprensa no Palácio da Cidade para apresentar um plano de urbanização para a Vila Autódromo – embora os maiores interessados, seus habitantes, não tivessem sido chamados à participação. Enquanto a Vila padecia em escombros, à mídia o Prefeito, dissimulado, apresentava um pretense plano de urbanização. Desta forma, em articulação, os moradores prontamente divulgaram uma coletiva a ser concedida então por eles, no mesmo local, marcada uma hora antes do evento de Paes, para cobrá-lo uma urbanização efetiva e também denunciar à mídia o contexto de violência e violação dos direitos humanos cometidos pelo poder público durante as investidas contra a comunidade.

Não é difícil imaginar que esta manobra do Prefeito tenha sido uma estratégia para acalmar os ânimos insatisfeitos de parcela da sociedade, alarmada com as notícias acerca do processo de remoção sofrido pela Vila Autódromo – dentre outras comunidades. Tal conclusão pode se dar tanto pelo marcante fato de que a parte mais interessada no assunto não foi envolvida nesta decisão, nem convidada, quanto pela reação de alterar o local marcado pela coletiva logo após a divulgação da mobilização organizada pelos moradores da Vila – que pronta e taticamente atuaram em contra-ataque. A resposta ativa da comunidade por sorte foi bem sucedida, contando com a presença de ambas as mídias, nacional e internacional, na cobertura deste ato.

Ao fim da ação dos moradores no Palácio da Cidade, Dona Penha encaminhou-se para mais outra atividade. De manhã ela perdia a sua casa, demolida, e depois no mesmo dia, seguia para a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ) onde, a convite, seria homenageada. Como parte da celebração pelo Dia Internacional da Mulher, lá recebeu o *Diploma de Mulher Cidadã Leolinda de Figueiredo Daltro* devido ao seu papel de liderança feminina na luta pelo direito à moradia e contra a remoção da Vila Autódromo.<sup>103</sup> E sobre a proposta de urbanização exposta pela coletiva de Eduardo Paes, tratava-se do reassentamento de 30 famílias em casas que seriam geminadas, concentradas em uma única via. E do projeto

---

<sup>102</sup> Ver entrevista com Luiz Claudio da Silva, realizada em 18 set. 2019, no apêndice C, p. 116.

<sup>103</sup> TALBOT, Adam; REIST, Stephanie. *Prefeitura Demoliu Casa de 'Mulher Cidadã' no Dia Internacional da Mulher*. Tradução de Roseli Franco. RioOnWatch: 11 mar. 2016. Disponível em: <<https://rioonwatch.org.br/?p=18671>>. Acesso em: 02 out. 2019.

apresentado, os moradores não tiveram nenhuma ciência prévia, obtendo acesso às imagens e informações apenas após o evento, e somente graças à colaboração de jornalistas que estiveram lá presentes na coletiva.<sup>104</sup>

Havia um desejo antigo da especulação imobiliária pela remoção integral da Vila Autódromo, em uma estratégia de valorização da região a partir da eliminação de uma comunidade popular de baixa renda, e substituição do uso social do território para outros fins que suprissem os anseios vorazes do mercado. As tentativas de remoção da comunidade constam desde o ano de 1993, na era do então Prefeito César Maia<sup>105</sup>, em articulação com Eduardo Paes – que na época, em início de carreira política, atuava como subprefeito da Zona Oeste –, quando conduziram investidas de remoção de comunidades e favelas do bairro, tendo logrado êxito com a remoção da comunidade Via Parque, que se localizava atrás do centro comercial Barra Shopping.<sup>106</sup>

Mas apenas recentemente, a partir do processo estruturado e conduzido com a justificativa da realização de obras para a Cidade Olímpica<sup>107</sup>, conseguiu-se manejar a retirada de 97% dos moradores da Vila Autódromo, através de diversas estratégias coordenadas pelo poder público para atingir seu objetivo final, que era a remoção integral da comunidade. As estratégias empreendidas foram das mais variadas, dentre elas – como já citado na introdução desta pesquisa –, o uso da força policial, cortes de água, luz, coleta de lixo etc., em ações de grave violação aos Direitos Humanos – importante reiterar.

Ademais, a desinformação e a veiculação de informações falsas foram estratégias para gerar confusão, incertezas e conflitos – até mesmo dentre os próprios núcleos familiares. Além disso, era frequente o assédio e ameaças realizadas por parte dos funcionários da prefeitura, que a todo tempo repetiam aos moradores que não seria possível a ninguém resistir à remoção, intimidando-os a negociar, pois, caso não o fizessem, sairiam dali de qualquer forma e sem disso levar nada. Assim, foram diversos os moradores que, devido a intensa

---

<sup>104</sup> TANAKA, *op. cit.*, p. 198.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>106</sup> BRUM, Mario. *Favelas e remocionismo ontem e hoje: da Ditadura de 1964 aos Grandes Eventos*. O Social em Questão, ano XVI, n. 29, 2013. Disponível em: <<http://osocialemquestao.ser.puc-rio.br/media/8artigo29.pdf>>. Acesso em: 02 out. 2019.

<sup>107</sup> Como foi denominado o conjunto de obras empreendidas na cidade do Rio de Janeiro, desde instalações esportivas a projetos de mobilidade urbana, como preparativo para sediar os Jogos Olímpicos de 2016. Ver <<https://www.cidadeolimpica.com/>>.



pressão e por temor, assinaram o acordo com a Prefeitura.<sup>108</sup> Contra as várias estratégias depreendidas pela Prefeitura, como forma de resistir, era preciso reagir e contra-atacar de maneira tática. Assim, este capítulo irá desenvolver e analisar, a partir da criação e das ações do Museu das Remoções, em articulação com os conceitos elaborados por Michel de Certeau, as táticas praticadas no sentido da permanência, na luta e resistência contra a remoção da Vila Autódromo.

Neste contexto de disputa pelo território onde situa-se a Vila Autódromo, tudo gira em torno do *site*. De um lado, estão os moradores que defendem a permanência da comunidade neste local. Instalados desde a década de 1960, cresceram e multiplicaram-se, em uma urbanização por eles mesmo desenvolvida, que deu corpo a esta comunidade autogestionada, cheia de afetos e memórias, em uma vivência alheia à lógica espetacular que há tempos recai sobre as cidades, contraditória aos empreendimentos vizinhos, de grandes condomínios fechados, reclusos, neste bairro onde o espaço público em nada é privilegiado, constituído de longas avenidas e parcas zonas de contato. Do outro lado da batalha, na ofensiva contra a Vila Autódromo, encontra-se o poder público em parceria com os interesses de empreiteiras e incorporadoras na especulação do espaço, cuja valorização tem sido articulada de forma estratégica há longos anos neste bairro.

Portanto, contra as estratégias deste “sujeitos de querer e poder” – nas palavras de Certeau – todas as *táticas* pensadas e efetivadas pela Vila foram no sentido da permanência, da preservação deste espaço ao qual lhes foi concedido o direito de habitação, a partir de títulos de Concessão de Direito Real de Uso e da demarcação da terra como Área de Especial Interesse Social (AEIS). Desta forma, realizando um paralelo com o campo das Artes Visuais, estas táticas serão analisadas a partir da perspectiva do conceito de *site-specific*, elaborado na virada nos anos 1960, e que foi densamente discutido, dentre outros teóricos, pela pesquisadora em arte e arquitetura Miwon Kwon. Refletindo sobre a Vila Autódromo, comunidade submetida ao controle dos poderes do Estado, que tem a capacidade de emitir decretos de desapropriação, não sobrou à comunidade alternativas senão operar de maneira criativa e incansável, a partir de uma constante atuação de tipo *tática*, da qual observa Certeau:

Densidade paradoxal, esta palavra [a tática] destaca a relação de forças que está no princípio de uma criatividade tão tenaz como sutil, incansável, mobilizada à espera de qualquer ocasião, espalhada nos terrenos da ordem dominante, estranha às regras

---

<sup>108</sup> TANAKA, *op. cit.*, p. 149-151.

próprias da racionalidade e que esta impõe com base no direito adquirido de um próprio.<sup>109</sup>

A respeito da arte *site-specific*, no início, observa Miwon Kwon, esta tomou o *site* como localidade real. Arelada às leis da física, mesmo que materialmente efêmera, era ligada à gravidade e obstinada com a presença, tanto dentre as paredes do cubo branco ou em meio ao deserto de Nevada. Havia nestas primeiras obras uma realidade tangível, com comprimento, profundidade, altura, textura; elementos que se articulavam em escala e proporção ao *site* que provocava, habitava. Da sua emergência, no despertar do minimalismo, no final da década de 1960 e início da seguinte, a *site-specific* mantinha uma relação indissociada com o espaço, e para se fazer completa, ela exigia do espectador sua presença física. Neste encontro entre corpo e obra realizava-se uma experiência perceptiva que envolvia duplamente a extensão espacial e a duração do tempo, o saborear de um aqui-e-agora.

Esta seria a primeira formação do trabalho *site-specific*, como observa Kwon que, no artigo *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*<sup>110</sup>, examina a origem da arte *site-specific* e desenvolve uma análise sobre as transformações relativas a este conceito que se sucederam ao longo dos anos. Neste momento inicial, há uma radical reestruturação do sujeito, de um antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada, afirma a autora.

Materializava-se um desejo autoconsciente de resistir ao mercado de arte e às forças da economia capitalista, que promoviam a circulação dos trabalhos artísticos como mercadorias transportáveis e negociáveis, acrescenta a autora. A *site-specific* romperia com a participação deste circuito mercadológico de arte. Para os artistas, o conceito deste trabalho residia justamente no entrelaçamento entre obra e espaço, nesta qualidade intransferível. Portanto sua remoção não viria sem prejuízos, seria conduzi-la à sua própria destruição.

Um dos exemplos mais emblemáticos seria a *Tilted Arc* (Figura 10), inaugurada em 1981, escultura que Richard Serra desenvolveu especialmente para o espaço da Federal Plaza, em Nova York. A obra, que consistia em um grande e suave arco de 36 metros de comprimento por 3,70 metros de altura erguido meio à praça, provocou uma reação tão intensa e negativa que culminou na decisão de sua retirada. A proposta era de que o grande

<sup>109</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014, p. 96.

<sup>110</sup> KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Revista Arte & Ensaios. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, n.17, 2009. Disponível em: <<http://files.cargocollective.com/556035/um-lugar-apos-o-outro.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

arco fosse deslocado para um novo espaço. Contudo, Serra discordou da ideia, pois, explicava o artista que os trabalhos *site-specific* lidam com os componentes ambientais de onde se situam. O tamanho, escala e localização dessas obras são determinados pela topografia do local, seja esse urbano, paisagístico ou aquele situado na clausura arquitetônica. Para o artista, tais obras tornam-se parte do lugar e, portanto, modificam-no de forma conceitual e alteram a maneira pela qual este espaço, ocupado pela obra de arte *site-specific*, é então percebido.<sup>111</sup>

Figura 10 – Tilted Arc, 1981



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-serra-1923/lost-art-richard-serra>  
(foto de Susan Swider)

Contudo, com diversas formas de crítica institucional, e a influência da arte conceitual, foi desenvolvida uma nova modalidade de arte *site-specific*, que desafiava tanto a “inocência” do espaço quanto a pressuposição de um sujeito/espectador universal – mesmo que ainda incorporasse sua fisicalidade, tal como se sucedia no modelo fenomenológico, observa Kwon. O *Tilted Arc* de Serra e a polêmica relacionada às insatisfações decorrentes de sua presença, com as reclamações de que atrapalhava a circulação dos pedestres, viria demonstrar o contexto maior de relações que são engendradas para além daquela que se estabeleceria diretamente entre as duas instâncias, obra e espaço físico. O arco inclinado do artista, desenvolvido especificamente para aquele local, não mais teria a possibilidade de habitá-lo. Entre a permanência da obra e sua destruição, a população optou então por retirá-la, isto é, extingui-la.

<sup>111</sup> SERRA, Richard. *Tilted Arc Destroyed*. *Art in America* 77, n.5, maio 1989 apud *Ibid.*, p. 168.

Diversos artistas, em seus trabalhos, conceberam o lugar não apenas em seus termos físicos e espaciais, mas como uma estrutura cultural definida pelas instituições de arte. A correlação da obra com o *site*, tornar-se específico em relação a este, seria desfazer a sua neutralidade, desvelar os poderes ideológicos que norteiam este espaço. Desta forma, em 22 de julho de 1973, os visitantes do Wadsworth Atheneum (Hartford, Connecticut) se deparavam com a artista Mierle Laderman Ukeles, munida de balde e esfregão, limpando os degraus de acesso ao espaço do museu. E mais tarde, esfregando com pano de chão o mármore da área interna. Em sua performance de oito horas – um período típico diário de carga de trabalho – a artista colocava em exposição o trabalho invisibilizado, embora árduo e cotidiano, que garante a manutenção dos espaços do museu.

Seguindo esta corrente transformação, a coincidência entre a obra e o *site* é afastada, a condição física de uma localização específica deixa de ser elementar nestes trabalhos. Há um movimento na direção da desmaterialização tanto do *site* quanto do trabalho de arte. “O ‘trabalho’ não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade *crítica* (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência”<sup>112</sup>. A relação específica estaria agora situada não mais em uma correlação física com o local, “mas antes no reconhecimento de sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente”<sup>113</sup>.

Após as críticas ao confinamento cultural da arte (e do artista) tornarem-se um grande impulso das práticas *site-specific*, esses trabalhos expandiram as suas preocupações para além do espaço institucional de seu próprio campo. Em uma busca espreada, articulou-se uma maior integração da arte no âmbito do social, que tornou-se mais preocupada com os problemas sociais urgentes, observa Kwon, como a crise ecológica, a questão da moradia, Aids, homofobia, racismo, sexismo, dentre outras questões. A partir do engajamento desses artistas, os locais “públicos” são privilegiados ante os confins tradicionais da arte, em termos físicos e intelectuais, e portanto ocupam ruas, projetos de moradia, hospitais, escolas, igrejas; e também infiltram-se em espaços da mídia, como o rádio, jornal, televisão e a internet. A *site-specific*, desta forma, não mantém mais uma relação de exclusividade com o local ou com as molduras institucionais. Ela agora subordina-se de outra maneira, está situada em um *site* que se determina então *discursivamente*.

---

<sup>112</sup> KWON, *op. cit.*, p. 170 (grifo da autora).

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 170-171.

Contudo, várias definições de *site* podem operar concomitantemente, tendência esta que foi denominada de *functional site*<sup>114</sup> pelo curador James Meyer. O *functional site* pode ou não incorporar o espaço físico, sendo este um processo, uma operação que acontece entre *sites*, um mapeamento de filiações institucionais e discursivas, onde os corpos se movimentam de um lugar a outro (sobretudo o do artista). É um *site* informacional, onde integra-se texto, fotografias, vídeos, lugares físicos e coisas. É algo temporário, em movimento, um entrelaçar de histórias e significados. Uma analogia adequada seria a de um itinerário de sequência fragmentária de eventos e ações, onde deslocam-se os corpos dentre os *sites*, e a partir dessa relação ativa, acaba por se imprimir nos espaços as subjetividades.

Desta maneira, Miwon Kwon faz uma conclusão de que nas práticas das artes a definição operante de *site* foi transformada de localidade física – enraizada, fixa, real – em vetor discursivo – desenraizado, fluido, virtual. E portanto esquematiza a *site-specificity* em três paradigmas – fenomenológico, social/institucional e discursivo. Mas, a despeito de uma separação em modelos, estes sobrepõem-se uns aos outros e operam simultaneamente. Então, completa a autora, sobre a possibilidade de conceber o *site* para além de um lugar específico – estendendo-se para os terrenos sociais, culturais e políticos –, esta foi uma alteração conceitual primordial na redefinição do papel “público” da arte e dos artistas.

Tendo em vista o contexto da expansão da ordem capitalista, alimentada pela crescente globalização da tecnologia e das telecomunicações que dissemina uma homogeneização universal dos lugares e um apagamento das diferenças culturais, talvez não haja surpresa, defende Kwon, “de que os esforços para resgatar diferenças perdidas ou reduzir o seu desaparecimento ganhem pesado investimento em sua reconexão com a ‘singularidade do lugar’”<sup>115</sup>, a fim de buscar a autenticidade do significado, memória, histórias e identidades como meio de se manter a distinção dos lugares. Embora isso possa parecer uma falta de sofisticação teórica, aprofunda a autora, a persistência à realidade dos lugares (em memória, em saudade) é para muitos uma forma de sobrevivência.

Isso significa endereçar-se às diferenças das adjacências e distâncias entre uma coisa, uma pessoa, um lugar, um pensamento, um fragmento ao lado do outro, mais do que evocar as equivalências via uma coisa após a outra. [...] Para que a sequência de lugares que habitamos durante a vida não se torne generalizada em serialização indiferenciada, um lugar após o outro.<sup>116</sup>

<sup>114</sup> MEYER, James. “The Functional Site”. In: SUDERBURG, Erika (org.). *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 23-37.

<sup>115</sup> KWON, *op. cit.*, p. 182.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 184.

A Vila Autódromo, espaço singular, construído pela multiplicidade de mãos dos mais diversos habitantes ao longo de sua existência, edificou, urbanizou e inscreveu com vida suas necessidades e particularidades, de forma orgânica e ativa, neste pedaço de terreno às margens da Lagoa de Jacarepaguá. Contra eles, agia a força avassaladora do mercado imobiliário, com vistas ao lucro. Este que investia em uma lógica homogeneizante, em conglomerados de edifícios propagados em serialização ao longo das largas e longas avenidas que compõem o típico urbanismo do bairro, nestes condomínios fechados destinados a classes de média e alta renda, na oferta de um estilo de vida espetacular, distanciada dos conflitos cotidianos e do caráter intempestivo das dinâmicas do espaço público da cidade.

De um desejo destrutivo de eliminar um formato de vida desviante, erguido às margens dos interesses próprios do mercado (em efetiva parceria com instituições públicas de poder), a comunidade Vila Autódromo, vítima de um penoso processo de remoção, foi reduzida a 3% de sua totalidade. Mas com insistência, perspicácia e intensa luta, com a ajuda de diversos apoiadores – dentre estes a Defensoria Pública e universidades –, conseguiu escapar de sua total extinção. Contra todas as expectativas, a “Vila Autódromo vive, persiste e reexiste”<sup>117</sup>. Mesmo restando apenas 20 famílias, ela está de pé e disposta a continuar na luta e a contar a todos a sua história.

Sobre o termo *espaço público*, no texto *Agorafobia* – ensaio final do livro *Evictions: Art and Spatial Politics* (com tradução de Thiago Ferreira para a Revista Arte & Ensaios) – a crítica de arte Rosalyn Deutsche lança sobre este uma interrogação. “O que significa o espaço ser ‘público’?”, perguntava a autora. Em uma recente busca por respostas sobre questões pertinentes a este termo, seguiu-se uma discussão vigorosa entre críticos de arte, de arquitetura, e urbanistas, comenta Deutsche. Embora com muitas divergências acerca desta ideia, há um ponto em que quase todos concordaram, “o apoio a coisas públicas promove a sobrevivência e extensão da cultura democrática”.<sup>118</sup>

Sobre a questão, Deutsche rememora as controvérsias suscitadas pela *Tilted Arc* de Serra, quando no dia de sua retirada da Federal Plaza, um membro do programa do governo federal declarou, em regozijo, que afinal a praça retornaria ao povo, como se isso fosse o resultado de uma investida democrática. Contudo, do lado oposto, os defensores que reivindicavam a sua estadia, argumentavam pela permanência da obra também sob o

<sup>117</sup> Uma dentre as frases inscritas nas placas que compõem o Percurso Expositivo do Museu das Remoções.

<sup>118</sup> DEUTSCHE, Rosalyn. *Agorafobia*. Arte & Ensaios, n. 36. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, dez. 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/22488/12588>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

estandarte da democracia. Percebe-se portanto uma contradição. Tendo em vista tais possibilidades de descontentamento, observa a autora, defensores da arte pública procuram, com frequência, resolver possíveis confrontos entre artistas e outros usuários do espaço a partir de procedimentos que entendem por “democráticos”, em uma crença na qual seria a tarefa da democracia acalmar conflitos, em vez de sustenta-los.

A emergência desse tópico no mundo da arte faz parte de irrupção mais abrangente de debates sobre o significado da democracia, que têm ocorrido atualmente em diversas áreas [...]. Por ser o local desses debates – e não porque a arte pública está situada em lugares públicos de acesso universal, como críticos frequentemente afirmam – o discurso sobre arte pública ultrapassa as limitações das inquietações esotéricas do mundo da arte.<sup>119</sup>

Como base para a discussão que lança sobre o espaço público, Rosalyn Deutsche aborda o filósofo francês Claude Lefort, o qual, no início dos anos 1980, levantou ideias que se tornaram pontos-chave na discussão sobre democracia e espaço público. O teórico propôs que o marco da democracia é o desaparecimento das certezas que se colocam como base da vida social. Esta incerteza, portanto, para Lefort, torna o poder democrático a antítese do antigo poder absolutista monárquico. Com a revolução burguesa da França do século XVIII, foi inaugurada uma mutação radical denominada pelo teórico de “a invenção democrática” a qual, junto à Declaração dos Direitos do Homem, foi um evento que alterou o local de onde o poder emanava.

Com a revolução democrática, o poder passa a derivar do povo, a se localizar dentro da sociedade. Porém, com o desaparecer de uma fonte externa de garantia do poder, encerra-se também uma origem incondicional de sua unidade. A ordem social, como o Estado, não irá mais reger a partir de uma base fundamental. E tendo em vista que esta ordem é “puramente social”, torna-se, portanto, um enigma, ou seja, está aberta à contestação. Para Lefort, na era democrática, o poder está relacionado “à imagem de um local vazio”, como o mesmo designou. O ponto importante, em sua opinião, é que a democracia está instituída e sustentada pela dissolução dos marcos de certeza. “Isso inaugura uma história na qual as pessoas experimentam uma indeterminação fundamental no que diz respeito às bases do poder, da lei e do conhecimento, assim como sobre o fundamento das relações entre o eu e o outro”.<sup>120</sup>

Desta maneira, na democracia, o poder emana do povo, contudo, não pertence a ninguém. Nela foi abolida uma referência externa de poder, que agora refere-se à sociedade.

<sup>119</sup> DEUTSCHE, *op. cit.*, p. 119.

<sup>120</sup> LEFORT, Claude. “The question of democracy”. In: *Democracy and Political Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988 apud DEUTSCHE, *op. cit.*, p. 120.

Mas como o poder não pode garantir a sua autoridade apelando a um significado imanente no social, então a invenção democrática cria algo mais: o espaço público. Segundo as considerações de Lefort, é neste espaço aonde o significado e a unidade social são negociados (ao mesmo tempo constituídos e postos em risco), tendo em vista que não há mais fundamentos base de garantia do poder. Os direitos não são dados por uma essência. Na democracia, estes se originam no momento em que são declarados. Portanto, o espaço público implica a institucionalização do conflito, no qual, a partir de uma inesgotável declaração de direitos, o exercício de poder é permanentemente questionado.

Instituído pela declaração dos direitos do homem, o espaço público estende a todos os seres humanos a liberdade que Hannah Arendt chama de “um direito a ter direitos”. [...] Mas quando a questão da democracia é substituída por uma identidade positiva, quando críticos falam em nome de significados absolutos e não contingentes sociais – ou seja, políticos – a democracia pode ser mobilizada para impor concordâncias em novas formas de subordinação.<sup>121</sup>

Muitas vezes os problemas relativos ao espaço público são dominados por um discurso falsamente democrático, como disfarce para um viés autoritário. Deutsche explica que esse movimento é engendrado em duas etapas interligadas. A primeira é equipar os espaços públicos com fontes significativas de unidade, concedendo-lhes usos específicos, como se estes fossem autoevidentes, tomando como base a suposição de que um fundamento absoluto reside nestes espaços. E a segunda é reivindicar que tal fundamento autoriza o uso do poder estatal sobre esses espaços (ou poder de entidades quase governamentais como as “parcerias público-privadas”). “No entanto, a partir dessa reivindicação o poder se torna incompatível com os valores democráticos, e o espaço público é, tomando emprestado um termo de Lefort, ‘apropriado’”<sup>122</sup>. Quando o poder institucional se apropria do espaço público, sua intenção é ocupar o local do poder – no sentido de preencher, tomar posse por ocupação –, que em uma sociedade democrática *é um lugar vazio*, como anteriormente analisado.

Mesmo após as duras investidas autoritárias do poder estatal contra a Vila Autódromo pela total remoção da comunidade – embora as falas dissimuladas do Prefeito à mídia afirmassem que a saída seria apenas daqueles que quisessem negociar –, depois de muita resistência e luta na reivindicação de seu direito à permanência, neste embate diário contra todo tipo de pressão e ofensiva praticadas pelo poder público (em parceria com entidades privadas), e apesar das imensas perdas, a Vila Autódromo enfim venceu. Com astúcia e insistência manejou diversas táticas que garantiram a continuação de sua existência como

---

<sup>121</sup> DEUTSCHE, *op. cit.*, p. 122.

<sup>122</sup> *Ibid.*



comunidade, e dentre estas, a inauguração do Museu das Remoções, que nasceu no ano de 2016 em meio aos escombros, e mantém-se até hoje em plena atividade, pela história e permanência da Vila Autódromo e em luta constante contra as políticas de remoções e seus consecutivos apagamentos de memória.

Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (“maneiras de fazer”), a “uma outra espacialidade” (uma experiência “antropológica”, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade *opaca e cega* da cidade habitada. Uma cidade *transumante*, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível.<sup>123</sup>

## 2.1 O Museu das Remoções

O que é o Museu das Remoções? Um fruto da luta criativa e resistência incansável dos moradores da Vila Autódromo, que contou com a participação decisiva de apoiadores e amigos ao longo das árduas batalhas em que a comunidade foi obrigada a defrontar-se, contra um processo que intencionava a sua integral remoção, e que efetivamente liquidou grande parte da comunidade, destruindo quase a totalidade das edificações erigidas ao longo de seus mais de 50 anos de existência, e removendo com êxito todos os moradores da comunidade com a exceção de apenas 20 famílias, as quais resistiram brava e surpreendentemente, mesmo diante do implacável poderio estatal articulado aos interesses do mercado imobiliário.

Dessa árdua luta, a Vila Autódromo saiu vitoriosa. Em abril de 2016, os últimos moradores que ainda resistiam conseguiram conquistar um acordo com a Prefeitura, de urbanização coletiva da comunidade. E dessa histórica batalha, mesmo perante um quadro extremo de destruição, a Vila pulsava em vida e criatividade. Assim, nos momentos finais da resistência, mesmo após longa e exaustiva disputa, germinava o Museu das Remoções. Por entre os escombros das casas demolidas, floresceu, e manteve-se desde então ativo, como importante legado desta luta e instrumento fundamental na preservação da memória da Vila Autódromo, enquanto comunidade e resistência triunfante contra as políticas de remoção, as quais marcaram historicamente a cidade, e ainda hoje perduram em impulso voraz.

Foi em 2015, se eu não engano, foi mais ou menos em outubro que surgiu a proposta [de criação do Museu das Remoções] do Thainã de Medeiros [...]. Ele é museólogo e é morador do Complexo do Alemão, e aí ele veio nos visitar e sugeriu essa ideia, jogou assim. E no começo, no primeiro dia [...] a gente conversou e tal, mas eu particularmente pensei assim: “mas museu? Como é que a gente vai fazer um museu? As casas estão derrubadas, a minha casa vai ser derrubada, como é que eu

<sup>123</sup> CERTEAU, *op. cit.*, p. 159 (aspas e grifos do autor).

vou fazer um museu na minha casa? Vai ser complicado”. E na minha cabeça museu era uma coisa onde só se guardava as coisas antigas, histórias... eu não tinha entendido muito bem o que era a ideia desse museu.<sup>124</sup>

A professora e arquiteta Diana Bogado, importante apoiadora na luta pela Vila Autódromo, durante o processo de remoção, como tática de resistência, coordenou projetos de requalificação urbanísticas desenvolvidas de forma coletiva, com a participação de seus alunos e em conjunto à comunidade. Foi durante sua atuação na Vila que Bogado teve a oportunidade de encontrar Thainã de Medeiros e conversar com ele sobre a idealização e possibilidade de criação de um museu comunitário, a céu aberto, na Vila Autódromo. A partir desse encontro, com o apoio dos moradores, além da importante colaboração e orientação do museólogo e professor da UNIRIO, Mário Chagas, a ideia ganhou corpo e consolidou-se como iniciativa futura a ser planejada e empreendida na comunidade.

Dentre outras ações elaboradas nesta luta, o Museu das Remoções foi o resultado de mais uma atuação tática de resistência, que propunha reunir e expor fragmentos da memória comunitária a fim de se construir uma narrativa denunciativa e oposta àquela reproduzida pelos interesses especulativos do poder que, naquele momento pré-olímpico, davam o tom da gestão urbanística da cidade. “Este museu nasce da ‘práxis’ e da teoria de uma museologia comprometida com a cidadania, com a humanidade e com a afetividade, e tem como base a pluralidade do conhecimento”, afirma Diana Bogado em sua tese *O Museu das Remoções da Vila Autódromo: potência de resistência criativa e afetiva como resposta sociocultural ao Rio de Janeiro dos megaeventos*.<sup>125</sup>

Entre janeiro e março de 2016 então formou-se um grupo de trabalho focado na elaboração do Museu das Remoções. Enquanto a Vila era fissurada e suas edificações desmaterializadas pela remoção, consolidava-se uma ideia, erguia-se um museu, que seria raiz forte neste território, força de permanência, mas que além disso, e ao mesmo tempo, não prescindisse de espaço físico, e pudesse lançar sua potência em força espraiada. O Museu das Remoções é considerado a céu aberto e de território, pois tudo o que há na Vila Autódromo é parte do museu. Todavia, é possível concebê-lo também de maneira desterritorializada, pois, para além do espaço físico da Vila, onde quer que esteja, ele é afigurado, recriado, em cada fragmento de memória suscitado, seja a partir de documentos de registro, textos, ou através da oralidade.

<sup>124</sup> Ver entrevista com Maria da Penha Macena (Dona Penha), realizada em 18 set. 2019, no apêndice D, p. 124.

<sup>125</sup> BOGADO, Diana. *O Museu das Remoções da Vila Autódromo: potência de resistência criativa e afetiva como resposta sociocultural ao Rio de Janeiro dos megaeventos*. Tese de doutorado. Espanha: Universidad de Sevilla, 2017, p. 39.

Pode-se traçar um paralelo entre os conceitos de *site-specific* destrinchados por Miwon Kwon com a construção do Museu das Remoções. O Museu se constitui em relação indissociada com o território, com a sua própria comunidade, a Vila Autódromo, em um *site* que é coincidente (mas não apenas) com a obra que vem a ser o Museu. Contudo, embora seja o próprio território da Vila, o Museu é maior que isso. Se estende a cada convite de seus moradores à fala, a cada exposição de fotos do acervo do Museu, ou nas ruínas que saíram da comunidade em doação ao acervo do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro.

Em oposição ao caso da *Tilted Arc*, que seria destruída com o deslocamento da obra, pode-se analisar o caso do Museu das Remoções de forma diferente. O espaço físico da Vila é de extrema importância sim. E afirmar o direito à permanência da comunidade neste território é um dos principais objetivos deste museu. Contudo, o Museu nasceu de uma comunidade que sabe a importância de não se deixar apagar. É preciso justamente persistir com vida e existência, não aceitar a destruição intencionada pelos desmandos de um poder autoritário. Portanto, sua resposta é tática e de resistência. Contra as possibilidades de remoção e suas políticas, em resposta, o Museu sempre sobreviveu de forma evanescente e adaptada.

Dos escombros da remoção nasceu o Museu das Remoções, criado com dois ideais principais: preservar a memória destas pessoas removidas, assim como suas histórias; e servir como instrumento de luta, não apenas por nós, mas por todos que passem pela ameaça de remoção, compreendendo que a memória é o maior instrumento nesta luta de resistência. Na preservação desta memória, permanece a consciência de nossa história e também dos nossos direitos.<sup>126</sup>

O Museu das Remoções foi construído de forma coletiva e horizontal a partir do diálogo entre os moradores e apoiadores da Vila Autódromo, cujas contribuições resultaram no entrecruzamento multidisciplinar de diversos saberes, da museologia com a história, a arte, o cinema, a arquitetura, entre outros. Ao longo de sua existência – mesmo após o fim do processo de remoção e a urbanização da Vila Autódromo, com a construção das 20 casas – o Museu, que mantém agenda ativa, continua conquistando novos colaboradores, os quais voluntariamente adensam o grupo de participantes que sustentam as suas bases.

Em 18 de maio de 2016, sob grande chuva, o Museu das Remoções foi inaugurado. Data sugerida por Mário Chagas por ser o dia internacional dos museus. Para além de tantas outras táticas realizadas durante a luta e a resistência contra o processo de remoção engendrado pelo Estado, a comunidade, visando a permanência da Vila Autódromo em

<sup>126</sup> MACENA, Maria da Penha; MACENA, Nathália; SILVA, Luiz Claudio; TEIXEIRA, Sandra. “Museu das Remoções”. In: *Plano Museológico do Museu das Remoções*. Rio de Janeiro: set. 2017. Disponível em: <<https://museudasremocoes.com/>>. Acesso em: 05 out. 2019.

território que lhes é de direito garantido em lei, em conjunto com seus apoiadores, mais uma vez lançou mão da astúcia e criatividade. Inaugurado, o Museu das Remoções inicia uma nova fase da luta. Como instrumento potente, atua na preservação da comunidade e da memória da Vila Autódromo, é um meio de denúncia contra as estratégias empregadas a partir das políticas remocionistas do Estado e uma forma de apoio às comunidades que sejam vítimas ou estejam vivendo sob a ameaça da remoção. Nas palavras da moradora Nathália Macena:

O Museu das Remoções é isso, é essa ação concreta que não pode parar. [...] É essa união, essa coletividade para realizar ações concretas que possam [...] de alguma forma ajudar essas famílias que estão sendo removidas e ajudar até em outras instâncias [...]. Mas o Museu é isso, o Museu é ancestral, o Museu é o presente e o Museu também é o futuro. E sigamos avante.<sup>127</sup>

## 2.2 As sete esculturas

No período em que o Museu das Remoções estava sendo constituído, afirma Bogado, uma das etapas deste processo foi a elaboração de estruturas artísticas de intervenção no espaço da comunidade<sup>128</sup>. Seria uma resposta poética dos moradores e apoiadores à prática de remoção que transcorria, e um meio de demarcar pontos de importância do território da comunidade que a cada dia era mais e mais transfigurado devido às incessantes demolições. Ademais, as intervenções artísticas realizadas a partir da criação e posicionamento em *sites* específicos, de sete esculturas, eram também uma forma de pôr em andamento o importante processo de recuperação e afirmação da memória da Vila Autódromo.

Pode-se pensar também as tais esculturas como um enfrentamento simbólico, tendo em vista que edificavam, criavam, usando como matéria prima os próprios escombros, enquanto todo resto esvaía-se em desmoronamento. Era um ressignificar deste material que naquele momento apresentava-se apenas como restos de demolição – mas que antes constituíam a própria estrutura física da comunidade –, para então tornar-se uma celebração de sua memória e luta incansável pela permanência. Assim, as obras foram materializadas tomando como partido elementos representativos de memória para se homenagear espaços importantes e figuras femininas emblemáticas dessa brava resistência.

<sup>127</sup> Ver entrevista com Nathália Macena, realizada em 11 out. 2019, no apêndice E, p. 137.

<sup>128</sup> BOGADO, *op. cit.*, p. 284.

Para tanto, foram realizadas oficinas e dinâmicas de diálogo com o intuito de promover um resgate da memória da Vila Autódromo. Na ocasião houve o convite a moradores, ex-moradores e vizinhos da comunidade. Dentre as atividades desenvolvidas, foi realizada uma “oficina de conhecimento do lugar com devir” conduzida pelo morador Luiz Claudio da Silva, quando caminhou junto aos participantes pelo território da Vila, em uma prática motivar as memórias, realizando um mapeamento do espaço e também, sob orientação do museólogo Mário Chagas, um recolhimento de peças, tais como restos de equipamentos urbanos e de edificações demolidas, que seriam armazenadas para constituição do acervo do museu. Os moradores e ex-moradores da comunidade, ao longo da coleta, rememoravam e descreviam a origem das peças resgatadas. As ruínas da Vila Autódromo que foram incorporadas pelo Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, já mencionado anteriormente, foram resgatados durante o curso desta atividade.<sup>129</sup>

Esta etapa da criação do Museu contou também com roda de leitura e oficina de fotografia aberta e coletiva realizados pelos convidados da ação, com registros fotográficos e audiovisuais, tudo isto articulado pelos alunos do Projeto de Extensão de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Anhanguera, coordenado pela Professora Diana Bogado, os quais desenvolveram e sistematizaram gráficos e cartografias a partir dos relatos coletados sobre as vivências e memórias da comunidade. Estes alunos também foram os responsáveis por produzir as peças artísticas de intervenção no território, que seriam criadas e expostas em pontos escolhidos, após o resultado dessas atividades.

Contudo, devido às dificuldades impostas pela ocasião das remoções, período em que o território era sistematicamente dominado pelo poder público e quando havia a presença de escombros por toda a parte, decorrentes das demolições, nem todos os *sites* escolhidos estavam disponíveis, portanto, não seria possível que todas as esculturas fossem contempladas em seu lugar exato. Como comenta Dona Penha em entrevista, alguns espaços já haviam sido apropriados conforme o avanço das obras do Parque Olímpico. Todavia, a comunidade, que continuava firme na resistência, e em constante adaptação, não paralisou-se quando o ponto selecionado estava impossibilitado de acesso. Mesmo assim, as esculturas que não teriam como ser localizadas nos *sites* específicos foram realizadas, porém, em novo espaço, o mais próximo possível do ponto original escolhido para a homenagem. Dona Penha conta:

Não eram o mesmo ponto porque, conforme a obra do Parque Olímpico foi andando e eles foram tomando este espaço, eles iam derrubando e aterrando, então a visão das casas foram sumindo das nossas memórias. E também, não tinha mais onde colocar, por exemplo, aonde era exatamente a casa da Dona Jane, já não dava mais

---

<sup>129</sup> BOGADO, *op. cit.*, p. 284.

para colocar uma escultura lá, porque eles já colocaram outras coisas, já tinham acabado totalmente com o espaço, estavam construindo o espaço ali para fazer o BRT, a passarela. Então a gente não podia mais tomar conta daquilo, não pertencia mais à comunidade. Então a gente foi achando pontos aonde a gente achava que podia ficar, mas isso ainda com trator passando para lá e para cá.<sup>130</sup>

A partir das informações presentes no website do Museu, na tese da Professora Diana Bogado e coletadas em entrevistas, serão relacionadas abaixo as sete esculturas, consideradas como as primeiras obras realizadas pelo Museu das Remoções, e que estiveram expostas durante a sua inauguração. Dentre estas, havia a *Vila de Todos os Santos* (Figura 11), elaborada pelo estudante Pedro Nunes em homenagem à Heloísa Helena Berto (a Yalorixá Luizinha de Nanã), mulher negra e guerreira, que no terreno de sua casa também comandava a Casa de Nanã, o terreiro de Candomblé que havia na Vila Autódromo, ambos demolidos durante o processo de remoção. Em virtude de sua proeminência na luta da Vila, Berto recebeu a Medalha Pedro Ernesto, oferecida pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro, e foi homenageada com o Prêmio Dandara pela Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro. Em defesa da permanência da Vila Autódromo, esteve em reunião com diferentes figuras públicas, como a Relatora da ONU Rita Izsak, o Senador Paulo Pain, o Desembargador do Tribunal do Estado do Rio de Janeiro Paulo Sergio Range, entre outras<sup>131</sup> – segundo escreveu em matéria publicada no website de notícias RioOnWatch.<sup>132</sup>

Figura 11 – Vila de todos os santos, 2016



Fonte: <https://museudasremocoes.com/esculturas/>

<sup>130</sup> Ver entrevista com Dona Penha, realizada em 18 set. 2019, no apêndice D, p. 125.

<sup>131</sup> BERTO, Heloísa Helena. *Ameaça à Vida da Mãe de Santo Luizinha de Nanã da Vila Autódromo*. Publicado em 23 fev. 2016. Disponível em: <<https://rioonwatch.org.br/?p=18405>>. Acesso em: 15 out. 2019.

<sup>132</sup> Website de notícias criado com o objetivo principal de ser veículo para a publicação de matérias que contemplassem a perspectiva das comunidades e moradores, observadores internacionais e pesquisadores, sobre as transformações urbanas que caracterizavam a cidade do Rio de Janeiro no período pré-Olímpico.

*Penha de muitas faces* (Figura 12) foi a escultura elaborada pelo estudante Diego Goulart em homenagem à Dona Penha, figura simbólica e dedicada na luta pela permanência da Vila Autódromo, decidida a nunca negociar individualmente com a Prefeitura, sempre prezando pelo bem da comunidade por um todo, na conquista de sua urbanização e garantia de seus direitos de permanência. Mulher que nunca deixou-se abater – ainda que diante de tanta pressão e mesmo após sofrer grave agressão física, quando teve o nariz fraturado pela tropa de choque da guarda municipal –, a todo tempo acreditou que saíam vitoriosos desta batalha, e assim irradiava ânimo e contagiava os demais a partir de sua irredutível persistência. Manteve-se firme mesmo quando sua casa foi derrubada, esta que era ponto importante de articulação da luta, local de encontro e resistência, demolida ironicamente no dia da comemoração internacional da mulher, e na mesma data em que seria homenageada na ALERJ por sua bravura e determinação incansável pela luta da comunidade contra as remoções.

Eu costumo dizer que a única pessoa que eu via que acreditava piamente era a minha mãe [Dona Penha]. Pode deixar aí gravado para a eternidade, nem eu acreditava que a Vila Autódromo ficasse [...]. Eu lutava, mas acreditar piamente, cegamente que ficaria, eu não acreditava [...]. Vou te falar, quem eu via que acreditava mesmo, que fazia um discurso com garra, com fogo no olho, dizendo que ficava, na boa, só ela. Ninguém dizia isso não. A gente tinha os direitos a nosso favor, a Defensoria dizia "está na mão de vocês" [...]. Porque se você negocia e vai embora, aí você não ficou [...]. Mas as pessoas acreditavam? É difícil você acreditar que você vai ficar num lugar que todo mundo te diz o contrário, que a Prefeitura diz o contrário dia e noite na sua porta, que ela te liga 15 vezes como eles ligavam para falar que ninguém ia ficar.<sup>133</sup>

Figura 12 – Penha de muitas faces, 2016



Fonte: <https://museudasremocoes.com/esculturas/>

*Suporte dos males* (Figura 13) foi a escultura dedicada à Dona Jane Nascimento desenvolvida por Gisele Quintanilha, em homenagem ao protagonismo de Dona Jane, que por

<sup>133</sup> Ver entrevista com Nathália Macena, realizada em 11 out. 2019, no apêndice E, p. 136.



muito tempo foi liderança ao longo da luta e resistência da Vila Autódromo. Esta peça foi uma das quais não puderam ser alocadas no exato espaço onde situava-se a sua antiga casa, demolida durante as remoções para se empreender as obras referentes ao terminal do BRT Centro Olímpico, construído em parte sobre o território da Vila Autódromo. Neste espaço, casas foram derrubadas e pessoas removidas para que se edificasse no local uma passarela e uma bilheteria – esta que há tempos encontra-se desativada.

Figura 13 – Suporte dos males, 2016



Fonte: <https://musedasremocoes.com/esculturas/>

Criada pelos estudantes Elisângela Bueno e Marcos Oliveira, *Luz que não se apaga* (Figura 14) foi a única obra relacionada a uma edificação não demolida. Aliás, a Igreja Católica São José Operário foi uma dentre as duas únicas construções originais que permaneceram de pé após o fim do processo de remoções. Sua homenagem foi devido a todo o acolhimento realizado pela Igreja e seu pároco, em papel de decisiva importância durante a resistência, servindo muitas vezes de abrigo a moradores que perderam as suas casas na época

Figura 14 – Luz que não se apaga, 2016



Fonte: <https://musedasremocoes.com/esculturas/>



das remoções. A São José Operário cumpre uma função social exemplar na comunidade, desde aquele conturbado período até os dias de hoje, tendo em vista que permite a utilização de seu espaço pelos moradores que permaneceram na Vila e também pelo Museu, conforme as suas necessidades de se realizar reuniões, eventos e atividades.

Dedicada ao Parquinho, Marcos Oliveira e Ana Angélica realizaram a obra *Doce infância* (Figura 15), em homenagem a este espaço que foi palco de importantes memórias da comunidade. Já a escultura *Espaço Ocupa e Casa da Dona Conceição* (Figura 16), criada por Arianna de Souza Alves, foi desenvolvida para homenagear o espaço onde eram realizados as festividades dos Ocupas, evento de seminal importância durante os momentos de resistência, que além de preencher o espaço da Vila com arte e vida, suscitava uma energia decisiva para revigorar os ânimos daqueles que persistiam, mesmo meio à intensa batalha pela garantia de

Figura 15 – Doce infância, 2016



Fonte: <https://museudasremocoes.com/esculturas/>

Figura 16 – Espaço Ocupa e Casa da Dona Conceição, 2016



Fonte: <https://museudasremocoes.com/esculturas/>

seus direitos e em um ambiente insalubre em que a comunidade havia se tornado. A dupla homenagem dedicava-se também à casa de Dona Conceição Queiroz, que sendo vizinha ao espaço do evento, teve participação determinante durante as atividades culturais dos Ocupas, quando abria a sua casa disponibilizando o banheiro para uso coletivo, além de também cozinhar para garantir a alimentação da festa, principalmente devido aos participantes de longe que compareciam em apoio à Vila Autódromo.

E por fim, havia a obra *A Associação sou eu* (Figura 17), feita por Tiago Guedes e Geisler Benevuto para homenagear a Associação de Moradores e Pescadores da Vila Autódromo (AMPVA), espaço de grande importância nas decisões sobre os destinos da comunidade e que foi ponto de encontro primordial na articulação da resistência contra as remoções empreendidas sobre o seu território. O nome da escultura era uma referência à mobilização dos moradores em campanha realizada em resposta à demolição do espaço da AMPVA, quando reiteravam “a associação sou eu”, frase que foi disseminada por toda a Vila, escrita com tinta spray nas paredes das casas que ainda permaneciam de pé na comunidade.

Figura 17 – A Associação sou eu, 2016



Fonte: <https://museudasremocoes.com/esculturas/>

Contudo, com o processo de remoção ainda em curso, e de maneira bastante simbólica, algumas esculturas foram demolidas pela ação dos tratores, colocadas abaixo assim como as edificações as quais pretendiam homenagear. As que sobreviveram a este processo de destruição, porém, não resistiram, foram degradadas pela exposição ao tempo devido a qualidade mais frágil do material. Dentre as sete obras, apenas uma permaneceu e ainda está em exposição na Vila Autódromo, a escultura *Doce infância*, criada em homenagem ao antigo Parquinho. Contudo, as esculturas ainda vivem em memória. É possível ao público saber mais

sobre estas obras através do website do Museu. Recentemente, em setembro deste ano, com a promessa de grande circulação de pessoas devido ao evento do Rock in Rio, vizinho à comunidade, a escultura *Doce infância* foi revitalizada pelos moradores e ganhou uma placa resumo sobre a comunidade, o processo de remoção que seus moradores enfrentaram, sua luta e resistência, através das quais levaram a Vila Autódromo a sair então vitoriosa.

As sete esculturas eram obras *site-specific* que pretendiam manter uma relação direta com os locais que pretendiam homenagear. O ideal era localizá-las nos pontos específicos como uma forma de mapear o terreno, que se encontrava, então, desfigurado, irreconhecível, além de ser instrumento de memória e resistência, mostrando a Vila como local ativo e reativo, de luta incansável e criativa. Contudo, como já mencionado, devido a impossibilidade de contemplar exatamente a posição original de todos os espaços previstos, o *site* foi adaptado. Como uma iniciativa de resistência pela permanência da comunidade, o imperativo era driblar as adversidades e se fazer, a todo modo, ali presente.

No período das Olimpíadas, o Museu das Remoções organizou uma exposição no espaço da Vila Autódromo, na rua onde foram construídas as 20 casas após o acordo de urbanização. As esculturas que sobreviveram até aquele momento foram reposicionadas neste espaço, dissociadas dos *sites* que seriam a elas específicos. Neste momento, após sua vitória e com a Vila já urbanizada, no decorrer dos jogos que serviram de justificativa a todo este processo de remoção, a iniciativa era montar um corredor expositivo de denúncia contra as políticas remocionistas engendradas na ocasião dos megaeventos esportivos, a partir da narrativa da Vila Autódromo, uma dentre as comunidades que no período pré-olímpico foram afetadas. O *site* das esculturas então deixava de se situar em pontos específicos para se localizar agora discursivamente.

### 2.3 O Percorso Expositivo

Durante o período das remoções na Vila Autódromo, a sua luta ganhou notoriedade. Isso aconteceu tanto a partir das ações que foram desenvolvidas pelos moradores para denunciar as investidas e a opressão do poder público contra a comunidade, tanto porque algumas mídias alternativas também noticiavam os desmandos autoritários do Estado pelas remoções, dos quais fizeram da Vila uma das vítimas. Contudo, é preciso comentar um dos acontecimentos que gerou mais repercussão sobre o processo de remoção em que a Vila então

passava. No dia 3 de junho de 2015 a Vila Autódromo amanheceu cercada por agentes da Secretaria da Ordem Pública (SEOP) e pela Guarda Municipal, que foram até a Vila Autódromo para levar a cabo a demolição da casa de Ocimar Miranda, que estava sob decreto de desapropriação. Todavia, em resposta rápida, os moradores fizeram um cordão humano na tentativa de impedir a demolição da casa, contudo, a guarda que estava disposta a concretizar a ação, avançou contra os moradores com violência. Desse confronto, sete pessoas ficaram feridas, incluindo Dona Penha, que teve o nariz fraturado pelo golpe covarde de um cassetete. Por fim, a despeito de toda a tragédia, naquele dia a Vila saiu vitoriosa, conseguindo juntos evitar a demolição.<sup>134</sup>

Deste fatídico dia, Dona Penha encara esta memória com positividade. Durante as visitas que a Vila recebe, Penha costuma afirmar que foi a partir daquele momento que os moradores perceberam a força de sua união, que havia sim a possibilidade de vencer, lutando contra as investidas de remoção, em conjunto. Ou seja, era realmente possível manter-se taticamente em resistência, que neste caso deu-se a partir de uma ação conjunta e criativa. Ademais, este ataque violento contra os moradores da Vila reverberou e deu importante foco ao caso da Vila Autódromo. A fotografia de Dona Penha com o rosto ensanguentado circulou. Estampou diversas matérias, inclusive de jornais internacionais, o que propiciou grande visibilidade à luta da Vila Autódromo contra as remoções, em sua brava resistência.

Em torno de uma semana antes, a liminar tinha caído [...]. E a gente avisou a eles, ligamos para a doutora e ela veio, isso rendeu de 8h/9h da manhã até às 2h da tarde. A gente explicando, o padre falou, nós moradores falamos, o presidente da Associação falou. E eles querendo derrubar de qualquer jeito. E veio um pessoal da Prefeitura, junto com a oficial de justiça colocando pilha nela, "tem que cumprir a ordem do juiz" [...]. Aí muita pressão na cabeça dela, apesar de muitos explicarem, a Defensoria Pública chegou aqui acho que era 12h, ainda não havia acontecido nada, a gente explicou a ela "já caiu essa liminar, é ilegal essas demolições". E ela naquela, liga pra um, liga pra outro [...] aí às 14h ela deu a ordem pra demolir as casas. Aí eles [a Guarda Municipal] queriam atropelar a gente. A gente na frente em cordão humano com os braços entrelaçados, aí machucaram a gente, agrediram a gente e chegaram até a casa. [...] Mas não consumiram o ato não, porque já estava sendo bem divulgado, ao vivo na Record e a galera que também estava aqui, muita gente mandando para fora as imagens [...]. Aí choveu de repórter aqui na segunda, muito muito.<sup>135</sup>

Assim, com a visibilidade que conquistaram, era frequente que a Vila Autódromo recebesse visitantes a fim de conhece-la, de saber mais sobre a sua luta e muitas vezes até

<sup>134</sup> FARIAS, Carolina. *Moradora dá o sangue e vira símbolo para famílias desalojadas por vila olímpica no Rio*. Notícias Uol: 27 dez. 2017. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/12/27/moradora-da-o-sangue-e-vira-simbolo-para-familias-desalojadas-por-vila-olimpica-no-rio.htm>>. Acesso em: 15 out. 2019.

<sup>135</sup> Ver entrevista com Luiz Claudio, realizada em 18 set. 2019, no apêndice C, pp. 115-116.

oferecer apoio. Então já havia, desde antes da criação do Museu das Remoções, essa recepção de visitantes e um passeio guiado pelos moradores ao longo do território, quando contavam sobre a história da Vila, suas transformações e consequências do processo de remoção pelo qual passavam. Após a inauguração, essa caminhada passa a ser uma iniciativa do Museu, que em determinado momento percebeu a necessidade de demarcar os pontos que eram de parada frequente durante o trajeto.

Portanto, o grupo de moradores e colaboradores que dão corpo ao Museu das Remoções, em discussão, tomou a decisão de desenvolver postes com placas para sinalizar estes pontos de importância no território da Vila Autódromo, demarcando um percurso expositivo que seria apresentado ao público durante as visitas ao Museu, mas que também funcionaria como uma maneira de resgatar a memória da antiga Vila, remontar a paisagem anterior ao processo de remoção e sinalizar, para aqueles que por ali passem, que um dia este espaço foi palco de habitação de uma grande comunidade, antes de ser quase completamente demolida e retirada.

Seria uma tática *site-specific* de demarcar pontos específicos, *sites* que seriam ativados no encontro entre a placa sinalizadora e o espectador, em um caráter fenomenológico, pensando-se em uma relação aos conceitos descritos por Miwon Kwon, anteriormente aqui analisados. Contudo, os pontos que compõem este percurso não se restringem apenas à demarcação desses *sites*, há também uma importância discursiva deste trabalho, que apresenta o resultado de um processo autoritário de remoção que vem sendo posto em prática em diversas cidades na serventia aos interesses do mercado financeiro e imobiliário, que em atuação conjunta com o poder público, promovem práticas de especulação do espaço urbano.

Então comunidades inteiras tornam-se vítimas deste processo, sob as ameaças de remoção. E para tanto, são empreendidas várias estratégias, dentre elas, o uso da força policial, a negociação individualizada, a divisão do coletivo e cooptação de pessoas, a demolição ou descaracterização das casas negociadas, além de outras, citadas no livro *SMH 2016: remoções no Rio de Janeiro olímpico*, o qual discute as remoções no Rio de Janeiro deste período de preparação olímpica e traz um passo-a-passo, elaborado pelos autores, a partir de várias entrevistas, quando perceberam as semelhanças nas abordagens do poder público nestes processos.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> FAULHABER, Lucas; AZEVEDO, Lena. *SMH 2016: remoções no Rio de Janeiro olímpico*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015, p. 51-53.

Para a montagem do percurso no território da Vila Autódromo, foi combinado um dia para que os membros do Museu das Remoções caminhassem pelo espaço da comunidade escolhendo os pontos, para em seguida demarca-los. Sandra Maria, moradora que com frequência estava à frente dessas caminhadas guiadas pelo território, foi na dianteira do grupo, sinalizando os pontos de importância, aqueles que ela considerava de frequente parada, seja porque era um local com a ruína de uma velha construção; ou por ser o espaço onde se situava a antiga casa de algum dos atuais moradores, em homenagem a estes que resistiram até o fim pela permanência da comunidade; ou um ponto de memória relevante na luta pela Vila Autódromo. Após a seleção do *site*, cavava-se o buraco e era posicionado o poste (um cano d'água pintado de azul, com um pedaço de vergalhão onde seria posteriormente afixada a placa), que logo seria concretado no local escolhido.

Demarcou-se então o percurso com 22 pontos de memória. E após uma semana, durante a Primavera dos Museus, no dia 23 de setembro de 2018, o Percurso Expositivo do Museu das Remoções foi inaugurado, com a presença de moradores e ex-moradores da Vila Autódromo, apoiadores, ativistas, convidados de outras comunidades que possuem museus sociais, além de outros 50 visitantes. Sandra Maria faz então o guiamento inaugural do percurso e neste momento, durante as paradas, eram penduradas as respectivas placas de demarcação, e as memórias relativas a estes pontos iam sendo recuperadas. Antes de iniciar o circuito, Sandra Maria incentivara que as pessoas fizessem falas, e então, ao longo da caminhada, os participantes rememoraram o local, discursaram, contaram histórias e se emocionaram.<sup>137</sup>

E foi um dia muito bonito porque tinham muitos ex-moradores, tinha pessoas de outras comunidades, que nós convidamos, pessoas que também tem museu de percurso, então estava aqui presente a Emília do Horto, o Firmino do Sankofa, estava o Sidney do MUFE, o Cosme da Providência. Tinha uma galera legal nesse dia. E a gente foi passando inaugurando o percurso. [...] Aí fomos colocando as plaquinhas, e as pessoas faziam falas [...]. Foi um dia muito bacana, porque foi um dispositivo de memória muito forte, o percurso. E principalmente os pontos que tinham essas ruínas, esses restos de casa, de piso, aquele poste. Isso tudo foi um dispositivo de memória incrível. Nesse dia a gente percebeu isso muito concretamente, a importância disso.<sup>138</sup>

Dentre os pontos de importância e memória, estão a Igreja São José Operário, que ainda hoje se mantém de pé; as ruínas de algumas antigas casas, com partes de pisos cerâmicos ou vestígios de velhas estruturas; o local exato onde se situava a Associação de

<sup>137</sup> SANCHES, Taísa. *Museu das Remoções Inaugura Percurso Expositivo na 12ª Primavera dos Museus*. RioOnWatch: 01 out. 2018. Disponível em: <<https://rioonwatch.org.br/?p=36590>>. Acesso em: 20 out. 2019.

<sup>138</sup> Ver entrevista com Sandra Maria Teixeira, realizada em 11 out. 2019, no apêndice F, p. 144.



Moradores; o *site* no qual aconteciam os festivais culturais promovidos como resistência ao processo de remoção e onde deu-se o mapeamento de memória para a construção do Museu das Remoções (Figura 18); o ponto em que existia a antiga padaria da Vila Autódromo; um ponto de memória das barricadas ao lado das duas últimas que ainda estão presentes na Vila, como forma de lembrar esta importante tática de luta dos moradores. Estes são exemplos de alguns dos pontos demarcados. Outros pontos importantes de memória – como o *site* específico onde se localizava a antiga casa de Dona Penha –, não puderam ser contemplados no percurso, tendo em vista que parte do antigo território foi apropriado durante as remoções e não é mais de livre acesso ao público.

Figura 18 – Inauguração do Percurso Expositivo, 2018



Fotografia: Luiza de Andrade, co-fundadora do Museu das Remoções.

As placas que sinalizam os pontos de demarcação possuem texto em ambas as faces. De um lado encontram-se as informações específicas sobre os pontos demarcados, e do outro, há frases que em algum momento foram escritas ou proferidas pelos moradores durante a luta pela permanência da Vila Autódromo, sendo algumas ditas em entrevistas por eles concedidas, como contou Sandra Maria; ou inscritas em tinta spray nos restos de escombros ou na cerca que avançava asfixiando a comunidade ao longo do processo de remoção, como comentou Luiz Claudio em entrevista a esta pesquisa. Dentre estas, estão: “O nosso melhor ninguém pode tirar: lutamos com amor, alegria e serenidade”; “Demolir uma casa é rápido, mas construir demora uma VIDA”, “Nem todos têm um preço”; “Memória não se remove”; “Quando morar é um direito, resistir é um dever”; “A terra deveria ser partilhada e não vendida”; “Vila Autódromo vive, persiste e reexiste”.

Portanto, os textos presentes nas placas podem ser pensados como indícios dos dois caracteres dessa tática *site-specific* desenvolvida pelos moradores através da criação do Percurso. As faces que contém as informações sobre os pontos demarcados conectam-se intimamente ao local, em uma relação específica com o *site*. Mas o lado oposto, onde estão escritas as frases, confere ao percurso um viés discursivo, de denúncia, de contestação, de resistência às lógicas que permeiam os processos de remoção. Posiciona-se contra a mercantilização da terra, defende a necessidade de lutar pela garantia do direito de moradia, que é básico. Em imperativo, deixa evidente que se recusam a ceder, pois, “nem todos têm um preço”, e não vão deixar-se apagar, tendo em vista que reiteram em veemência uma frase, que inclusive virou lema deste Museu: “memória não se remove”.

Eu sempre falo que o Museu das Remoções veio, pra mim, para guardar a memória da luta da gente, da resistência do que passamos. Para mim é uma instituição, um arquivo, é onde as pessoas também podem entrar e conhecer melhor. Por isso a gente procura sempre colocar ali detalhes, coisas da história que a gente viveu aqui. Eu vejo, para mim, também, como uma ferramenta de luta, para ajudar outras comunidades que estão passando pelo mesmo processo de ameaça. E eu vejo também como um espaço para pesquisa, para pessoas que estão interessadas neste tipo de assunto [...]. Na verdade eu acho essa ideia incrível, do Museu. Eu era uma pessoa que não conhecia muito museu, não conhecia nada de museu, sempre aquela ideia de museu antigo, velho. E eu aprendi muito com esse negócio de museologia social, com essa galera que vem aí, que ajudou a gente a fazer esse museu. Eu acho que é uma criação bem incrível.<sup>139</sup>

## 2.4 O Museu das Remoções e a prática da oralidade

Realizando um paralelo entre o Museu das Remoções e os paradigmas levantados por Miwon Kwon em *Um lugar após o outro*, o Museu desdobra de uma só vez diferentes definições relativas à arte *site-specific*, e portanto encaixa-se na ideia de *functional site* elaborada por James Meyer<sup>140</sup>. A princípio, coincidente ao espaço físico da comunidade, enquanto museu a céu aberto e de território, ele é a própria fisicalidade da Vila Autódromo. Não à toa Dona Penha sempre declara, quando recebe os visitantes, que o Museu são eles, os moradores; são os animais; é o terreno; ou seja, tudo que se encontra e que compõe a Vila. Contudo, o Museu é isso, mas não apenas isso. Ele seria também um *site informacional* – seguindo os pensamentos de Meyer – visto que, para além do espaço físico, integra-se ao Museu falas, textos, fotografias, vídeos, coisas. De forma expandida então espalha-se,

<sup>139</sup> Ver entrevista com Luiz Claudio, realizada em 18 set. 2019, no apêndice C, p. 120-121.

<sup>140</sup> MEYER, *op. cit.*, p. 23-37.



direciona sua potência para o espaço urbano de uma forma geral, dado que o Museu das Remoções é também discurso. Entidade ativa e dinâmica, estende-se aos diversos campos da cidade e dirige-se às mais variadas pessoas e instituições, não apenas em território brasileiro, mas inclusive em uma investida internacional, pois, como anteriormente já fora aqui comentado, a espoliação da terra pelos interesses do mercado é uma tendência generalizada, e portanto a luta adquire importância e dimensão global.

Aos visitantes que vão até a Vila Autódromo conhecer o Museu das Remoções, os moradores os recebem, primeiramente, antes de seguir o Percorso Expositivo, para uma longa apresentação, quando contam a história da comunidade, desde o seu surgimento, passando pelo início das ameaças de remoção até o momento em que este efetivamente se sucedeu, no período pré-olímpico. Relatam todo este penoso processo do qual a Vila Autódromo foi vítima, mas que resistiu e lutou até finalmente sair vitoriosa, conseguindo garantir a permanência das 20 famílias que de forma alguma aceitaram negociar com a Prefeitura as suas saídas, sempre enfatizando os direitos da Vila Autódromo, decretados por lei, a partir dos quais encaravam como dever a luta pela defesa desses direitos.<sup>141</sup>

A oralidade é uma ferramenta primordial do Museu da Remoções, sendo até mesmo considerada por Sandra Maria como o seu instrumento principal, conforme comenta em entrevista. Para além dos materiais exibidos nas apresentações, como fotos e vídeos, e o Percorso Expositivo que demarca e revive a memória daquele território, a fala vem complementar esses fragmentos, como uma rede que unifica e informação que adensa o sentido a que remete todo este material. Na recepção aos visitantes (Figura 19), os moradores relatam, discursam e rememoram a história da Vila Autódromo e do Museu das Remoções, em uma apresentação que geralmente tem a duração de mais ou menos duas horas – às vezes em período maior, dependendo do grupo. Um tempo que de forma alguma é capaz de contemplar a narrativa total da Vila Autódromo, mas que mesmo incompleta, é de importância vital nesta luta contra as investidas de remoção praticadas pelo Estado e pela permanência e preservação da memória da Vila Autódromo.

Eu acho que a nossa principal ferramenta é a oralidade mesmo, porque os elementos materiais do território, a maioria, foi destruída. Outros foram construídos, todos são importantes, mas só através da oralidade a gente consegue explicar essa conexão

---

<sup>141</sup> As informações aqui apresentadas, para além das referências bibliográficas, são o resultado de uma rotina de acompanhamento das atividades do Museu das Remoções durante os meses de junho a outubro de 2019, este do qual adentro como nova colaboradora voluntária. Além disso, faz-se a partir da convivência próxima a moradores da Vila Autódromo, os quais gentilmente concederam entrevista a esta pesquisa, transcritas (com edição) nos apêndices, ao final desta dissertação. Os seminários e eventos acompanhados encontram-se previamente listados na referência de número 93, neste capítulo.

entre o antigo e o novo, o presente, e explicar tudo o que aconteceu. A gente tem uma exposição de fotos aí maravilhosa, do Luiz, que elas em si já falam muito. Mas aí, quando a oralidade entra, fala muito mais, porque você explica o que é aquilo que está sendo mostrado. É um trabalho que a gente faz com muito prazer [...]. Para preservar essa memória, para manter isso... É mais do que manter, para divulgar, para dar visibilidade, e a partir dessa visibilidade, criar questionamentos, criar incômodos, a pessoa começar a pensar no processo de construção dessa cidade, de transformação, esses projetos de urbanização, para as pessoas compreenderem como isso tudo acontece.<sup>142</sup>

Figura 19 – Recepção de grupo de visitantes da USP, 2019



Fotografia: Bárbara da Paz.

Legenda: Luiz Claudio da Silva em apresentação, na Igreja São José Operário da Vila Autódromo.

Essa oralidade, que é primordial na composição do Museu das Remoções, extravasa este momento de recepção das visitas que se encaminham até o espaço da Vila. O Museu também está em constante trânsito, e leva a sua fala para instituições, universidades, ou mesmo até ao espaço público das ruas<sup>143</sup>. Embora com um tempo geralmente reduzido, em uma fala mais condensada, articulam um discurso sucinto, porém, ainda potente e fundamental. É um meio de disseminar a história da Vila Autódromo – caso triunfante contra as remoções –, conquistar reconhecimento e dar visibilidade à comunidade, além de denunciar os desmandos dos quais o Estado é capaz de engendrar para atender aos interesses do

<sup>142</sup> Ver entrevista com Sandra Maria Teixeira, realizada em 11 out. 2019, no apêndice F, pp. 144-145.

<sup>143</sup> A exemplo da Mesa Habitar e Resistir realizada pelo Ciclo Integrado de Palestras e Oficinas (CIPÓ) da UFRJ, que aconteceu no dia 02 de outubro de 2019 no Buraco do Lume, espaço público que se situa no bairro do Castelo e o qual contou com a fala de Dona Penha, representando o Museu das Remoções.

mercado, contribuindo na especulação dos espaços urbanos. E colocar-se dispostos a ajudar outras comunidades que venham a sofrer ameaças de remoção ou estejam já com este processo em curso, oferecendo apoio em suas lutas e provendo conhecimento tático de resistência, com os exemplos de ações vitoriosas praticadas pelos moradores da Vila durante e após o período das remoções – como a própria tática que foi a criação e estabelecimento do Museu.

Ao longo de sua existência, o Museu das Remoções recebeu diversos convites à participação de eventos, mesas e seminários, apresentando-se tanto no Rio de Janeiro, a partir do convite de importantes instituições (como UNIRIO, UERJ, PUC, UFRJ), e também em outros estados. Houve também a oportunidade de o Museu participar de muitos eventos no exterior, dentre os quais: o Seminário de Museologia Brasileira na École du Louvre, na França; a Semana de Sociomuseologia em Lisboa, Portugal; a exposição 2017 CALIFORNIA-PACIFIC TRIENNIAL do Orange County Museum of Art, do qual integrou com fotos e vídeos, em Newport Beach, Califórnia, EUA; fez parte de mesas na Casa Grande do Pumarejo e na Can Battló, apresentou-se no Centro Cultural La Oficina e no Centro Sociocultural L'ANÓNIMA, todos na Espanha; participou da importante Conferência Internacional Habitat 3, Programa das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos, que aconteceu em Quito, no Equador; dentre outras importantes ocasiões de fala e exposição de material (vídeo e fotografia) de autoria do morador Luiz Claudio da Silva, registros realizados antes e durante o período das remoções.<sup>144</sup> Sandra Maria relembra em entrevista outros eventos que acredita terem sido de extrema importância:

Eu considero esse seminário de Museologia Social na América Latina, que foi em Bogotá, que eu participei. Teve um seminário também que foi organizado pela secretaria de Educação, que foi no Theatro Municipal, que eu também participei, e eu achei bem importante porque foi da Secretaria da Educação e Cultura, e nós sermos convidados é uma legitimação do Museu. O evento de entrega dos escombros da Vila Autódromo para o Museu Histórico Nacional eu também considero que foi um evento importantíssimo [...]. Teve o Teia de Memórias, que foi um seminário de Museologia Social, Teia de Memórias do Sudeste, e aí o Museu das Remoções também participou, e eu também considero que foi muito importante pelo fortalecimento da rede de museologia social [...]. Essa que eu fiz em Fortaleza, lá no Serviluz, eu acho que foi muito importante, porque eu percebi que fortaleceu muito o processo de construção de museologia deles né, o processo de organização de memórias, de construção de museologia social deles lá. Então acho que foi muito importante devido ao que nós geramos lá, porque tinham várias comunidades do Coribe. O Coribe é um agregado de comunidades, e eu achei muito legal, muito bom participar desse encontro lá.<sup>145</sup>

<sup>144</sup> Ver website do Museu das Remoções na seção “histórico” <<https://museudasremocoes.com>>.

<sup>145</sup> Ver entrevista com Sandra Maria Teixeira, realizada em 11 out. 2019, no apêndice F, p. 145.

Trazendo um pensamento sobre o espaço público, a partir do ensaio *Agorafobia* de Rosalyn Deutsche<sup>146</sup>, no qual evidencia que, após a revolução democrática, quando o Estado passa a não mais reger a partir de uma base fundamental de poder, tendo em vista que a ordem passou a ser puramente social, o local do poder tornou-se então um enigma – conforme as análises do filósofo Claude Lefort, trazidas pela autora. Desta forma, pondera, na era democrática o poder está aberto à contestação. Este se relaciona agora “à imagem de um local vazio”, fato que provocou a dissolução dos marcos de certeza, posto que, embora tenha passado a emanar do povo, o poder não é mais pertencente a ninguém. Assim, a invenção democrática criou algo novo, que é o espaço público, afirma Lefort, local onde o significado e a unidade social são negociados, aonde, ao mesmo tempo são constituídos e colocados em risco.

Desta maneira, pode-se considerar que o Museu das Remoções é um elemento substancial no exercício de uma ordem democrática, tendo em vista que denuncia e coloca-se em contestação às atuações do Estado, essa estrutura que por muitas vezes, a partir de um discurso falsamente democrático, atua em caráter autoritário, como procedeu no caso da Vila Autódromo, quando o poder público empreendeu um processo violento de remoção que infringia não só o direito à moradia da comunidade, garantido por lei, como também em ofensivas que violavam gravemente os direitos humanos de seus moradores.

Nesse tipo de operação, o Estado então toma o lugar que não deveria ser apropriado por ninguém, pois, em uma sociedade democrática, segundo Lefort, o poder necessita manter-se continuamente em um lugar vazio, não preenchido. Assim, através de sua atuação, o Museu das Remoções institui um conflito primordial contra o exercício de poder, questionando-o, e em constante defesa e declaração de direitos, não apenas relativos à moradia, mas de uma maneira geral, em prol da vida humana digna, em um discurso democrático exemplar, que exprime a força contida no povo e a possibilidade de luta contra um poder autoritário, este que a partir de diversas estratégias operou pela remoção integral da Vila Autódromo. O poder que atuou em investida autoritária contra a comunidade foi, contudo, derrotado pela resistência de um povo que decididamente lutou para ficar, pelo “direito a ter direitos” – utilizando-se aqui emprestada a expressão trazida por Deutsche quando cita em seu texto Hannah Arendt.<sup>147</sup>

Eu então [penso], não, eu vou lutar para ficar aqui sim, porque eu tenho direito a essa terra. E é quando eu compreendo o que é direito [...]. E o que eu fiz foi isso, tomar posse daquilo que era meu. Eu tinha direito a morar nessa terra e não ia deixar

---

<sup>146</sup> DEUTSCHE, *op. cit.*, p. 117-173.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 122.

de lutar por causa dos megaeventos. E o outro ponto é que os governos têm que aprender a respeitar a sua população [...]. E por aí eu começo a ter esse entendimento, de que "espera aí, não é assim, eu não sou um animal ou um bando de lixo que chegam e me tiram do lugar". [...] E alguns da sociedade diziam "ah, não sei o que esse povo quer, porque estão dando dinheiro". Mas dinheiro não era tudo. A gente não queria dinheiro, a gente queria ser respeitado. [...]

Eu gosto muito dessa fala, de falar do direito, porque eu me decepcionei muito nesse termo, e eu vejo também a necessidade da sociedade total ter essa noção de direito. [...] Tem um monte de direito, mas que é um direito que não é direito, que não é respeitado, que não se cumpre. Se fala muito, se faz pouco. [...] Porque quando eu falo do direito à moradia, não é só a moradia, é um conjunto. Eu preciso que minha filha vá para escola, todos nós precisamos de educação, todos nós precisamos de saúde, todos nós precisamos de urbanização, de limpeza, de tudo. É um conjunto, não é só morar. Todos nós precisamos guardar nossas próprias memórias. [...] E quando eu luto pela minha casa, eu descubro que eu não estava lutando só pela minha casa, que essa luta é muito mais ampla, e que as pessoas têm que acordar. Eu acho que as pessoas precisam tomar posse dessa coisa de entender o que é o direito e dizer, "não, eu tenho o direito, eu quero que este direito seja respeitado". Não é o governo que vai dizer pra mim que eu não vou ser respeitada. Eu é que vou dizer pra ele que ele tem que me respeitar, porque eu sou cidadã e eu construo esse país.<sup>148</sup>

Há uma tendência urbanística homogeneizante, que instaura uma ordem, um *lugar* – pensando a partir das formulações de Michel de Certeau – este que é geometricamente organizado, onde impera a lei do próprio, em que “os elementos considerados se acham uns *ao lado* dos outros, cada um situado num lugar ‘próprio’ e distinto que define”<sup>149</sup>. A partir deste ponto é possível traçar uma correlação com o texto de Miwon Kwon analisado anteriormente nesta pesquisa, no qual critica uma universalização dos lugares e seus consequentes apagamentos das diferenças, e que observa a consequente eclosão de esforços a fim de resgatar essas diferenças perdidas ou ao menos reduzir o seu desaparecimento, em investidas que buscam recuperar memórias, suscitar histórias e manter identidades, para que “a sequência de lugares que habitamos durante a vida não se torne generalizada em serialização indiferenciada, um lugar após o outro”<sup>150</sup>. O Museu das Remoções, pode-se inferir então, seria um dentre estes esforços, como comentou Kwon, que resgata as diferenças de um fatídico apagamento.

Em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau observa também que *o relato* tem um papel decisivo. A importância de se manter ativo os relatos, assim como é realizado pelo Museu das Remoções em prática sistemática de contação de sua história e suas memórias pela oralidade, pondera Certeau, é porque onde os relatos desaparecem, quando as pessoas são

<sup>148</sup> Ver entrevista com Dona Penha, realizada em 18 set. 2019, no apêndice D, p. 126 e 129.

<sup>149</sup> CERTEAU, *op. cit.*, p. 184 (grifos e aspas do autor).

<sup>150</sup> KWON, *op. cit.*, p. 182.

privadas de narrações, grupos ou indivíduos regridem para uma experiência fatalista, de uma totalidade informe, indistinta, noturna. E desta forma há uma perda de espaços. Mas por outro lado, quando se mantém uma atividade narrativa, espaços são então fundados.<sup>151</sup> Pois, como declara o autor em assertiva já antes aqui debatida, *o espaço é um lugar praticado*.

Portanto, o Museu das Remoções, em suas atividades, principalmente a partir da prática da oralidade efetivada pelos relatos de seus membros (moradores e apoiadores), que sustenta uma rotina de exposição de contranarrativas – contrárias àquelas apresentadas pelo poder –, realiza um papel fundamental na manutenção democrática. Oposto às práticas autoritárias de espoliação de terras engendradas pelo Estado, vinculadas aos mandos dos interesses do mercado financeiro-imobiliário (em tendência que se demonstra global), contra as estratégias do poder hegemônico, o Museu lança mão de táticas que sustentam uma importante disputa no coração da cidade, na qual, de forma desviante e com astúcia, transformam os lugares organizados e controlados pelo poder, através de suas práticas criativas e incansáveis, de luta e resistência, instaurando e mantendo novos espaços no cerne da esfera urbana.

O Museu das Remoções ele é antes de tudo muito amor. É um coletivo que luta para fazer a diferença, que luta para que todos tenham uma moradia digna. Que todos sejam iguais. Eu acho que esse Museu é para fazer a diferença, dizer não às remoções, de verdade. Ser ferramenta de luta, mas com muito amor. Que a gente possa realmente, de verdade, o homem possa compreender que a terra é para ser partilhada, para todos terem direito à moradia, porque essa terra é de todos [...]. Isso é Museu das Remoções. É lutar para fazer a diferença e educar o povo, talvez. Que seja uma ferramenta também de educação, para as pessoas se transformarem, começarem a compreender o sentido da terra, o sentido da vida [...]. Então o Museu ele é isso, ele é um instrumento que tem vida e que quer ver o mundo fazer a diferença, quer ver o povo crescer, mas crescer em união, em coletivo, trabalhar no coletivo, que é fundamental. Ele [o Museu] foi criado nesse coletivo [...]. Todos que participam desse Museu são pessoas que são iguais, não tem diferença, ninguém é melhor do que o outro. Isso é amor, isso é vida, é respeito mútuo. Cada um com seu cada um, cada um doa aquilo que é melhor seu. Ninguém aqui recebe nada, mas recebe tudo ao mesmo tempo. Então eu acho que o Museu é isso pra mim.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> CERTEAU, *op. cit.*, p. 191.

<sup>152</sup> Ver entrevista com Dona Penha, realizada em 18 set. 2019, no apêndice D, pp. 131.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aos que pretendem entender as práticas cotidianas, estas que preenchem a esfera urbana com vida, não se deve cometer o engano de colocar-se em uma visão panorâmica, como se do alto, em posição privilegiada, fosse possível conferir legibilidade a este todo complexo. “Ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber”, declara Michel de Certeau em *A Invenção do Cotidiano*. A cidade-panorama é, portanto, simulacro visual. Em posição distanciada, longe do emaranhado desta trama, o observador que se posiciona de cima afasta-se da forma elementar da experiência urbana: “os praticantes ordinários da cidade”. Na relação entre suas práticas, os praticantes ordinários criam uma imbricada rede, de história múltipla, a partir dos fragmentos de trajetórias e alterações de espaços. Assim, a cidade refaz-se a todo instante. Quanto às suas representações, é impossível totalizá-las, pois tornam-se a cada dia outras, indefinidamente.

“O espaço é um lugar praticado”, afirma Michel de Certeau. Em contraste à ordem cotidiana de distribuição organizada dos elementos, que se situam em coexistência, sem sobreposição, em estabilidade uns ao lado dos outros, há também vetores de movimento que animam e transformam estes lugares. Conjunto de dinâmicas em cruzamentos, a partir de suas práticas, são capazes de alterar as condições de onde atuam, e assim espacializam o lugar. A exemplo, os caminhantes da cidade transformam em espaço a rua, lugar geometricamente organizado pelo urbanismo. Em suas trajetórias, os pedestres apropriam-se do sistema topográfico em fluxos de idas e vindas, e então fazem uma realização espacial do lugar, apenas pelo simples fato de caminhar pela cidade.

Desta forma, declara o autor, “existem tantos espaços quantas experiências espaciais distintas”<sup>153</sup>. Então, pensa-se aqui nesta dissertação as intervenções artísticas na esfera urbana como formas de também espacializar o lugar, porém de modo distinto e mais efetivo. Como são propositadamente desviantes, aponta-se a estas uma qualidade *tática*, pois, em jogo com o conjunto de possibilidades e proibições fabricadas pela ordem urbana, transgridem estratégias e propósitos, subvertem usos e significados, corrompem o sedentário lugar habitual. Na tensão e interação entre obra e cidade, provocam um choque de onde algo então desabrocha. Destes embates e negociações, alteram-se ou são criados novos usos e espaços na cidade.

---

<sup>153</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014, p. 185.

Conforme os desdobramentos de Certeau, as ações do tipo táticas são *desviacionistas*, pois não obedecem à lei do lugar em que atuam. As táticas têm o lugar senão o do outro, jogam em terreno alheio, este organizado por forças a elas estranhas e fazem, por isso, uso das ocasiões propícias e possibilidades que são oferecidas pelas circunstâncias do local onde se encontram. A ação tática é pura astúcia, coloca-se aonde ninguém espera. De forma diferente e interferente, infiltra-se justamente aonde o poder falha para então criar surpresas. Seus desvios são da ordem da pirataria e da clandestinidade.

Do lado oposto há a *estratégia*, que são as atuações de um “sujeito de querer e poder” que postula em um “lugar próprio”, aquele suscetível de ser circunscrito, e que serve como base de gestão para as relações com uma exterioridade de alvos e ameaças. São as atuações, portanto, das organizações que controlam a ordem urbana, como as instituições, as empresas, o exército, o Estado. Contra a atuação dessas instâncias de poder, para desviar dessa ordem e de sua capacidade de controle, mesmo situando-se dentro de suas fronteiras de dominação, é possível portanto atuar de forma tática. E desta maneira foram trazidos exemplos de atuações potentes, capazes de criar desvios no seio deste controle, com perspicácia, em operações precisas que se aproveitaram de ocasiões propícias e tomaram partido das falhas do poder proprietário.

Sendo assim, no primeiro capítulo desta dissertação analisou-se o conceito de *deriva* como tática de atuação. Mas não uma deriva como as situacionistas – embora estas tenham um caráter histórico de importância primordial e reverberante. A deriva é aqui pensada, assim como o fez Jacopo Crivelli Visconti em seu livro *Novas Derivas*, a partir de uma ideia expandida, pela pressuposição do movimento como elemento central e catalisador. Neste sentido, foi trazido um conjunto de intervenções urbanas, ações praticadas por Alexandre Vogler, Guga Ferraz e da dupla Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, que a partir do ano 2000 direcionaram seus trabalhos para as ruas de modo desviante, provocando ruídos e alterações no funcionamento da ordem urbana.

A cidade, este todo regrado e demarcado, mesmo que momentaneamente, é subvertido através do insólito deslocamento provocado pelas intervenções desses artistas. Suas obras atuam na ordem do extraordinário, que rompem com a rotina cotidiana por meio de uma dinâmica intempestiva proveniente de suas atuações ou dos desdobramentos de suas obras. Embora em caráter microbiano, frente a imensidão que dá forma à cidade, estas intervenções são capazes de provocar um fluxo precioso de imprevisibilidade, que alteram a disciplinaridade das diretrizes urbanas.



Contudo, muitas vezes a tática necessária para atuação não é a que promove um movimento, mas aquela que pretende manter-se em uma posição específica. Portanto, no segundo capítulo foi discutido o conceito de *site-specific* como tática de atuação. Para tanto é discutido o caso emblemático da comunidade Vila Autódromo que, aos mandos do poder municipal, associado aos interesses vorazes da especulação imobiliária, foi vítima de um penoso processo que visava, de forma autoritária, a remoção integral de toda a comunidade. Entretanto, seus moradores e apoiadores mobilizaram-se em resistência, e nesta luta engajaram diversas ações táticas pela permanência da comunidade. E dentre estas, deu-se a criação do Museu das Remoções, que é então analisado a partir dos conceitos relacionados à arte *site-specific*, bem como as atuações promovidas pelo Museu ao longo de sua existência.

O Museu das Remoções tem um *site* que é coincidente com a própria comunidade, mantendo com este espaço uma relação indissociada, visto que é um museu a céu aberto e de território, ou seja, constitui-se da própria fisicalidade da Vila Autódromo. Porém, o Museu não se restringe apenas ao território da comunidade. Ele estende-se a cada convite recebido para que seus moradores e apoiadores realizem falas, a cada exposição da qual participa com as fotos e vídeos de seu acervo, ou mesmo quando ocupa o acervo de outro museu, como quando parte de suas ruínas foram doadas ao Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.

Após sua inauguração, o Museu deu início a uma nova fase de luta da comunidade. Instrumento potente, tem dentre seus objetivos lutar pela permanência da Vila Autódromo e a preservação de sua memória como comunidade, ser meio ativo de denúncia contra as estratégias das políticas remocionistas do Estado e uma forma de apoio a outras comunidades que sejam vítimas ou estejam vivendo sob a ameaça da remoção. Nascido em meio aos escombros, o Museu origina-se de uma comunidade que sabe a importância de não se deixar apagar, portanto, suas ações são táticas, como um revide de vida e resistência contra toda a destruição intencionada pelos desmandos de um poder autoritário.

O Museu atua tanto com ações em *sites* específicos, para demarcar pontos de importância e resgate de memória no território da Vila Autódromo, como também atua de forma espalhada, em atuações que extravasam sítios específicos ou mesmo o próprio espaço da comunidade, e vai em direção à esfera urbana de forma geral, em um *site* que situa-se então discursivamente. Assim, o Museu desdobra de uma só vez diferentes definições relativas à arte *site-specific* analisadas por Miwon Kwon e então encaixa-se na ideia de *functional site* elaborada por James Meyer. E seguindo este pensamento, o Museu seria

também um *site informacional* visto que se integra a ele, além do espaço físico da Vila, falas, textos, fotografias, vídeos e coisas.

Desta maneira, assim como investiga Michel de Certeau em *A Invenção do Cotidiano*, sobre as operações dos usuários da cidade, estes que estariam supostamente entregues à passividade e à disciplina, já que estão enquadrados no estatuto de dominados, percebe-se que é possível atuar de forma tática, desviante, pois, como afirma o autor, o cotidiano se reinventa a partir de “mil maneiras de caça não autorizada”. Assim, as práticas aqui analisadas, tanto as táticas que desempenharam a *deriva* para instaurar um movimento insólito à ordem, como a *site-specific* como resistência e luta pela permanência de uma comunidade contra as políticas de remoção, ambas são capazes de manejar uma realização espacial do lugar. A cada revide em articulação tática contra o poder e sobre os detalhes do cotidiano, o espaço urbano altera-se. A partir da prática desviante, ativa e obstinada de seus usuários, a cidade então se refaz.

## REFERÊNCIAS

- A GENTIL Carioca. ALALAÔ. Disponível em: <http://agentilcarioca.com.br/projetos/alalao/>. Acesso em: 20 jan. 2019.
- ADRIANI, André. *FUNARTE e a Arte Brasileira Contemporânea: políticas culturais públicas do INAP e CEAV*. 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Unicamp, Campinas, 2016.
- ALTBERG, A.; MANEGUETTI, M.; KOZLOWSKI, G. *8 Reações para o depois*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.
- ANDRADE, Luis. Rio 40° Fahrenheit. *Concinnitas*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 5, p. 127-149, dez. 2003. IART/UERJ. Disponível em: <https://issuu.com/websicons4u/docs/revista5>. Acesso em: 12 jul. 2018.
- ANJOS, Moacir dos. As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. *Revista ARS*, São Paulo, v. 10, n. 20, 2012.
- ASSOCIAÇÃO de Moradores e Pescadores da Vila Autódromo. *Plano Popular da Vila Autódromo: plano de desenvolvimento urbano, econômico, social e cultural*. Disponível em: <https://comitepopulario.files.wordpress.com/2012/08/planopopularvilaautodromo.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2018.
- AUTRAN, Paula. Arte polêmica de carona em ônibus. *Jornal O Globo*. Disponível em: <https://arquivosdopresente.wordpress.com/intervencoesartisticas/gugaferraz/>. Acesso em: 04 dez. 2018.
- BARBOSA, Felipe. *A experiência da arte pública*. 2005. Dissertação (Mestrado em Linguagens Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- BELO, Maria Luiza. *Vila Autódromo convida: ocupação pela renomeação de BRT e Cumprimento de promessas*. Rio de Janeiro: RioOnWatch, 01 fev. 2019. Disponível em: <http://riononwatch.org.br/?p=38600>. Acesso em: 02 fev. 2019.
- BERTO, Heloísa Helena. Ameaça à vida da mãe de santo Luizinha de Nanã da Vila Autódromo. Publicado em 23 fev. 2016. Disponível em: <https://riononwatch.org.br/?p=18405>. Acesso em: 15 out. 2019.
- BOGADO, Diana. *O Museu das Remoções da Vila Autódromo: potência de resistência criativa e afetiva como resposta sociocultural ao Rio de Janeiro dos megaeventos*. 2017. Tese (Doutorado) - Universidad de Sevilla, Sevilla, 2017.
- BRUM, Mario. Favelas e remocionismo ontem e hoje: da Ditadura de 1964 aos Grandes Eventos. *O Social em Questão*, ano 16, n. 29, 2013. Disponível em: <http://osocialemquestao.ser.puc-rio.br/media/8artigo29.pdf>. Acesso em: 02 out. 2019.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível / Art for a sensitive city*. Tradução para o inglês Valéria Sarsur e Pedro Vieira. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015. Disponível em: <https://brigidacampbell.art.br/Arte-para-uma-cidade-sensivel>. Acesso em: 27 jul. 2018.

CASTRO, Julio; ALENCASTRO, Roberta. *Prêmio de Interferências Urbanas*. Catálogo, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 22. ed. 3. reimpr., Petrópolis: Vozes, 2014. 2018.

CESAR, Marisa Flório. *Nós, o outro, o distante: na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

COCCHIARALE, Fernando. A (outra) Arte Contemporânea: intervenções urbanas micropolíticas. *Revista Arte & Ensaio*. Rio de Janeiro: 2004. UFRJ.

D'ÁVILA, Mariana. *Os bairros mais baratos – e os mais caros – para morar em SP e no RJ*. São Paulo: InfoMoney, 07 ago. 2018. Disponível em: <https://www.infomoney.com.br/imoveis/noticia/7549271/bairros-mais-baratos-mais-caros-para-morar>. Acesso em: 20 jan. 2018.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Projeto Periferia, 2003. E-book.

DEBORD, Guy. *Teoria da deriva*. IS n. 2, dez.1958.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, v. 5: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DEUTSCHE, Rosalyn. Agorafobia. *Arte & Ensaio*, n. 36. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/22488/12588>. Acesso em: 20 ago. 2019.

DIRIGÍVEL polêmico em 2002. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 22 dez. 2006. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/dirigivel-polemico-em-2002-4537185>. Acesso em: 28 nov. 2018.

FARIAS, Carolina. *Moradora dá o sangue e vira símbolo para famílias desalojadas por vila olímpica no Rio*. Notícias Uol: 27 dez. 2017. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/12/27/moradora-da-o-sangue-e-vira-simbolo-para-familias-desalojadas-por-vila-olimpica-no-rio.htm>. Acesso em: 15 out. 2019.

FAULHABER, Lucas; AZEVEDO, Lena. *SMH 2016: remoções no Rio de Janeiro olímpico*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

FERNANDES, Ana Carolina. Homem faz casa flutuante na baía de Guanabara e recebe notificação para sair. *Folha de S. Paulo*, 02 mar. 2007. Disponível em: [www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0203200724.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0203200724.htm). Acesso em: 22 jan. 2019.

FERRAZ, Guga. *Uma gentil invenção*. Catálogo. SESC: Rio de Janeiro, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. Notas sobre o espaço público e imagens da cidade. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, fev. 2008. Portal Vitruvius. Disponível em: <[www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/12.133/41](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/12.133/41)>. Acesso em: 27 jul. 2018.

JENNINGS, Andrew. *Brasil em jogo: o que fica da Copa e das Olimpíadas?* São Paulo: Boitempo, 2014.

KHALIB, Abdelhafid. *Esboço de descrições psicogeográficas do Les Halles de Paris*. IS n. 2, dez. 1958.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Revista Arte & Ensaios*, n.17. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. Disponível em: <http://files.cargocollective.com/556035/um-lugar-apos-o-outro.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2018.

LAURIANO, Carolina. Catador faz protesto na Linha Vermelha dentro de gaiola suspensa. *G1*, 12 abr. 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1566116-5606,00-CATADOR+FAZ+PROTESTO+NA+LINHA+VERMELHA+DENTRO+DE+GAIOLA+SUSPENSA.html>. Acesso em: 22 jan. 2019.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LEFORT, Claude. The question of democracy. In: LEFORT, Claude. *Democracy and Political Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

LEITÃO, Gerônimo *et al.* *Barbante, ripas e luta: ocupações organizadas de terras urbanas no Rio de Janeiro, 1983-1993*. Niterói: EDUFF, 2015.

LINHARES, Mônica. *Entre a cruz e o tridente: espertezas simbólicas*. Disponível em: [www.alexandrevogler.com.br/wp-content/uploads/2016/06/entre-a-cruz-e-tridente-espertezas-simbolicas-monica-linhares.pdf](http://www.alexandrevogler.com.br/wp-content/uploads/2016/06/entre-a-cruz-e-tridente-espertezas-simbolicas-monica-linhares.pdf). Acesso em: 28 jul. 2018.

MACENA, Maria da Penha; MACENA, Nathália; SILVA, Luiz Claudio; TEIXEIRA, Sandra. “Museu das Remoções”. In: *Plano Museológico do Museu das Remoções*. Rio de Janeiro: set. 2017. Disponível em: <https://museudasremocoes.com/>. Acesso em: 05 out. 2019.

MAIS antiga mensagem na garrafa do mundo é encontrada na Austrália. *Revista Galileu*. São Paulo, 07 mar. 2018. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2018/03/mais-antiga-mensagem-na-garrafa-do-mundo-e-encontrada-na-australia.html>. Acesso em: 20 nov. 2018.

MEU RIO. *7 anos de resistência da Vila Autódromo*. Disponível em: [www.urbanizaavila.meurio.org.br](http://www.urbanizaavila.meurio.org.br). Acesso em: 24 nov. 2018.

MEYER, James. The Functional Site. In: SUDERBURG, Erika (org.). *Space, site, intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

O MICO do ano: a quarta edição do projeto Alalalô. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 dez. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/o-mico-do-ano-quarta-edicao-do-projeto-alalao-7164982>. Acesso em: 20 jan. 2019.

OITICICA, Hélio. *Mitos vadios*. [São Paulo]: 1978.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. *InSITE: práticas de arte pública na fronteira entre dois mundos*. Niterói: Editora UFF, 2012.

PAIM, Claudia. *Táticas de artistas na América Latina*. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012.

PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. Disponível em: <https://desarquivo.org/sites/default/files/ericson-pires.-cidade-ocupada.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2018.

RAMIREZ, Marie Carmen. *Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina*. Disponível em: [www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15\\_Mari\\_Ramirez.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_Mari_Ramirez.pdf). Acesso em: 10 dez. 2018.

RAMIRO, Mario (org.). *3NÓS3: intervenções urbanas – 1979-1982*. São Paulo: Ubu, 2017.

REIS, Paulo; BASBAUM, Ricardo; RESENDE, Ricardo. *Panorama de Arte Brasileira 2001*. São Paulo: MAM, 2001.

REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

RIVITTI, Thais. Uma obra para museu. *Revista ARS*, v. 7, n. 13. São Paulo: USP, 2009.

ROLNIK, Raquel. *Guerra dos Lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2019.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

RUMUS Artes Visuais. In: Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: [www.itaucultural.org.br/rumosartesvisuais](http://www.itaucultural.org.br/rumosartesvisuais). Acesso em: 05 dez. 2018.

SANCHÉZ, F.; OLIVEIRA, F.; MONTEIRO, P. Vila Autódromo em disputa: sujeitos, instrumentos e estratégias para a reinvenção do espaço. *Rev. Bras. Estud. Urbanos Reg.* Recife, v.18, n.3, p. 408-427, set.-dez. 2016. Disponível em: [https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/download/5363/pdf\\_1/](https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/download/5363/pdf_1/). Acesso em: 30 set. 2019.

SANCHES, Taísa. *Museu das Remoções Inaugura Percurso Expositivo na 12ª Primavera dos Museus*. RioOnWatch: 01 out. 2018. Disponível em: <https://riononwatch.org.br/?p=36590>. Acesso em: 20 out. 2019.

SERRA, Richard. Tilted Arc Destroyed. *Art in America* 77, n.5, maio 1989.

SCOVINO, Felipe. Ironia e in(ter)venções: outros olhares sobre a cidade. *Corporicidade*, v. 1. Salvador: UFBA, 2008. Disponível em: [www.corporicidade.dan.ufba.br/arquivos/resultado/ST2/FelipeScovino.pdf](http://www.corporicidade.dan.ufba.br/arquivos/resultado/ST2/FelipeScovino.pdf). Acesso em: 18 dez. 2018.

SCOVINO, Felipe. A ironia e suas estratégias na obra de Cildo Meireles. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 15. p. 98-105, 2007. UFRJ. Disponível em: [www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15\\_Felipe\\_Scovino.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_Felipe_Scovino.pdf). Acesso em: 07 dez. 2018.

SCOVINO, Felipe. *Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

TALBOT, Adam; REIST, Stephanie. *Prefeitura Demoliu Casa de ‘Mulher Cidadã’ no Dia Internacional da Mulher*. Tradução de Roseli Franco. RioOnWatch: 11 mar. 2016. Disponível em: <https://riononwatch.org.br/?p=18671>. Acesso em: 02 out. 2019.

TANAKA, G. et al. (org.). *Viva a Vila Autódromo: o Plano Popular e a luta contra a remoção*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2008.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. 2012. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VOGLER, Alexandre. *Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público*. Disponível em: [www.alexandrevogler.com.br/projeto/atrocidades-maravilhosas/](http://www.alexandrevogler.com.br/projeto/atrocidades-maravilhosas/). Acesso em: 28 jul. 2018.

**APÊNDICE A** – Conversa realizada com Alexandre Vogler em 31 de janeiro de 2018 em Laranjeiras, Rio de Janeiro (editada)<sup>154</sup>

**Vogler:** A gente botou os cartazes do Atrocidades em abril de 2000, o 1º Interferências Urbanas, se eu não me engano, foi em maio (eu não estava aqui), eu terminei de colar os cartazes, tudo assim, uma semana, uma semana, a outra semana eu fui fazer uma residência em Portugal, passei um ano lá no Porto. Então quando rolou o 1º Interferências Urbanas eu vi só pela internet e isso foi maneiro, você vê na página do Globo Online, ou foi capa do JB, então isso foi marcante, porque a gente estava trabalhando com a mídia e lógico passava pela nossa cabeça essas estratégias de alcance assim.

Mas a gente percebeu que a dimensão midiática, no caso do trabalho do Ducha, não foi exatamente a troca da cor do Cristo, porque durou muito pouco tempo, mas a repercussão que aquilo teve e o acompanhamento que a mídia vai dar, a dispersão dessa imagem; eu lá em Portugal abri a internet e vi esse trabalho, e aqui isso foi discutido na mídia impressa, não acompanhei tanto... pra mim pelo menos me deu que essa dimensão pública do trabalho, nesse caso, em termos de efetividade, é a dimensão midiática dele, ou seja, o Atrocidades ainda lidava com essa concretude, ou seja, você tem que varrer a cidade para que em todos os lugares que as pessoas passassem elas vissem isso...

**Bárbara:** A sua ideia de ir para rua é colocar a arte para ser vista por uma população maior?

**V:** Me atrai primeiro a mídia. Adoro trabalhar com serigrafia, adoro trabalhar com cartaz, com gravura. E depois porque também eu achava que... não sei, isso vai muito do contexto que a gente vivia ali no final da década de 90. Hoje em dia eu acho que os artistas já saem da universidade – isso a gente foi vendo mais para o final da década de 2000 – já prevendo exibir seus trabalhos em galeria, ou muitas vezes, alguns já exibindo trabalhos em instituições, o que é ótimo, mas na nossa época não tinha muito isso, então a gente não tinha muito essa perspectiva de sair da EBA...

**B:** Vocês estavam acabando de se formar nessa época?

---

<sup>154</sup> A conversa não se apresenta inteiramente transcrita devido a sua grande extensão. A edição tomou como base priorizar os assuntos pertinentes ao escopo desta pesquisa.



**V:** Eu estava terminando o mestrado, algumas pessoas estavam terminando a graduação. Eu terminei a graduação em 97 e entrei em 98 no mestrado e terminei no comecinho de 2000. Mas não tinha tanto essa perspectiva de fazer exposição em galeria. Uma exposição no espaço institucional era uma coisa muito longe de se adquirir, e por outro lado, o impacto das imagens no espaço público, mídia externa, *backlight*, os próprios... esses corredores de lambe-lambe... na época eu lembro que eu ia para o Fundão... No início da década de 90, na Av. Brasil tinha muito cartaz lambe-lambe, isso e os *backlights*. Eu acho que esse consumo visual é muito mais... me influenciou mais, sei lá, por algum motivo me interessa, chama mais a minha atenção, eu acho que de todos também. [...]

Embora minha formação seja em pintura, eu digo até hoje eu sou um pintor, gosto de pintar e desenhar, tenho uma produção ligada a isso também, mas só retornando para aquilo que nós tínhamos falado, nesse momento, eu acho que a gente tinha essa ilusão de poder tomar a cidade e fazer com que todas as pessoas percebessem aquilo. E eu só estou citando esse trabalho do Ducha porque de certa forma foi um ponto de virada eu acho. E isso é curioso porque eu continuo trabalhando com lambe-lambe, ano passado coloquei os lambe-lambes com o pessoal do Tupinambá Lambido. Mais recentemente coloquei junto com o Guga dois lambe-lambes com uma parceria com o pessoal da Agência Pública, que são uns lambe-lambes chamados "Propriedade Particular", que está rolando agora, que é curioso, porque você coloca o cartazes ali, então você está passando de ônibus e você sabe que o cartaz está ali e você tenta observar as pessoas observando o seu cartaz, e se você está dentro de um ônibus... porra, hoje em dia está todo mundo muito mais atento ao seu telefone do que observando a cidade. Então essa coisa da fruição do espaço público, que é estratégica, a pessoa que está promovendo um trabalho no espaço público já, nos dias de hoje... talvez tenha que ser revisto, porque tá todo mundo de cabeça baixa... dá vontade de dizer assim "ei, olha ali meu trabalho".

[...]

**B: São uns cartazes bem grandes. Qual é o tamanho?**

**V:** 3,20 x 1,90m. São 10 folhas. Ele vai trabalhando com aquelas folhas de 9,5 x 6,9 que é um formato padrão. E é de forma modular, podia ser 8, mas a gente pediu maior, foram 10.

**B: O Base para Unhas Fracas também?**

**V:** Também, o mesmo tamanho, só que saía de *plotter*. Eu consegui um *plotter* com uma boca bem grande aí era bom que colava tudo de uma vez só. [...]

Mas não sei, acho que é um outro contexto, uma outra realidade trabalhar com lambe hoje em dia, um pouco menos romântico também, né... Na época lá do Atrocidades a gente tinha um pouco essa utopia também né... [tínhamos] uns vinte e poucos anos... isso foi muito importante para manter o trabalho em pé né, porque você imagina que foi tudo feito... Era todo mundo duro, saindo da faculdade. Você conseguir fazer um trabalho em escala... acho que a estratégia adotada. Aí eu falo de eu chamar as pessoas, pesou um pouco esse aspecto assim né, eu queria fazer um trabalho em escala metropolitana, mas como é que eu vou fazer isso? Eu não tinha dinheiro para fazer uma campanha de outdoor, de *backlight*, de não sei o quê. Pô, o lambe é uma mídia relativamente barata, mas ainda assim é uma coisa que putz, não era fácil de fazer. E aí eu comecei a convidar o pessoal e disse assim "pô, eu estou com uma ideia de fazer esse trabalho, o quê que você acha? Você pensa uma imagem aí, vamos reproduzir isso em serigrafia 150 vezes". Porque na época era assim que eles colavam os cartazes. Os cartazes tinham essa dimensão máxima por 9 por 9,5, que era o tamanho de uma folha de linha d'água... e aí eles colavam diversas vezes aquele cartaz no muro. Isso só foi mudar... quando eu fiz o *4 Graus* já era modular, já era um mini outdoor, ou seja, você fazer um grande, uma grande imagem com oito folhas daquela, mas eles tinham acabado de mudar isso dentro do universo dos lambe-lambes, dos coladores, do pessoal que produzia isso, porque até então era isso. Eu passava na Av. Brasil e eram grandes corredores de lambe-lambe, mas era isso assim...

**B: Eram vários repetidos né.**

**V:** Repetidos. Assim. Inclusive na minha dissertação de mestrado eu vou tratar disso, da repetição da imagem. Vou tratar isso sob o prisma do cinema. Pensei naquilo quase como um fotograma. Você pensar que está num corredor expresso andando de ônibus, e está com a cabeça voltada, seria o inverso do cinema né, que o espectador está parado e o fotograma está passando, você está entendendo, ou seja, o fotograma está [parado] e você está passando. Na época inclusive, no Atrocidades, o Felipe Barbosa fez um lambe que tinha isso, um pouco Eadweard Muybridge, você sabe quem é esse cara? Eadweard Muybridge era um fotógrafo do

século XIX que fazia imagens em sequência, muito conhecido, tenho certeza que você já viu, um cara fazendo movimento. Enfim, uma coisa que vai derivar do cinema.

Ele [Felipe Barbosa] fez uma ema andando em três posições, de forma que se você mantivesse a cabeça voltada 90° pro muro você iria "tsc tsc tsc" (onomatopeia para som de rolo de filme de cinema sendo passado) ver o movimento. Então tinha um pouco essa ideia da dinâmica da imagem repetida por conta da forma usual de colagem de cartaz dessa época, na década de 90 na virada para década de 2000. Logo depois os coladores começam a optar por isso, por fazer um mini outdoor de um mesmo cartaz com esse recurso modular, com 8 ou 10 até 12 folhas de papel combinados. E não tem uma... Engraçado, é um universo que vai mudando quando os tapumes também deixam de ser tapumes planos de compensado para ser esses tapumes corrugados também né, tipo assim, eles têm que se adaptar a isso também né, porque... Prejudica a imagem. Você não pode colar aquilo plano porque qualquer um vai enfiar o dedo e vai rasgar o seu cartaz, então o cara tem que, puta, colar aquilo direitinho. Você vê o cara colando, pô, é uma destreza. Você acompanhar o Baranda colando, ele e o cara que se chama Marlene, o auxiliar dele.

[...]

## **B: A cidade está sendo transformada...**

**V:** A cidade está sendo transformada, a gente está vivendo aquele momento que a gente acabou de conversar... de uma comoditização da cidade, essa cidade vira passa ser vista como um grande *commodity* para ganhar dinheiro, haja vista a rentabilidade da indústria de turismo. Ela precisa ser transformada em cenário porque isso vai trazer dinheiro, porque isso vai trazer supostamente investimentos. A custo de quê? A gente tem que pesar isso também. E essa cidade especificamente nesse trabalho, que estava sendo discutido aqui era áreas que deveriam ser de interesse do patrimônio artístico histórico, estão sendo deixadas de lado, ou suprimidas, ou demolidas mesmo, como a gente viu em toda área do porto, da Gamboa mesmo. Para se instituir um modelo de cidade corporativa, baseada nesses planos estratégicos que na verdade são os planos estratégicos que já chegam prontos de modelos Catalães. Porque os grandes entusiastas desse modelo de cidade sempre citam Barcelona "depois das Olimpíadas de 92 se modernizou, virou uma grande cidade". Isso serviu muito de justificativa para os jogos olímpicos aqui do Rio.

A gente vai percebendo uma elitização da cidade e o poder público acaba se voltando para um modelo de funcionamento que em determinados aspectos se aproxima, no caso da arquitetura, dessa arquitetura que eu coloco aqui, que é chamada arquitetura pele de vidro, que eles chamam. São esses prédios absolutamente espelhados. Um crime. A cidade pode estar a 17º, mas o vidro não abre. Ou seja, porque ele é completamente cerrado. Você poderia estar trabalhando com a brisa no inverno, mas você está gerando energia, gastando com ar condicionado. Fora que é uma apreciação muito tosca de uma arquitetura que tem suas origens lá no Mies van der Rohe, ou seja, aquela arquitetura nova iorquina da década de 80 etc. Essa coisa chega aqui com esse *delay*, e que de certa forma molda um pouco o status do lugar. Você encontra muito desses prédios na Barra da Tijuca. Isso está muito associado ao mundo corporativo. Ou seja, quando você tem um prédio desses é como se aquilo fosse um sintoma de que "novos ares" de grana estão chegando na cidade: multinacionais, prédios corporativos que abrigam milhares de executivos, por aí vai. E aí eu repliquei a fachada exatamente de um desses prédios dali... que funciona um pouco perto da Lapa. Atrás do Corpo de Bombeiros do Campo de Santana tem um prédio enorme ali. O prédio da Petrobrás, não sei se você já percebeu.

**B: Sei, sei.**

**V:** E ali eu lembro que... eu tenho guardada uma matéria que o Secretário... na época chamava Secretário de Intervenção Urbana. Depois virou Presidente da Fundação Rio Patrimônio Cultural, uma coisa dessa. O Washington... esqueci. Foi da minha geração, só que ele era da FAU e eu era da EBA. E o cara sempre gostou de política e virou secretário do Eduardo Paes. E na época, quando a gente estava levantando esse prédio, chamou atenção cinco andares subterrâneos de garagem para dois mil carros. Mas as pessoas falaram assim "nossa, para botar dois mil carros na cidade naquela região ali?" Ali rodeado de cortiços, tem já uma ambiência muito característica do lugar. Aquilo ali era um terreno baldio, mas antigamente era um cortiço. E aí o cara falando que não, fazendo alguns "senões" assim em relação a essa questão dos carros, mas defendendo a implantação do projeto porque alteraria o perfil da região. Ou seja, alteraria o perfil do morador. Ou seja, e ele fala assim "se um terço das pessoas que vão trabalhar nesse prédio se mudarem para o entorno dessa região, nessa região, a revitalização da área estará feita". Ou seja, o que ele chamava de revitalização, trocando em

miúdos, era você tirar pobres e botar rico. Porque aquela área não é uma área vazia. Pessoas continuam morando lá. Moram lá antes da construção daquele prédio.

Então esse tipo de arquitetura foi praticado por um modelo de governança de poder público que implementa transformações na cidade que visam absolutamente a rentabilidade e a geração de capitais em detrimento da preservação cultural e até urbanística daquele local, daquela cidade. Que é o que ele vai fazer, zelar pela cidade. Ou seja, o turista não pode estar em primeiro lugar que eu que sou morador da cidade.

Então na verdade quando eu fiz esse trabalho [*Retrofit*], o trabalho tinha um pouco esse caráter, ou seja, eu promover essa transformação inserindo, replicando e prédio, porque tem as mesmas divisórias, a mesma proporção, a coluna de aço escovado, as paradas todas foram feitas tal e qual esse prédio que eu estou comentando e é para ele funcionar como um *readymade* mesmo, de um dia para o outro um prédio de arquitetura corporativa foi fincado numa região de arquitetura tombada no Rio de Janeiro.

O trabalho ele ainda é complementado... Porque ele fala de gentrificação. Mas originalmente era para eu botar umas pedras aqui, porque era para juntar com... era para trazer esse componente para o trabalho de uma... sabe essas pedras que eles botam embaixo de viaduto para mendigo não dormir? Então era isso. Ou seja, dois processos de exclusão: uma das pedras e o outro da gentrificação que é essa arquitetura; de certa forma simbolizaria esse processo de gentrificação. Mas aí não foi possível eu botar isso então eu botei só um fio de sabão em pó. Não se você já percebeu que eles botam sabão em pó muitas vezes na zona sul, no Flamengo, aqui não botam muito... Na portaria. Eles dizem que é para gato não mijar, mas é claro que é para mendigo não dormir também. Então o trabalho tinha esses dois componentes. Então é isso, não que eu deseje isso, mas você precisa de certa forma exibir como eu falei, de certa forma esticando um pouco a corda para que esse processo de transformação possa ser vislumbrado criticamente pela audiência, pelo público, pelo pedestre. O curioso é que muitas vezes isso é visto com entusiasmo pelo pessoal. O que é uma bosta, muita gente chegava e falava "nossa que maravilha, esse trabalho está lindo". Esse trabalho não... "que lindo esse prédio, não é mais aquelas paredes caindo aos pedaços!" Então tinha um pouco essa parada também.

E eu ainda me dei o trabalho de furar. Essas três janelas aqui davam para dentro da galeria mesmo, o que tornava mais factível a parada, porque quando acendiam a luz da galeria você via aqui, então você achava que o prédio tinha se transformado mesmo. Aqui era o interior da galeria, você consegui ver ela de dentro. Depois a coisa foi se transformando e tal.

O engraxate estava ali. E ficou durante seis meses esse trabalho lá [na parede externa da Gentil Carioca].

Como eu te falei, tinha esse interesse por fazer com que o trabalho pareça mesmo... tenha aspecto de um fato mesmo né. Em alguns momentos eu até construo isso como nesse caso aqui, não sei se você chegou a ver, você sabe esse trabalho *O Dirigível Olho Grande*?

**B: Sei.**

**V:** quando eu lancei esse filme eu fiz um jornal... lá na Folha Dirigida... e aí eu peguei todos os jornais que falavam... Porque a parada que aconteceu foi o seguinte, o Garotinho, isso foi em 2002, o Garotinho saiu para disputar a presidência e deixou a Benedita que era vice dele aqui. A Benedita ia se candidatar, eu acho... e o Garotinho queria virar presidente. Eles precisavam dar uma resposta para mídia, para população, sobre a série... sobre a criminalidade que estava parecida com os tempos de hoje assim, antes de UPP e tal... Aí eles criaram um dirigível de verdade.

**B: É, eu lembro disso.**

**V:** Lembra disso? Ficava andando e tal, chama-se O Olho no Céu, ficava olhando e tal... uma grana. Mas a parada era muito mais um factóide como o Cesar Maia falava, do que... (inaudível), do que de fato. Não tinha tanta efetividade. Bom, e aí no dia em que eles lançaram o dirigível eu comecei a lançar o meu dirigível também. E aí, rolou uma exposição em Barcelona, eu imprimir um cartaz que era esse Extra, só que eu fui... e comprei todos os jornais que falavam do dirigível Olho no Céu e aí trabalhei com uma designer, amiga minha, e ela retocou e botou o meu dirigível. Então, isso daqui (mostra a imagem no computador) era uma página de jornal que houve mesmo, com tudo isso aqui... Luana Piovani, candidatos vão pagar 13°, Ronaldo indo pro Real Madri, Guga [Kuerten] e tal, tudo direitinho, e com essa matéria que era o Secretário de Segurança lançando a parada. E aqui tinha o dirigível de verdade.

**B: O texto era do jornal mesmo?**

**V:** O texto era igual, deixa eu ver aqui... igual, tal qual.

**B: Só colocou o seu.**

**V:** Exatamente, aí eu fiz um jornal com outra matéria, um jornal de quatro páginas. Eu só trocava quando tinha "Olho no Céu", eu colocava "Olho Grande", que era o nome do meu trabalho, mas no mais era tudo igual, ou seja, "polícia ganha espião voador", e botava o meu aqui e tal. Aqui também aqueles diagramazinhos que o jornal faz né, "uma nova arma contra o crime", com as paradinhas todas e tal, aqui "a governadora Benedita acena na partida do dirigível" e tal, e essa era a quarta e última página que tinha esse "o dirigível inaugura na próxima sexta patrulhamento aéreo da cidade". Então isso virou um jornalzinho. E isso era distribuído, até tenho, posso te dar um. E o pessoal levava pra casa (inaudível), mas tinha um pouco disso.

Claro, tenho uma influência grande também do Antonio Manuel, saca quem é o Antônio Manuel? Que é o cara que foi o primeiro realmente a trabalhar com imprensa no Brasil, não sei, talvez no mundo. [...] Então ele fazia isso, que eu vim a fazer e em outros momentos, teve um caso, que eu acho que foi um dos trabalhos que foi um marco na história da arte do Brasil, que chamava-se *Exposição zero a 24 horas*. [...]

Quando eu exibo os meus trabalhos no Meia Hora, que um dos jornais de maior circulação do Rio, que custava 50 centavos, sei lá, isso foi em 2006... você entrar no ônibus, você olha pro cara da frente e ele tá olhando o seu trabalho; mas ele não tá lendo sobre o seu trabalho, ele tá lendo sobre o imbróglio que deu o trabalho, o prefeito [Lindberg] dizendo que vai me processar, o Rogério ficou puto, um monte de coisa...

[...]

Tem um livro que eu gosto muito sobre mensagens subliminares que eu sempre passo pros meus alunos que eu falo sobre essas paradas assim, desde o *eat pop corn*, o *drink Coke*. Eles chamavam de Experiência Vicarista, eles diziam que o cérebro humano é capaz de capturar imagens até 1/300 de segundo, ou seja, lógico, essa coisa não se dá de forma consciente, mas essa coisa fica na sua cabeça, e assim as pessoas conseguem manipular. [...] No *Dirigível* tem imagens subliminares da suástica Nazista e do símbolo Integralista, justamente pra você associar a ação da Secretaria de Segurança às campanhas de poder autoritário.

[...]

FIM

**APÊNDICE B** – Conversa com Alexandre Vogler realizada em 26 de novembro de 2018 no ateliê de Artes da UERJ, Rio de Janeiro (editada)<sup>155</sup>

**Bárbara: Um trabalho que eu também fiquei interessada em saber mais, que tem uma relação com a questão da deriva, é aquele que você fez junto com um outro amigo artistas que era tipo uma jangada que vocês navegaram pela Baía de Guanabara. Como foi esse trabalho?**

**Vogler:** Aquilo ali foi... tinha evento que o pessoal fazia no Arpoador que se chamava Alalaô, que era um pessoal da Gentil Carioca, mas era mais gente, especialmente o Marcus Wagner que era o cara que vazia o Baile do Sarongue, um cara muito ligado a eventos na cidade, um cara muito bacana. E aí eles faziam os eventos. Chamava-se Alalaô e que eram alguns trabalhos de arte. Eles convidavam uns artistas para produzirem trabalhos na praia. A primeira vez eles chamaram o Bob N, depois eles chamaram o Guga Ferraz. O trabalho que o Guga fez foi o *Pipa Voada*, que era uma galera soltando pipa na praia e em um determinado momento todos eles cortavam a [linha da] pipa, e as pipas voavam. E aí eles me chamaram, isso em 2012, para fazer.

Em 2012 eu passava ali pela Linha Vermelha e sempre via um cara, não sei se você lembra, mas tinha um cara que ficava ali no Canal do Cunha, entre a Linha Vermelha e o Fundão. E o cara tinha uma plataforma e ele montou uma casa ali. O nome dele é Luiz Bispo. Se você procurá-lo na internet você acha. Um cara lunático. Tem uma entrevista dele no Jô Soares e tal. Mas era um cara que morava ali na Maré, um visionário, foi pastor, um maluco. E é catador de lixo. Ele criou uma plataforma no Canal do Cunha, montou uma casa, só que a casa tinha todos os aspectos de uma casa burguesa, tipo: vidraça, espaço para botar um carro – ele botou um Opala do lado – rede, varandinha, cozinha e tal. Quem passava na Linha Vermelha pensava “que porra é essa”? Era uma casa de veraneio em um espaço podre e fétido ali debaixo da Linha Vermelha.

Eu olhava aquilo e achava um máximo. Aparecia no jornal de vez em quando. E tinha um amigo meu que era o Dido, Rodrigo Savastano, que é um cineasta. Eu estava fazendo um filme com ele. Aí quando o pessoal do Alalaô me chamou para fazer essa parada, eu falei assim – “Dido, estou pensando em uma ideia de a gente rebocar essa casa do Luiz lá para o

---

<sup>155</sup> A edição tomou como base priorizar os assuntos pertinentes ao escopo desta pesquisa.



Arpoador, a gente leva e ele passa um dia, dois dias, uma semana, sei lá, com aquela casa maravilhosa, de frente para o Arpoador, no IPTU mais caro do Rio de Janeiro, o cara saindo daquele lugar podre de lá e a gente reboca ele para lá, beleza?"

Fui lá, conheci o cara, uma figura, gente boa. Falei para ele o que se passava, falei com pessoal do Alalaô e o pessoal não levou muito a sério. Aí marcamos: "está tudo certo?" – "tudo certo". Quando eu cheguei lá, ele tinha desmontado a casa. Aí eu "porra Luiz e a casa?" – aí ele – "não, eu desmontei". Ele já tinha montado uma outra plataforma e essa plataforma tinha um tobogã. Mas eu pensei "pô esse tobogã é maneiro, vamos rebocar esse tobogã". Mas ele falou – "não tem problema não, eu faço uma casa e a gente reboca para lá e deixa o tobogã aí" – "então beleza, deixa o tobogã" – "tá bom". Então eu falei com o pessoal – "oh, eu vou chegar aqui com a casa do cara, a casa tem um tobogã, de repente a galera consegue nadar até a plataforma do cara e fica brincando lá na praia". O pessoal ficou animado, curtiu.

Faltando assim três dias, quando eu estou indo para lá encontrar ele... – a parada tinha saído no jornal – mas já não tinha mais a plataforma nem o tobogã. Aí eu disse – "Luiz, cadê a porra do tobogã e a plataforma?" – ele disse – "cara, o pessoal da Odebrecht inaugurou aquela Ponte do Saber (que é aquela ponte que sai da Linha Vermelha e vai para o Fundão) e a Dilma vai inaugurar isso daí com o Sérgio Cabral e não quer que a minha plataforma saia na foto. E aí eles me deram 5 mil para eu desmanchar a plataforma". Aí eu pensei, o cara é um catador de lixo, claro né, eu não estava dando nada para ele. "Pô bicho, já combinei com todo mundo, como é que eu vou fazer?" – "Não, a gente faz uma outra plataforma. Tem um ferro velho aqui na Maré."

Aí eu passei dois dias na maré catando lixo, indo no ferro velho, descolamos umas plataformas de isopor gigantescas. Armamos tudo, juntamos um monte de material que poderia ser transformado em uma casa, juntamos tudo. E como é que nós vamos fazer a travessia disso tudo? Porque vai dar problema, o pessoal da marinha vai interceptar. A gente não pode passar com isso e cruzar a Baía de Guanabara. Então a gente tem que fazer isso de madrugada.

Aí atravessamos com isso de madrugada. Começamos 10 horas da noite, amarramos tudo ali de baixo da Linha Vermelha aonde tinha um porco, podre, enfim. Um dos lugares mais insalubres que eu imagino que haja no Rio de Janeiro. Aí beleza, juntamos tudo, alugamos um barco e o barco rebocou a gente para lá. Logo no começo as coisas começaram a cair. Eu fui rezando daqui até Copacabana para o troço resistir. Aí a ideia era a gente pernoitar no posto 6, montar a casa no posto 6 e atravessar para o Arpoador. Só que quando

chegou no posto 6, cara, eu estava marejadaço, super enjoado, só conseguia vomitar e eu disse assim – "cara, não vai dar para fazer o trabalho assim, para montar os módulos, levantar parede. Luiz, me ajuda aí, vai fazendo as paradas que eu vou te ajudando com o que for possível". E foi o que deu para fazer, a gente montou assim uma plataforma. Levantamos. Nas fotos dá para ver umas cerquinhas, montamos um telhadinho, montamos umas colunazinhas para pendurar uma rede e ficou com um aspecto de varanda. Como se fosse uma varanda dessa casa de veraneio. Mas não tinha tobogã, não tinha nada, tinha essa história.

Mas beleza, era isso que eu queria, levar o cara lá, a casa, ou o que poderia ser chamado de casa, ali para o Arpoador, para aquela condição ali. E foi o que foi feito. E aí depois eu fiz um vídeo, esse vídeo está na internet, está no site também. E o vídeo é na verdade toda esta travessia. E ele foi apresentado em uma mostra da Gentil que chamava-se Colapso, que era justamente trabalhos que tratavam da ideia de colapso, seja da forma que for, inclusive o colapso de um processo de feitura, que o trabalho se desvia de suas previsões, que foi como aconteceu. E eu fiz aquela edição e montei o filme todo, um curta metragem, e depois eu coloquei uma trilha do Caruso. Porque eu queria fazer uma relação desse filme com o Fitzcarraldo. Sabe esse filme do [Werner] Herzog? Esse filme é maravilhoso. [...] Inclusive o protagonista é o Klaus Kinski, que é um dos maiores atores alemães.

E aí esse filme se notabilizou porque o processo de desenvolvimento desse filme se tornou folclórico, porque era difícilimo produzir o que ele tinha imaginado. Porque o filme consta que o cara queria exhibir... o Klaus Kinski era um vendedor de gelo na Alemanha, gigolô, acho que é isso. E ele consegue uma grana para trazer uma orquestra da Itália, porque ele queria executar Caruso, uma ópera, em pleno Rio Amazonas (risos). Só que ele queria que aquilo acontecesse em um ponto específico do Amazonas. Mas só que para chegar aqui o rio fazia assim, dava uma volta aqui e voltava para cá. Só que nesse ponto que virava aqui, tinham uns índios que eram super hostis, e ele achava que não ia conseguir passar. E aqui tinha um morro. Então ele achou que ele teria que passar o barco por cima do morro, para descer o morro, para chegar no rio. Só que isso não era ficção, ele tinha que fazer aquilo de fato acontecer. Então tem um documentário sobre ele produzindo essa história. Que no final das contas morreu gente. Morreu índio. A cena que o barco... que a engrenagem toda parte e o barco começa a cair todo de volta e mata gente, aquilo não é cena não, não é drama não, aquilo de fato aconteceu. E os figurantes que na verdade eram os indígenas que moravam lá, já putos com ele, chegou a propor para o Klaus Kinski se não queriam que matasse o diretor.

**B: Surreal isso!**

**V:** [...] E aí eu faço esse filme, esse curta com a trilha sonora do Caruso cantando Santa Luzia para fazer essa relação com o filme Fitzcarraldo. Porque na verdade foi isso, eu bolei uma história pensando na produção de uma imagem, quando na verdade o processo de realização daquilo foi muito mais imprevisto, e produziu muito mais. A travessia em si foi o trabalho na verdade, e foi de fato muito mais conteúdo do que o aparecimento do trabalho. Porque quando chegou no Arpoador tinham centenas de pessoas para ver aquela parada. Saiu meia página do segundo caderno com a mulher dizendo que eu ia levar um parque de diversão, um tobogã para o Arpoador, e o pessoal levando seus filhos para brincar. E eu chegando com aquele lance, com a porra de uma balsa toda feita com garrafa pet que o cara achava ali no fundo da Baía, que aquilo funcionava ali no lodo do Canal do Cunha. Quando aquilo chegou no Arpoador, deu um sudoeste na hora, que ficou aquele mar carneirinho, e tudo começou a bater, e os pets começaram a se desligar da parada (risos). E cara, eu comecei a ficar... E eu parecia o Forest Gump, com insolação, desidratado, tinha vomitado o dia inteiro, sem comer, magro... só querendo que o troço acabasse, que aquele pesadelo acabasse. E foi o que aconteceu.

Eu transformei na verdade o filme... na verdade um trabalho, e absorvi um pouco a frustração de pelo menos não ter comparecido com a expectativa que havia com relação àquele trabalho. Embora inicialmente eu tenha falado com os caras: "eu só quero trazer...". Inclusive eu falei isso para a jornalista. "Qual o trabalho?" – "Olha, eu vou trazer a casa do cara do Canal do Cunha para o IPTU mais caro do Rio de Janeiro que é o Arpoador" – "ah tá, mas qual é o trabalho?" – eu disse assim – "vou falar de novo, eu vou trazer a casa..." – "Mas e daí?". Aí eu falei para ela que a casa tinha um tobogã e ela botou lá que era um parque de diversão. Então ficou uma coisa meio assim.

Mas de fato o trabalho era só a travessia daquela história. A coisa de levar aquilo. E aí ele ficou ali durante um tempo, e é isso. Intervenção urbana não é espetáculo. Não dá para você contar com tudo. O mar estava batendo, embora fosse verão e não estava previsto. A água estava fria para "cacete", ninguém estava entrando na água. Diversas coisas que enfim, não estava na previsão da história. Mas eu disse assim – "beleza, a gente chegou lá, montou, a galera ficou da praia olhando eu, ele e mais umas três pessoas que nadaram até a parada lá. Deitado na rede, olhando, dando um dois". Quando a coisa começou a ficar muito temerosa, eu disse – "bom, beleza, meu trabalho acabou". Aí eu pedi para o barco levar a gente para o

quadrado da Urca e eu nem sei o que foi feito daquela história lá. Mas foi isso, chamava *Casa de Praia*, que na verdade era a tentativa de fazer com que aquela casa incrível... depois você vê.

**B: Lá na Urca tem uma casinha assim, de repente é dele. Bem em frente ao Bar Urca.**

V: Ah não, eu sei o que é. Aquilo é até parecido um pouco. Mas aquilo é... eles fazem evento, não sei o que é. Um dia eu passei por lá e percebi. Mas era uma coisa semelhante. Essa casa dele, não, era uma doideira. Deixa eu ver aqui [procura no computador]. Você acha o filme do Dido, acha ele falando aqui...

**B: Nossa!**

V: Palmeira, dois andares, coisas de... carro estacionado, um barquinho que ele se movia, um pedaço de isopor que ele encontrou que virava um *stand up pedal*. Essa foto aqui... [...]

**B: Ele morava lá?**

V: Não, ele tem uma casa na Maré.

**B: Então era uma casa de veraneio mesmo.**

V: Era uma casa de veraneio que ele ia para lá e...

**B: Mas por que ele desmontou a casa afinal?**

V: Ele monta e desmonta.

**B: São várias casas então.**

V: Se você passar lá em frente ao Fundão você vai ver que tem algumas plataformas dele. Mas aí ele monta e desmonta. Ele é um artista. [...] O cara tinha um imaginário assim, incrível, mas ao mesmo tempo um ego louco, muito difícil tratar com ele. Mas um cara

curiosíssimo. Sei lá, o trabalho foi minha experiência com ele, mais do que a exibição de uma imagem / parque / escultura para as pessoas se divertirem e tal. Foi de fato essa experiência que aconteceu ali, os dias que eu passei lá na Maré com ele levantando material. Pensei na galera que trabalha catando lixo ali, muito pirata, muita gente... tem de tudo. A própria travessia foi super incrível também. Você atravessar a Baía de Guanabara à noite, passando debaixo daquelas colunas da Ponte Rio-Niterói, que o filme mostra um pouco isso. Curti assim.

Aí depois ele virou esse filme. Aí eu exibi nessa mostra na Gentil que era curadoria do Felipe Scovino. A mostra era eu, Guga, Marcelo Cidade, e André Komatsu. Eram dois artistas que lidavam com o espaço público no Rio e dois artistas que trabalham no espaço público em São Paulo. O meu trabalho era esse e o Retrofit. A parede eu inaugurei na mesma época da exposição de lá. E foi basicamente isso. [...]

**B: Imagino! Obrigada, Vogler.**

FIM

**APÊNDICE C** – Entrevista com Luiz Claudio da Silva realizada em 18 de setembro de 2019 na Vila Autódromo (editada)

**Bárbara: Como era morar da Vila Autódromo antes das remoções? Queria saber como era essa experiência de morar aqui.**

**Luiz Claudio:** Quando eu morava na Vila Autódromo antes do processo de remoções né? Era bem legal aqui. Sempre foi muito tranquilo, uma comunidade pacífica e ordeira. A gente tinha uma vida normal de luta de trabalho, de vizinhança, de solidariedade muitas das vezes. Eu muita das vezes levei muitas mulheres grávidas, eu tinha uma Caravan, para ganhar neném. Tem muita história dessa Caravan. Futebol e teatro, eu enchia a Caravan também, sempre nós saíamos, íamos para vários lugares. Tanto para o teatro, para fazer apresentações, tanto também torneio de futebol. Eu tinha um projeto social com crianças aqui, desde 2005 até quando chega às vésperas da remoção, a gente tinha esse trabalho. 2015 ainda fiz passeio com as crianças. Então a gente tinha esse convívio social de vizinhança, era bem tranquilo e calmo. Aqui por ser uma comunidade que não tinha perigos, de tiro de balas perdidas. Era um lugar bem agradável para se morar. Então o que eu tenho para te falar da Vila Autódromo antes é que era um lugar bom.

**B: De muita amizade né?**

**LC:** Eu costumo até dizer às vezes que o poder público, na instituição prefeitura, talvez tinha tentado terminar uma única comunidade no Rio, favela, que não tinha tráfico nem milícia. Uma comunidade que estava pronta para ser urbanizada. A geografia, o território da Vila Autódromo favorecia isso. A comunidade não tinha nem beco. As ruas eram de mão dupla. Era uma comunidade bem organizada, documentada. Então era uma comunidade agradável de se morar aqui. Tanto é que as pessoas raramente se mudavam daqui. Pelo contrário, aparecia muita gente perguntando se tinha casa para vender. As poucas que fizeram quitinete sempre estavam alugando. Eu mesmo tive quitinete, aluguei também [...], depois cedi para Igreja 0800 [de graça]. As catequeses eram lá em casa, durante mais de... sei lá... só as freiras ficaram mais de 9 anos aqui na Vila Autódromo coordenando a catequese, e essas quitinetes minhas ficaram de salas. [...]

**B: Vocês vieram morar aqui foi em que ano mesmo?**

**LC:** Em 1994, 9 de julho, foi no dia do jogo [da Copa do Mundo] Brasil e Holanda. [...]

**B: E depois disso você comenta que no ano seguinte começou a falar-se em remoção na comunidade, né?**

**LC:** eu me mudei para cá com um pensamento e através de pesquisa, e vim aqui algumas vezes. Aqui ia legalizar, que ia dar esse documento, que não ia ter esse problema de remoção. Tinha um outdoor na entrada, do projeto Meu Pé de Chão do governador Leonel Brizola, enfim. Eu vim aqui algumas vezes e todo mundo dizia “não aqui [...], o Sr. não viu lá na frente outdoor lá? A gente vai ganhar título de posse”. Eu vim nessa confiança de que aqui não ia rolar essa parada de remoção. Mas não demorou muito e começou as ameaças, confesso que fiquei muito assustado [...].

**B: Mas chegou a acontecer algum tipo de remoção antes da época das Olimpíadas?**

**LC:** Não, não. Nós ficamos aqui mais de duas décadas só na ameaça. Aí teve o Pan em 2007, foi pesado com o César Maia. O César Maia governou 12 anos e, nos 3 mandatos dele, ele tentou tirar a Vila. Sempre tentou tirar, mas nunca conseguiu. A Vila Autódromo sempre esteve também sob judice. Então ela tinha um juiz que via a nossa causa. Não era assim como eles queriam, na truculência. Porque em 1992 eu ainda não morava aqui e o Eduardo Paes já tinha tentado tirar essa comunidade.

**B: Ele era subprefeito na Barra, né?**

**LC:** Isso. No cargo de subprefeito da Barra ele tirou o Via Parque, tirou a comunidade em frente ao Downtown, se eu não me engano era o Pavuninha, tirou também. [...] Mas sempre vivemos nessa assombração de que vai sair, vai sair. [...] Os motivos para remover foram vários né: denegrir o meio ambiente, poluir lagoa, e tanta coisa..., era centro de mídia pro Pan, estacionamento. E hoje a gente vê a Vila Autódromo urbanizada né, saneamento básico pronto e a gente olha ali e a lagoa continua sendo poluída. A gente vai nesse valão podre que tem aqui do lado que chama Rio Pavuninha, que é um valão né, que recebe o esgoto, os

dejetos de Jacarepaguá, e continua lá a água podre e preta, vindo de Jacarepaguá e entrando na lagoa. E a Vila Autódromo está urbanizada, ou seja, isso vem provar que era mais um motivo fútil e pretexto para querer tirar assim. E é isso, Bárbara.

**B: Aí quando chegou o anúncio da cidade como eleita a sediar os Jogos, que aí começou...**

**LC:** Poxa, nesse dia eu estava dando aula na Rocinha, numa academia, e eu fiquei assistindo a esse resultado, eu e alguns alunos, e quando falou “Rio de Janeiro”, aí eu falei “ferrou”. Aí um aluno perguntou “por que você falou isso?”, e eu “porque eu moro do lado, estou ferrado agora, eles vão querer tirar a gente”. Engraçado que foi na hora, foi o cara anunciando e eu falando em seguida. [...] Foi em 2009, em Copenhague, que anunciou, não me lembro o mês.

**B: Foi em outubro. Acho que 2 de outubro.**

**LC:** De lá para cá foi intensificando gradativamente a remoção. Na medida que foi aproximando a data foi ficando mais "punk". Mesmo com todo o direito que a gente tem documentado.

**B: Mas eles fizeram algum aviso formal, ou não? Ou chegava no ouvido de vocês rumores?**

**LC:** Não, aviso formal nunca teve não. Teve muito jogado na mídia. Muito boca a boca. Chegar aqui e fazer reunião com os moradores nunca teve. A que teve, não vou te lembrar o ano, acho que foi em 2011, o Jorge Bittar era o secretário de habitação [...], então teve uma reunião aqui com esse secretário Jorge Bittar, ele com aquele diálogo dele, superficial, sem ser muito claro, mas a gente já sabia do que se tratava. [...] Foi a única coisa oficial de vir alguém da parte do poder público informar. Que eu lembre foi só esse, em 2011. [...]

**B: Eu queria saber como que foi isso, quando eles começaram a conversar com as pessoas, dizendo do interesse de...**



**LC:** Ah, de comunicar que vai sair e tal? Olha, eu não sou muito bom de data não, mas foi final de 2013. 2014 entrou pesado e eles começaram a vir aqui, batalhões de funcionários, foi uma doideira. Eles invadiam a casa, em grupos de 5 ou 6. Eu tenho até uma foto em que a senhora pega o bebê no colo com a cara bem assustada, eles dentro da sala. E o discurso deles era de “vai sair todo mundo, não vai ficar ninguém”.

**B: Eles entravam na casa das pessoas?**

**LC:** Na casa. Tu abria a porta eles entravam. [...] E o discurso era esse de “não vai ficar ninguém, é melhor aceitar o que o Prefeito vai dar, se não vai perder tudo”. Várias casas. E eles não se dividam um em cada casa não. Por isso eu já vejo isso como uma estratégia de remoção. Porque é uma pressão, é um terror psicológico. [...] Eu acho que isso tudo é uma coisa pensada mesmo, te desnor-teia né.

**B: Isso é uma das perguntas que eu iria fazer, sobre essas estratégias que você sempre chama de estratégias de guerrilha.**

**LC:** Estratégias de guerrilha. Não é diferente, não. Você, para dominar o inimigo, você pensa e monta as suas estratégias [...], e nós aqui éramos o inimigo do poder público. Nós estávamos atrapalhando os negócios. [...] E nós sofremos as consequências dessas estratégias todas e não foram poucas não.

**B: Fala algumas.**

**LC:** Ah, são muitas. Eles, por exemplo, tiraram a coleta de lixo, já é uma estratégia, você viver no meio do lixo. Outra, minar sua água potável, quer estratégia pior do que essa? [...] Outra estratégia, tirar a iluminação pública, a gente vivia aqui no escuro, igual vaga-lume. [...] Outra estratégia, a tropa de choque aqui dentro, acampada 24h, trocando guarda às 8h da manhã. Para nos dar segurança? Coisa nenhuma. Como pressão mesmo. [...] Tirar poste das casas, como tentaram tirar da minha, com a luz em dia. [...] Aqui virou um canteiro de obra, várias empresas atuando aqui dentro, caminhões, muitos caminhões aqui dentro transitando. Antes dos caminhões, teve a cerca. Eles vieram com um argumento de fazer uma cerca em torno do muro do autódromo para se criar ali [...] uma rua só para caminhões da obra do

Parque Olímpico. [...] Nunca passou um veículo ali. Eu lembro que nós falamos assim "essa cerca não é para vocês derrubarem o muro do autódromo não, né?" – "não que isso, ninguém vai derrubar o muro". E foi justamente para isso, eles foram derrubando o muro aos poucos. Então essa cerca foi uma estratégia também, para eles derrubaram o muro e para asfixiar a gente. Ao longo desse período das remoções, as casas que iam saindo do local, do terreno que estava aquela cerca, que dava para eles arrancarem e jogar pra cima da casa, eles iam arrancando, sempre com a guarda municipal, porque na primeira vez que eles tentaram, a gente não deixava. Aí toda vez que eles iam mudar a cerca de lugar, que iam jogar para cima da casa te empurrando... cara, era uma estratégia "do caçamba" [...] você morar ali e ver aquela cerca andando para cima da sua casa. [...]

**B: Eles iam derrubando as casas e aí a cerca ia aproximando, né.**

**LC:** [...] esse processo foi em todo o período que nós lutamos aqui, que resistimos. E os caminhões..., nenhum caminhão passou naquela rua que eles criaram. Aquilo foi para derrubar o muro e tirar as árvores, que eram muitas árvores. Árvores enormes, com mais de 40 metros, árvores com mais de 50 anos. Outras, muitos moradores mais antigos do que eu, falavam que eram centenárias. Eu tenho as fotos também, tenho vídeo, de eles triturando. [...] Eles cortavam as árvores [...] eles iam diminuindo e botando na máquina triturando. A árvore em poucos minutos virava um monte de pó de serra. [...] Era dolorido ver aquilo ali. [...]

**B: Essas árvores, muitas foram plantadas por vocês, né?**

**LC:** Acho que a maioria. [...]

**B: Eu ouvi falar que tinha até Pau-brasil.**

**LC:** Pau-brasil. Nós tínhamos aqui árvores que eram proibidas por lei [de serem derrubadas]. [...] Mas eu posso te relacionar muito mais estratégias.

**B: A poeira que ficava.**

**LC:** A poeira era outra. A poeira foi uma das principais que fizeram as pessoas saírem, porque trazia muitas doenças, sabe. [...] A ideia também era pra que a poeira fosse mesmo para te atingir, para te perturbar. As leis não eram cumpridas. Outra coisa que não era cumprida aqui, que foi o tempo inteiro, quase que 100% das casas [demolidas] foi sem um engenheiro técnico acompanhando. Aí a Defensoria Pública nos orientou. Aqui era tudo no corpo a corpo, não tem esse negócio de polícia, chamar polícia, esquece. É você ir lá mesmo e enfrentar. Parar a obra e exigir um técnico. Nós fizemos isso várias vezes, aí eles passaram a botar um cara aqui, tem foto, tem tudo. Aí a gente passou a pedir o crachá e tirar foto, aí os caras ficaram injuriados com a gente. [...]

**B: Eu queria saber das táticas que vocês se utilizaram para enfrentar isso.**

**LC:** Uma delas foi escrever nos escombros. Nessa própria cerca que asfixiava a gente, nós fizemos muitas frases. Frases que hoje estão atrás das placas do Percurso Expositivo. [...] Elas foram repetitivas, em redes sociais, em muitas páginas, e elas tomaram destaque. Eram muitas frases.

**B: Você lembra de alguma?**

**LC:** Ah lembro: "nem todos tem um preço" [...], "memória não se remove" é outra, [...] "a casa foi feira para morar e não para ser vendida", "minha casa não está à venda", "temos que viver em comum unidade, viver em comunidade", "a terra foi feita para ser partilhada e não vendida", ah tem várias. [...]

**B: Quando que foram as primeiras casas que foram removidas? Foi em 2015?**

**LC:** Eu falo que foi final de 2013. [...] Final de 2013, início de 2014 começaram as demolições aqui. E a partir daí lentamente, depois mais rápido foram caindo as outras né. [...]

**B: Eu queria saber sobre o Plano Popular, que ele foi uma das grandes táticas de vocês lutarem, né. Foram vocês que procuraram os profissionais?**

**LC:** Sim. Esse Plano Popular ele surge no desafio do Eduardo Paes. [...]

**B: Como que foi esse desafio?**

**LC:** É que, na reunião com o Prefeito, ele alegava muito que não tinha muito como a comunidade ficar, que ela iria sofrer os impactos com a obra do Parque Olímpico, que a comunidade era *downgrade*, que era abaixo, esse papo mole aí para remover, que não tem jeito. E claro, ele, poxa, ele é leigo, ele é Prefeito, ele é gestor, ele é político, ele não é arquiteto, engenheiro. Na reunião nós tínhamos apoiadores que eram engenheiros, arquitetos e na hora contestaram, que estava enganado, que era possível sim a gente morar aqui e o Parque Olímpico ficar ali ao lado, ficar ali vizinho numa boa. Então ele falou "se vocês me trouxerem um projeto que comprove isso, que a gente tenha como realizar esse projeto e não sofrerem com a obra do Parque Olímpico, não sofrerem com os impactos, aí eu urbanizo". [...] E seis meses, mais ou menos, foi feito o Plano Popular da Vila Autódromo. E esse Plano foi levado para o Eduardo Paes.

**B: E mostrava a possibilidade de urbanização.**

**LC:** Positivo. E ele ficou de responder em 40 dias. E até hoje a gente está esperando ele responder. Ele nem ligou para o projeto né, e ele que pediu para a gente fazer o projeto. Foi um projeto muito bom, porque ele participou de um concurso internacional e foi campeão, tirou em primeiro lugar de 170 projetos da região metropolitana do Rio. Então foi um projeto bom, viável de ser aplicado aqui, com um custo tão..., se falando de governo né, de 13,8 milhões. Não precisaria mexer em ninguém, estaria todo mundo aqui até hoje. Mas [a Prefeitura] preferiu gastar 120 milhões com Minha Casa, Minha Vida com 900 unidades, mais dinheiro de remoções, que totalizou aí mais de 350 milhões. Poderia ter gasto 13,8 milhões, ou seja, [...] ele gastaria menos de 5% do que ele gastou. Muito discrepante, né. E não deu nem atenção a este projeto. O projeto chegou na sexta edição. Na medida em que a comunidade ia sofrendo transformação na sua geografia, os técnicos iam adequando. Chegou na sexta edição, para você ver que foi uma luta mesmo, a gente acompanhando tudo.

**B: Se readaptando, né.**

**LC:** Adaptando à situação atual.

**B: Como que foram essas indenizações? Porque teve o Parque Carioca. Algumas pessoas foram para lá e outras receberam dinheiro, né?**

**LC:** As indenizações variaram muito. No início ninguém pegou dinheiro. As primeiras 300 famílias foi tudo troca de chave. E muita gente com casas boas [...]. Lembra do terror que eu te falei, que eles entravam nas casas? Muita gente ficou apavorada aqui. "Vai perder tudo". Aí muita gente preferiu entregar a casa e pegar um 55m<sup>2</sup> do Minha Casa, Minha Vida. Casas boas, sabe. E muitos que resistiram com um barraquinho muito inferior pegou 1 milhão e ainda pegou 4 a 5 apartamentos. [...]

**B: Porque no início eles deviam oferecer menos, né.**

**LC:** Nada. Terror. Teve uma reunião no Rio Centro.

**B: Aí quando as pessoas começaram a não aceitar, eles começaram a oferecer mais, né.**

**LC:** Aí teve o 3 de junho, que quebraram a gente na porrada, aí repercutiu mundialmente. [...]

**B: Pois é, como foi essa história dessas casas que eles chegaram assim na surpresa para remover? Por que essas pessoas não haviam aceito a negociação?**

**LC:** Eles vieram na verdade para demolir três casas. A gente pensava que era só uma, mas eram três. Eles vieram com a ordem judicial, né. [...] O juiz dá a liminar para fins públicos [...] "o Estado precisa da sua casa aí – mas vai ser construído o quê? – não sei, é fins públicos". Tanto que até hoje não tem nada construído aí, né.

**B: Você acha que foi uma estratégia para abalar as pessoas?**

**LC:** Tu acha ainda? [...] Só que essa liminar caiu no dia 27, poxa, 6 dias antes. Em torno de uma semana antes, a liminar tinha caído [...]. E a gente avisou a eles, ligamos para a doutora e ela veio, isso rendeu de 8h/9h da manhã até às 2h da tarde. A gente explicando, o padre falou, nós moradores falamos, o presidente da Associação falou. E eles querendo derrubar de qualquer jeito. E veio um pessoal da Prefeitura junto com a oficial de justiça, colocando pilha

nela, "tem que cumprir a ordem do juiz" [...]. Aí muita pressão na cabeça dela, apesar de muitos explicarem. A Defensoria Pública chegou aqui acho que era 12h, ainda não havia acontecido nada. A gente explicou à ela [a Oficial de Justiça] "já caiu essa liminar, é ilegal essas demolições". E ela naquela, liga pra um, liga pra outro [...] aí às 14h ela deu a ordem pra demolir as casas. Aí eles [a Guarda Municipal] queriam atropelar a gente. A gente na frente em cordão humano com os braços entrelaçados, aí machucaram a gente, agrediram a gente e chegaram até a casa. [...] Mas não consumiram o ato não, porque já estava sendo bem divulgado, ao vivo na Record e a galera que também estava aqui, muita gente mandando para fora as imagens [...]. Aí choveu de repórter aqui na segunda, muito muito.

**B: Eu queria saber como foi a demolição da sua casa.**

**LC:** A minha casa, segundo as defensoras públicas que nos assistiam aqui, com relação a liminar de juiz para demolição para fins públicos, foi a que mais durou no Rio de Janeiro. Elas falaram que geralmente uma liminar, quando sai de um juiz para demolição de fins públicos, não dura 30 dias, e a nossa durou em torno de 11 meses. Eles [os defensores públicos] colocavam estagiários vigiando o processo da nossa casa. A gente viveu sempre naquela coisa de vai derrubar, vai derrubar amanhã, durante 11 meses. Na verdade, a nossa casa virou questão de honra para o Eduardo Paes, porque a nossa casa virou uma ocupação. [...]. Lá em casa iam muitos repórteres, eles iam lá pra casa, pediam e a gente conversava, iam lá pra laje e tiravam foto. A laje dava visão para a obra do Parque Olímpico. A comunidade que restou, os buracos entre as casas, os entulhos. Então era muita matéria que saía da laje, e ele [o Prefeito] sabia né, então ele queria derrubar nossa casa de mais. Mas aí os estagiários viam quando entrava uma liminar.

**B: Os estagiários da Defensoria Pública né?**

**LC:** Isso, lá na Defensoria, aí avisava para a doutora e a doutora ligava para a gente e dizia "olha, saiu uma liminar aqui, fica atento que eu vou ver o que eu faço". Aí, daqui a pouco, ligava e falava que tinha conseguido um desembargador, que caiu a liminar. Aí ficava nessa, um tempão. Ela orientou a gente "olha, não sei até quando a gente vai segurar isso, vê se vocês esvaziam a casa, deixem só o que vocês necessitam". Aí nós dividimos nossa mudança para duas casas de dois ex-moradores [...]. Até que chegou a hora que o juiz, segundo eu

fiquei sabendo, ele assinou a liminar 23h da noite no dia 7 [de março de 2016]. Isso não está escrito em lugar nenhum não, mas as doutoras sabem, né. Porque você é defensora pública e bota os estagiários no horário comercial ali [...], aí você fecha, acabou o expediente e você vai embora. Aí sai a liminar de noite?!

**B: Por que eles conseguiam derrubar quando o juiz assinava?**

**LC:** Quando o juiz assina a liminar, aí o oficial de justiça, ele vai para cumprir a ordem do juiz.

**B: Mas a Defensoria Pública antes estava conseguindo evitar?**

**LC:** Conseguiu várias vezes. Então, em cima disso, segundo eu fiquei sabendo, eles assinaram. O juiz Marcelo Alvarenga da segunda vara cível [...] assinou às 23h a liminar [com] tudo fechado. Como o estagiário vai ver para avisar à Doutora [da Defensoria Pública]? No dia seguinte, dia 08 [...], sete horas depois já estavam cumprindo. Não deu tempo da Doutora ver, estagiário ver, ninguém ver. Então ele assinou em um horário que a Defensoria estava fechada, mandou o Oficial de Justiça de madrugada, às 6h20 [...]. Como é que a doutora vai saber, correr atrás de desembargador para rever, para derrubar a liminar desse outro cafajeste [...]. O cara dá uma canetada para derrubar a sua casa, não conhece a sua história, não conhece a história da comunidade. Não tem nada dizendo o quê que vai fazer ali, se é uma creche, uma faculdade, um viaduto, o que público? [...] Liminar para derrubar para fins públicos, o quê? Não tem isso. Até hoje não tem, porque não tem nada público, tem um estacionamento servindo a shows e ao hotel.

**B: Mesmo sem ter tirado tudo eles derrubaram?**

**LC:** Ah, eu perdi coisa pra caramba. Tropa de choque tinha uns 250 homens, cercou a casa toda [...] e derrubaram a casa. [...] E fomos para a Igreja, levamos tudo para a Igreja, essa Igreja aqui, colocamos nossos móveis ali dentro. Esse dia foi “punk”, porque [...] nós todos ficamos sabendo que ele [o Prefeito] ia anunciar a urbanização da Vila às 17h da tarde lá no Catete [...].

**B: Nesse mesmo dia?**

**LC:** Nesse mesmo dia, foi tudo pensado né. Aí os apoiadores conseguiram que a gente..., mais a Penha né [...], eles organizaram uma coletiva para a gente, para a gente falar antes dele. E nesse mesmo dia a Penha ia ser homenageada também na Alerj né [...], porque foi o dia internacional da mulher, dia 8 de março. [...] E ele não deu a coletiva no Palácio, ele mudou para a Cidade Nova, mas tinha lá repórter que nos apoia aqui.

**B: E ele disse que iria urbanizar?**

**LC:** Ele disse que iria urbanizar, mas não tinha um morador lá, não tinha ninguém, só para a mídia. Só para justificar a nossa casa que ele derrubou. Acredito que seja isso, porque ele poderia anunciar qualquer dia, tinha que ser no dia que derrubou a nossa casa? [...]

**B: Uma das perguntas é sobre as leis, quais são essas leis que garantem que vocês morem aqui, que você sempre fala nas visitas né, que são duas leis.**

**LC:** [...] Os direitos são dois títulos de posse dado por dois governadores, o Marcelo Alencar na década de 1980 [...], nós temos aí o título [...], deu para 36 anos. E depois o Brizola deu para 99 anos, tudo sendo prorrogado, 36 para 36, de 99 para 99. Ou seja, a gente poderia ficar aqui 200 anos, contando de 87, quando eles deram. [...] Depois, em 2005, nós fomos contemplados com a AEIS, nós fomos inseridos nessa lei. A AEIS é Área de Especial Interesse Social, no caso aqui para fina de moradia, a lei complementar nº 74 de 2005, da câmara municipal. [...]

**B: Eu queria saber das suas fotografias, se você já fotografava antes ou você começou a fotografar para registrar mesmo o que estava acontecendo?**

**LC:** Eu vim fotografar aqui. [...]

**B: Mas você começou a fotografar por causa das remoções, para registrar?**



**LC:** Eu tinha máquina e gostava de fotografar as crianças, porque eu tinha um projeto social [...] e os eventos que eu criava. [...] Aí depois eu me despertei mesmo quando começou a demolir, eu pensei, caraca, tenho que registrar isso, depois ninguém lembra de nada do que tinha aqui, este espaço né, ninguém vai lembrar disso, pelo menos se tiver umas imagens, uns vídeos, a gente pode mostrar como era o espaço. Aí depois começou muita gente a vir aqui, muito apoiador, muita gente. E a galera falava mesmo da arme que era a máquina. [...]

**B: De vez em quando você participa de exposições, para mostrar a história da Vila?**

**LC:** Aí já entrou a parceria, entrou a Ana Priscila com esse projeto junto com o Rodolfo. [...] Eles mesmo deram um nome, *Imagem, Memória e Luta*, aí eu escolhi umas fotos e ela imprimiu, ela que teve o gasto.

**B: São essas fotografias que você expõe nas apresentações?**

**LC:** Eu exponho, é. [...]

**B: Mas volta e meia você também expõe em outros locais, né?**

**LC:** Exponho sim. Quando nós criamos esta exposição a ideia era a gente estar sempre indo nas comunidades, fazer uma exposição de fotos e fazer uma mesa para trocar uma ideia. E fizemos isso em algumas comunidades. [...]

**B: Para finalizar, eu separei uma pergunta que eu queria fazer para todos que eu vou entrevistar, que é perguntar o que é para você o Museu das Remoções?**

**LC:** [...] Eu sempre falo que o Museu das Remoções veio, pra mim, para guardar a memória da luta da gente, da resistência do que passamos. Para mim é uma instituição, um arquivo, é onde as pessoas também podem entrar e conhecer melhor. Por isso a gente procura sempre colocar ali detalhes, coisas da história que a gente viveu aqui. Eu vejo, para mim, também, como uma ferramenta de luta, para ajudar outras comunidades que estão passando pelo mesmo processo de ameaça. E eu vejo também como um espaço para pesquisa, para pessoas que estão interessadas neste tipo de assunto [...]. Na verdade eu acho essa ideia incrível, do

Museu. Eu era uma pessoa que não conhecia muito museu, não conhecia nada de museu, sempre aquela ideia de museu antigo, velho. E eu aprendi muito com esse negócio de museologia social, com essa galera que vem aí, que ajudou a gente a fazer esse museu. Eu acho que é uma criação bem incrível. [...]

FIM

**APÊNDICE D** – Entrevista com Maria da Penha Macena (Dona Penha) realizada em 18 de setembro de 2019 na Vila Autódromo (editada)

**Bárbara: Então, Dona Penha, eu queria saber um pouco da sua casa antiga.**

**Penha:** Missão difícil...

**B: Complicada a pergunta?**

**P:** Não..., mas pode...

**B: Queria saber como que era a sua casa, saber um pouco dessa memória, dessa história de como era morar aqui.**

**P:** Morar aqui é bom. Quando tinha toda a comunidade também era bom. A minha casa foi uma casa muito sonhada. A gente fez aos poucos, com muita dificuldade, porque é difícil construir. Na verdade, ela não estava ainda terminada, a gente pretendia terminar um dia. E assim, eu gostava muito da minha casa, até porque foi feito por nós. E isso é muito diferente de você comprar uma casa pronta. [...] A minha casa era uma casa boa, grande, espaçosa. Eu fui muito feliz nela, demoramos a construir, mas cada etapa da construção foi uma vitória para gente. Me casei na minha casa. A minha casa teve missa por um longo período, teve batizado, porque a minha casa era grande e a gente, no quintal da nossa casa, que era na verdade uma garagem imensa, a gente fazia missa no período que ainda não tinha Igreja na comunidade. [...] E em uma dessas missas eu casei, no dia 25 de dezembro de 2005 nos casamos na nossa própria casa, em um casamento surpresa, foi muito legal, ninguém sabia que eu ia casar e na hora o Padre falou "vamos ter um casamento", e era eu e o Luiz. A infância da minha filha foi muito boa, minha filha teve uma infância maravilhosa na comunidade, dentro da nossa casa onde o quintal era imenso [...]. E sem contar que nós tínhamos algumas árvores frutíferas, como abacate, acerola, goiaba, tivemos banana, fizemos plantações, logo no começo, plantamos aipim, a gente tinha bastante coisa, mamão. [...]

**B: Vocês tinham um brechó também na casa, não é? Vocês trabalhavam na própria casa? Vocês moravam e tinham uma lojinha?**

**P:** É, teve um período que a gente teve um bazar, na verdade. [...]

**B: Eu também queria saber como era a vida aqui na Vila Autódromo, porque eu sempre escuto falar do afeto que vocês tinham entre vocês moradores. Uma comunidade que parecia ter um carinho assim, onde era gostoso de morar.**

**P:** Sim! A nossa família quando veio morar aqui a comunidade ainda era pequena, não tinha tanta gente, e eu vi a metade da comunidade ser construída também, então eu tô na comunidade e, às vezes, é até “engraçado”, porque eu vi a comunidade se desenvolver, eu vi a transformação dela [...] e na remoção eu vi ela cair, e isso foi muito cruel, porque eu lembro dos moradores construindo as suas casas, cada um do seu jeito. A gente tinha essa memória, da luta de cada um para construir aquilo, e de repente, você ver sendo demolido, é muito cruel. Eu mesma não gostava de ver as demolições. A gente tinha uma união boa, aqui todo mundo era amigo, aqui era uma comunidade que a gente não vivia de briga, às vezes acontecia, mas era muito raro. Todo mundo partilhava, a gente tomava conta do filho um do outro, levava junto para a escola, buscava. E aqui sempre teve uma união boa. [...] A gente fazia peça de teatro. O Luiz escrevia e a gente participava. Eu fazia comida.

**B: Acontecia na Igreja?**

**P:** Acontecia na rua. A festa de São José Operário, que é dia 1º de maio, a gente fazia, era bem legal. Tinha a Inácia que gostava de trabalhar com as crianças, então ela criava o dia da criança que era bem animada, a criançada daqui curtiram muito a infância, porque aqui tinha brincadeira [...], torneio de futebol, corrida de bicicleta, era bem divertido, a turma gostava.

**B: E vocês todos que organizavam isso tudo?**

**P:** Os moradores que organizavam.

**B: É interessante porque o Luiz comenta que os próprios moradores que urbanizavam né, e vocês também davam essa vida, criavam os eventos.**

**P:** Sim, a gente sempre fez evento. [...]

**B: Eu queria saber também de quando começaram as remoções, como foi viver aqui no meio disso tudo?**

**P:** Olha, eu encarei com muita naturalidade, apesar de ser muito difícil, mas eu sou uma pessoa muito determinada e eu não deixo que nada que venha me atingir. Eu tenho essa coisa de que quando eu quero algo, eu vou lutar por aquele algo e eu vou conseguir. Dava tristeza, tiveram muitos momentos que eu ficava muito triste, as pessoas indo embora, as casas sendo demolidas, as casas ficando descaracterizadas. Aquilo dava uma sensação muito ruim, de tristeza, de abandono, de perda. Cada família que ia embora era como se a gente tivesse perdendo alguém, era mais um que a Prefeitura conseguia levar. E aquilo deixava a gente triste, pelo menos a mim, me deixava triste. Mas eu também compreendia que todos tinham o direito de fazer aquilo que achava que era melhor para si. Mas também nunca me fez desistir. Eu acreditava naquilo que eu queria. Eu acreditava que eu ficaria nessa comunidade. E por mais que fosse triste ver meus vizinhos irem embora, mas eu dizia "eu não quero ir, eu quero ficar, e se eu quero ficar eu vou lutar". Mas Deus é muito bom, porque a cada vizinho que ia embora ele mandava um parceiro novo, um grupo novo e isso foi fortalecendo, foi me dando esperança de vida. Então eu nunca perdi a esperança de ficar. [...]

**B: Mas tinha toda uma dificuldade que o Sr. Luiz estava falando, de poeira, sobre o corte de água, de luz.**

**P:** Tinha. Às vezes faltava água, poeira, enfim. Eu falo que o pulmão passou no teste, que até hoje tá funcionando bem (risos). Sim, teve todas as dificuldades, a tirada de lixo, a coleta foi retirada, foi retirado o correio, não entregava mais a correspondência, o telefone também. [...] Mas por um outro lado, também, a gente teve muita alegria, apesar de muita tristeza, mesmo com tudo caindo, a gente estava sempre alegre e feliz, porque a alegria do Senhor ninguém tira. Aí a gente fazia festa, teve os Ocupas culturais que foram maravilhosos, muita gente linda que veio para nos ajudar. Eu costumo dizer que Jesus mandou muito anjo para lutar com

a gente. Então apesar de todas as dificuldades a gente superava, porque a gente tinha também muito amor, muita alegria. [...]

**B: Eu queria saber o que você considera que foram os piores momentos desse processo todo das remoções?**

**P:** Os piores momentos foi a derrubada da minha casa, a ida do Padre Fábio, para mim me chocou, me deixou muito triste. A minha família indo embora, foi muito triste também. O dia que derrubaram a casa do meu tio. [...] Um dos momentos muito tristes aqui na comunidade, no total, não só para mim, mas acredito que para a maioria dos moradores, foi assim que as primeiras casas foram retiradas e a Prefeitura fez questão de fazer um racha dentro da comunidade. Porque a gente tinha conseguido dentro da justiça o direito de não derrubarem as casas. Eles podiam ir, mas que deixassem as casas fechadas. E a Prefeitura fez uma lavagem cerebral desses moradores que queriam ir embora, e esses moradores se armaram de pedra e pau para baterem na gente. Foi uma coisa horrível.

**B: Ah, eu li sobre isso, que eles diziam que se não derrubassem a casa a pessoa não receberia a indenização, a outra casa...**

**P:** A outra casa, que foi logo no começo, eram os apartamentos. Então quem não deixassem derrubar a casa, eles não iam para os apartamentos.

**B: E eles falavam que a culpa era de vocês.**

**P:** Nossa, isso foi muito ruim. Eu nunca imaginei de ver os moradores como eu vi, muito revoltados, muito indignados, contra a gente. E antes todo mundo se falava, todo mundo era amigo. Depois a gente continuou se falando, mas quebrou um pouco. Não é mais a mesma coisa. [...] E no dia que bateram em mim, que quebraram o meu nariz. É muito triste você saber que você tem direito a um espaço, você pode morar ali, e é muito duro a polícia querer entrar numa casa para arrancar uma família e botar na rua. Isso é muito cruel. Então isso foi um outro dia que também foi muito sofrido. Apesar de muito sofrimento, mas para mim foi um dia muito bom também. Porque eu costumo dizer que atrás de uma coisa ruim, sempre vem alguma coisa boa. E quando uma porta se fecha, outra se abre. Apesar de todo sofrimento

que nós passamos, aquele dia nos fortaleceu muito. Nós conseguimos provar que a gente, o pobre unido, ele vence. Quando ele sabe o que quer, ele consegue. Então foi muito bom também. [...] E um outro dia muito triste para nós, para a minha família principalmente, e eu acho que até mesmo para a comunidade, foi o dia que derrubaram a nossa casa, que foi o dia 8 de março de 2016, mas que por um outro lado também foi muito bom, porque eu não saí da comunidade [...], falei que podiam derrubar a minha casa, mas não ia me derrubar, porque eu não ia sair dessa comunidade, que eu ia continuar lutando para ficar aqui. E isso foi uma das coisas que me fortaleceu muito. E neste mesmo dia eu tive muita alegria à noite, [...] eu fui homenageada na Alerj com o diploma mulher cidadã, onde eu me senti muito amada, senti muita solidariedade, de pessoas que eu nunca nem vi, e isso não tem preço, isso foi maravilhoso. Eu tenho muito orgulho de ser quem eu sou, e de conseguir superar todas essas dificuldades, mas sempre de cabeça erguida, com muita alegria. [...] Eu fiquei triste no momento, mas depois eu refleti, casa a gente constrói de novo, seja o que Deus quiser, vamos continuar nessa luta e vamos ver no que vai dar. [...] E no dia seguinte eu estava pronta para continuar tudo de novo. [...]

**B: Isso que eu queria também saber, porque eu perguntei dos momentos que você achou que foram os piores, mas você sempre transforma esse pior numa esperança de luta.**

**P:** De fortalecimento.

**B: E eu queria saber desses momentos que você acha que deram força [...]. Eu queria que você falasse dessas coisas que trouxeram esperança de que a comunidade conseguiria vencer.**

**P:** Por exemplo, o Plano Popular foi uma ferramenta de luta [...], porque quando a gente consegue ter certeza que essa comunidade podia ser urbanizada, aquilo muda a nossa esperança, “a gente tem como urbanizar!” [...] Porque, na verdade, a gente tinha receio, pois eles diziam que aqui não podia ser urbanizado. Mas quando isso é comprovado, isso foi uma grande vitória. [...] Isso nos trouxe esperança e trouxe ensinamento da gente poder lutar com mais confiança. Nos trouxe confiança e esperança. Porque tinha capacidade de ser urbanizado, o prefeito é que não queria. [...] O outro ponto para mim muito importante foi quando eu descobri que dentro do Parque Olímpico, futuramente, iam ter vários condomínios, 60

prédios. E aquilo me chocou. Como assim, se vai ter 60 prédios? Vai ter moradia, e se vai ter moradia lá, por que eu tenho que sair daqui?! [...]

Eu então [penso], não, eu vou lutar para ficar aqui sim, porque eu tenho direito a essa terra. E é quando eu compreendo o que é direito [...]. E o que eu fiz foi isso, tomar posse daquilo que era meu. Eu tinha direito a morar nessa terra e não ia deixar de lutar por causa dos megaeventos. E o outro ponto é que os governos têm que aprender a respeitar a sua população [...]. E por aí eu começo a ter esse entendimento, de que "espera aí, não é assim, eu não sou um animal ou um bando de lixo que chegam e me tiram do lugar". [...] E alguns da sociedade diziam "ah, não sei o que esse povo quer, porque estão dando dinheiro". Mas dinheiro não era tudo. A gente não queria dinheiro, a gente queria ser respeitado. [...]

**B: Uma das coisas que eu separei para te perguntar era sobre a criação do Museu das Remoções. Quando que ele surgiu, como que foi isso, como que surgiu essa ideia?**

**P:** A ideia surgiu com o Thainã. Ele veio na comunidade nos visitar. Eu lembro que essa ideia do museu, na verdade, ia começar na minha casa. A ideia inicial era de fazer na nossa casa o Museu. Ele falou, passou a ideia, mas eu de imediato pensei comigo mesma, "mas um Museu? Tá tudo caindo, tá tudo saindo". Eu não tinha noção do que era um museu.

**B: Quando que surgiu essa ideia?**

**P:** Foi em 2015, se eu não engano, foi mais ou menos em outubro que surgiu a proposta [de criação do Museu das Remoções] do Thainã de Medeiros.

**B: O Thainã é da museologia?**

**P:** Ele é museólogo e é morador do Complexo do Alemão, e aí ele veio nos visitar e sugeriu essa ideia, jogou assim. E no começo, no primeiro dia [...], a gente conversou e tal, mas eu particularmente pensei assim: "mas museu? Como é que a gente vai fazer um museu? As casas estão derrubadas, a minha casa vai ser derrubada, como é que eu vou fazer um museu na minha casa? Vai ser complicado". E na minha cabeça museu era uma coisa onde só se guardava as coisas antigas, histórias... eu não tinha entendido muito bem o que era a ideia



desse museu. [...] Depois disso vem a Diana Bogado [...], e nesse dia o Thainã vem também para essa oficina de revitalização. E nesse dia começa a conversar ele, Diana e a gente. E aí essa ideia do Museu vai ganhando corpo, porque a Diana achou interessante e aí a gente foi compreendendo a ideia de museu a céu aberto. [...] Aí a Diana teve a ideia de fazer o mapeamento e começamos a fazer oficinas para criar.

**B: As oficinas de memória, né?**

**P:** As oficinas de memória, e aí a gente começou a buscar os pontos, porque muita coisa já tinha sido derrubada. Isso já foi em 2015, final de 2015 [...] que a gente começa a fazer esse trabalho para poder montar... e depois veio a ideia de fazer as esculturas com todas essas sobras e restos de escombros e material largado pelas firmas que trabalhavam.

**B: As esculturas então seriam a primeira atuação do Museu?**

**P:** Foi a primeira atuação. Foi criado com intuito de dar visibilidade. E foram elas que a gente inaugurou no dia 18 de maio de 2016. A gente inaugura o Museu das Remoções debaixo de uma grande chuva, mas com muita gente, e com muita alegria, com oficina de perna de pau, enfim. E foi maravilhoso. [...]

**B: Como que foram essas esculturas? Eu sei que foram sete e elas foram feitas em pontos de memória da Vila.**

**P:** Em pontos que não existiam mais, mas que não era o mesmo ponto.

**B: Não exatamente, né?**

**P:** É, não exatamente. Não eram o mesmo ponto porque, conforme a obra do Parque Olímpico foi andando e eles foram tomando este espaço, eles iam derrubando e aterrando, então a visão das casas foram sumindo das nossas memórias. E também, não tinha mais onde colocar, por exemplo, aonde era exatamente a casa da Dona Jane, já não dava mais para colocar uma escultura lá, porque eles já colocaram outras coisas, já tinham acabado totalmente com o espaço, estavam construindo o espaço ali para fazer o BRT, a passarela. Então a gente não

podia mais tomar conta daquilo, não pertencia mais à comunidade. Então a gente foi achando pontos aonde a gente achava que podia ficar, mas isso ainda com trator passando para lá e para cá. [...]

O museu ele anda com a luta dessa comunidade. Depois que a gente cria o Museu, não tem como separar Vila e Museu, é junto. Porque não tem como falar do Museu se não falar da história da Vila.

**B: Eu tenho na minha cabeça que mesmo o que aconteceu antes é parte do Museu, porque a memória se torna acervo do Museu, não é? Então eu penso que mesmo os Ocupas que aconteceram antes podem ser considerados como acervo né, como uma memória, porque você sempre conta sobre isso.**

**P:** Porque era uma coisa que fortalecia a comunidade, e quando nasce o Museu isso vai se encaixando. Porque o Museu veio realmente como ferramenta de luta, de visibilidade. Porque uma das coisas que a gente precisava muito era de ter visibilidade. E nós conseguimos ter essa visibilidade, e que hoje nós continuamos a ter e precisa dela. Porque na verdade a luta da Vila é mais política do que outra coisa. [...] As únicas pessoas que a gente pode contar é com a Defensoria [Pública] e quem apoia a gente, essa sociedade que apoia a gente, claro que não são todos, mas quem vem e que aderiu a ficar com a gente... as universidades, esses trabalhos que eles têm de chamar a gente para fazer uma fala, de dar voz a gente, isso foi aumentando, foi melhorando, e foi dando visibilidade de verdade. Então, eu acredito que o Museu ele é isso, é um museu de oralidade, e aí a gente vai caminhando, vai crescendo.

**B: Eu acho muito legal quanto tem umas visitas que você fala que vocês são acervo do Museu. Fala sobre isso.**

**P:** É porque tudo que sobra da remoção é parte desse museu. Esse museu ele nasce das cinzas, né. Uma coisa que a gente nem imaginava que ia seguir adiante. Então para nós é muito surpreendente também. [...] Porque no começo a gente achava que era só para ajudar a luta. A gente não tinha dimensão se ele ia pra frente, né. A gente também não tinha essa preocupação, porque foi tão difícil a luta que tudo que vinha, a gente só pensava em somas, em formas de visibilidade. A gente não ficava se preocupando com o que ia acontecer depois, a gente queria

aquele momento. E aí quando a gente passa todos os momentos difíceis, e que essas casas são construídas e que a gente consegue o acordo com a Prefeitura e que a gente consegue continuar, e que depois de tudo pronto a gente continua indo com esse Museu, aí é que a gente vai começando a dar conta que nós somos peças desse Museu. E é um museu falante, um museu que tá ali, e eu falo da minha memória, da minha própria memória, então eu sou peça desse museu sim, por que não? Porque olha que delícia você falar da sua própria memória, você ainda estando vivo. Porque muitas vezes o museu guarda muita memória de quem já morreu. Mas eu estou viva fazendo parte desse acervo, que estou falando, que estou aqui, que sou feliz nessa terra. [...] Então eu sou uma peça desse museu, não tem como fugir disso. E me sinto muito honrada e muito feliz de poder ser uma peça desse museu, atuante, isso é muito bom.

[...]

**B: Um das perguntas que eu separei, e que você até falou um pouco sobre isso, foi que você, nas visitas que eu acompanhei, você não se detém só a falar do direito à moradia, a falar contra às remoções. Você sempre fala pela luta dos nossos direitos [...], você estende isso para uma coisa maior, sobre a gente entender nossos direitos e lutar. E eu acho isso muito bonito. Se você quiser falar mais sobre isso.**

**P:** Eu gosto muito dessa fala, de falar do direito, porque eu me decepcionei muito nesse termo, e eu vejo também a necessidade da sociedade total ter essa noção de direito. [...] Tem um monte de direito, mas que é um direito que não é direito, que não é respeitado, que não se cumpre. Se fala muito, se faz pouco. [...] Porque quando eu falo do direito à moradia, não é só a moradia, é um conjunto. Eu preciso que minha filha vá para escola, todos nós precisamos de educação, todos nós precisamos de saúde, todos nós precisamos de urbanização, de limpeza, de tudo. É um conjunto, não é só morar. Todos nós precisamos guardar nossas próprias memórias. [...] E quando eu luto pela minha casa, eu descubro que eu não estava lutando só pela minha casa, que essa luta é muito mais ampla, e que as pessoas têm que acordar. Eu acho que as pessoas precisam tomar posse dessa coisa de entender o que é o direito e dizer, “não, eu tenho o direito, eu quero que este direito seja respeitado”. Não é o governo que vai dizer pra mim que eu não vou ser respeitada. Eu é que vou dizer pra ele que ele tem que me respeitar, porque eu sou cidadã e eu construo esse país. [...]

**B: Dona Penha, eu queria que você falasse sobre os seminários, porque eu acho que é uma ferramenta muito importante para o Museu, [...] de você sempre estar indo participar de palestras e seminários. Eu sei que você foi até para o exterior [...]. E eu acho que é uma das coisas mais importante disso que você fala, da visibilidade, que é essa oportunidade de fala, de contar. E eu queria que você falasse um pouco desses convites, quando você começou a ser convidada para isso. Eu sei que Sandra muitas vezes participa.**

**P:** Essa parte também faz parte do Museu, até. Porque quando eu começo a sair... Antes eu já estava indo, algumas universidades já estavam me chamando para eu fazer falas por causa da luta. Mas em 2016, quando eu consigo me afirmar e continuar aqui, e isso foi dando mais visibilidade. Então a Vila na verdade foi entrando para a história. Ela já estava na história, mas ela foi se ampliando, foi se conectando pelo mundo, porque a gente foi tendo essa visibilidade em um todo, não foi só aqui. Foi indo para todos os lugares. E eu fui agraciada de ter sido convidada já para ir para fora. Em 2016 eu fui duas vezes. Na primeira vez eu fui para a Suíça, no mês de junho, para um congresso e eu fui representando a luta da Vila Autódromo, fui pela Anistia Internacional [...], e levou a Ana Paula que foi uma mãe que perdeu um filho de bala perdida [...], e que tinha passado por um período de remoção também, e fomos nós duas falar na ONU para denunciar, nós fomos fazer denúncia e cobrar do Comitê Olímpico que respeitem o cidadão dos países quem eles vêm fazer as suas Olimpíadas [...]. Depois eu fui a Washington, em 2016 também [...], de novo a Anistia Internacional foi convidada e nós fomos juntas, fui eu e a Ana Paula [...].

Para a luta e para mim, também acho que foi muito importante, porque é uma forma de a gente levar a nossa história e fazer a diferença, mostrar para um outro país que muitas das vezes o que a mídia passa não é o verdadeiro, e quando vamos falar da nossa própria história, isso dá um impacto, isso dá uma visibilidade diferente, e isso acho que foi muito bom. E esse ano [2019] eu já fui para Natal e já estive na Bahia, em Salvador, no seminário Uber Favela [...]. E esse ano, em julho eu fui para Nova Iorque também, para a universidade de Pratt [...].

**B: Dona Penha, para finalizar eu separei uma pergunta que eu queria fazer para todos que eu vou entrevistar, que é o que é para você o Museu das Remoções?**

**P:** O Museu das Remoções ele é antes de tudo muito amor. É um coletivo que luta para fazer a diferença, que luta para que todos tenham uma moradia digna. Que todos sejam iguais. Eu acho que esse Museu é para fazer a diferença, dizer não às remoções, de verdade. Ser ferramenta de luta, mas com muito amor. Que a gente possa realmente, de verdade, o homem possa compreender que a terra é para ser partilhada, para todos terem direito à moradia, porque essa terra é de todos [...]. Isso é Museu das Remoções. É lutar para fazer a diferença e educar o povo, talvez. Que seja uma ferramenta também de educação, para as pessoas se transformarem, começarem a compreender o sentido da terra, o sentido da vida [...]. Então o Museu ele é isso, ele é um instrumento que tem vida e que quer ver o mundo fazer a diferença, quer ver o povo crescer, mas crescer em união, em coletivo, trabalhar no coletivo, que é fundamental. Ele [o Museu] foi criado nesse coletivo [...]. Todos que participam desse Museu são pessoas que são iguais, não tem diferença, ninguém é melhor do que o outro. Isso é amor, isso é vida, é respeito mútuo. Cada um com seu cada um, cada um doa aquilo que é melhor seu. Ninguém aqui recebe nada, mas recebe tudo ao mesmo tempo. Então eu acho que o Museu é isso pra mim.

**B:** Ah, obrigada Dona Penha, por você separar esse tempinho para me receber, para conversar comigo, obrigada por sempre me receber muito bem aqui, fico muito feliz. Depois que eu comecei a frequentar aqui, é um lugar que eu tenho muito carinho e me traz grande felicidade, sempre que estou perto de vocês. Obrigada mesmo.

**P:** Eu também agradeço muito porque é muito bom ter pessoas para ouvir, e que a gente possa sempre ser um pouquinho dessa ferramenta, até para mudar quem tem a sua própria casa, mas que vê com outros olhos a luta do cidadão [...]. A cada um de vocês quem vêm aqui, eu sempre peço que Deus abençoe, cada um de vocês, e que vocês possam ser cidadãos diferentes, que possam ser profissionais que trabalhem por amor, por menos dinheiro, porque na verdade o dinheiro não é tudo e o amor ele vence todas as dificuldades. A gente pode não ter dinheiro, mas se a gente tem amor, a gente consegue tudo.

[...]

FIM

**APÊNDICE E** – Entrevista com Nathália Macena realizada em 11 de outubro de 2019 na Vila Autódromo (editada)

**Bárbara: Nathália, obrigada por você estar concedendo esta entrevista. Eu tenho umas perguntas para você. [...] Eu queria saber sobre os Ocupas, quando eles surgiram, quando foi, qual a importância deles, os objetivos.**

**N:** Também quero agradecer pela sua dedicação, e em ter escolhido aqui a gente para falar sobre a história da Vila. Para gente isso é muito importante. Cada pesquisador, cada pessoa que se interessa a escrever sobre um pouquinho do que a gente passou, para a gente também é muito importante. Então eu também te agradeço.

Esse movimento dos Ocupas ele nasceu também como um movimento de resistência. A arte nessa resistência. [...] O primeiro Ocupa eu acho que foi em agosto de 2015, se eu não me engano. E foi o maior Ocupa que teve. Então esse Ocupa Vila Autódromo, a ideia era trazer artistas para a Vila, porque nós estávamos vivendo um momento tétrico, um momento de total desrespeito de todas as formas, desrespeito à dignidade humana, desrespeito dos nossos direitos. Então esse movimento artístico, ele veio também, eu vejo isso muito claramente, que ele estava muito focado na nossa resistência, mas para a gente ele também era um amparo, naquele momento. Então eram convidados artistas que vinham obviamente como voluntários, a gente não tinha condições de pagar nada. Os nossos apoiadores foram fundamentais pros nossos Ocupas, porque eram eles que organizavam. [...] Mas o objetivo principal do Ocupa era realmente manter a comunidade ocupada, ter pessoas aqui, porque à medida que foi tendo a remoção, muitas pessoas iam saindo e a comunidade sofreu um esvaziamento, isso era muito frequente. E então, esse dia do Ocupa era cheio de atividades. [...]

Esse primeiro que eu estou falando, de 2015, que acredito que tenha sido o maior, foi o primeiro e eu acho que realmente foi um boom, porque nem a galera que estava organizando esperava a repercussão que teve. Ele aconteceu em um espaço que tinha sido demolido e era uma antiga igreja [...], aí tinha um palco, que para a igreja devia ser um altar, mas depois que foi demolido se tornou um palco [...], e quando a galera viu aquilo falou "pode ser aqui um espaço, porque já tem uma estrutura meio que montada e a gente organiza aqui". [...] A

organização funcionava da seguinte forma, essa galera que nos apoiava convidava bandas, convidava pessoal de teatro, de arte em geral. Essa primeira programação acho que foi o dia inteiro, se eu não me engano. [...] A gente teve a programação interna, dentro da Igreja [São José Operário] com exibição de filmes. E enquanto acontecia a exibição, de documentários, filmes, rolava outras atividades externamente, tipo palhaçaria [...].

Nesse primeiro tivemos o *Lá Vai Maria*, que é um coletivo de teatro, foi maravilhoso, fizeram teatro, performance, tudo junto, ritual, aquela galera muito alternativa, e foi muito legal. [...] Infelizmente eu não vou lembrar o nome de todos que participaram, vou estar sendo injusta de ficar gravado aqui só o nome de alguns [...]. E eu não sei se isso tem anotado em algum lugar, deve ter naquelas artes de divulgação. [...] Mas aquilo foi libertador, foi um Ocupa maravilhoso, porque teve muita atividade. Essa comunidade foi super movimentada naquele dia, de pessoas de fora. Porque a ideia do Ocupa era trazer movimentação da Vila. Como estava havendo um esvaziamento, a gente precisava que isso aqui continuasse pulsando, precisava ter vida aqui, precisava ter gente aqui. Até como uma forma de nos proteger né, porque a gente ficava muito desprotegido. [...] Então o Ocupa foi muito importante para a gente como morador, porque também nos trazia uma alegria [...], porque a arte possibilita essa alegria, arte é vida mesmo. [...] Então trazia esse conforto para a gente, digamos assim, e ao mesmo tempo fazia com que outras pessoas conhecessem o que a gente estava passando. [...]

**B: Você tem ideia de quantos foram?**

N: Pois é. Isso que eu estava aqui tentando lembrar. Foram vários, mas eu não sei te precisar quantos foram. Porque se a gente fizer uma cronologia até agora, até o momento atual de 2019, acredito que mais de dez. Porque a gente ficou usando esse nome. Acabou que ficou uma marca registrada [...].

**B: Teve o Ocupa BRT, por exemplo. Esse foi o último?**

N: Grande, acho que esse foi o último. Aí tivemos outros eventos menores, mas que não chegou a ser denominado de Ocupa. [...] É, o do BRT foi o último. [...]

Mas foi isso, depois foram tendo outros no mesmo formato, mas os outros não tiveram a mesma dimensão desse primeiro. Já foram um pouco menores. [...]

E começou a incomodar também, aquele espaço. A prefeitura demoliu essa estrutura-palco, essa estrutura que devia ser o altar e se transformou em palco. Porque era um local muito aberto, a gente colocava faixas e aquilo deixou, provavelmente, a prefeitura..., porque os funcionários estavam sempre aqui presentes, e eles viram que deu certo, que era um espaço legal, então eles demoliram o restante do palco. Vieram um dia com o maquinário e demoliu. Aí a gente teve que mudar o espaço do espaço Ocupa. Muito louco falar sobre isso.

**B: Se adaptando né.**

**N:** É, se adaptando. A gente queria um espaço que fosse um pouco plano, porque a gente ficou no meio do entulho e a gente não podia falar pra pessoa ficar no meio do entulho para fazer uma apresentação, fazer uma performance por exemplo. A gente teve performances, enfim, teve muita coisa. Então a gente caçava um local que minimamente as pessoas ficassem com um certo conforto, entre aspas né, mas que as pessoas pudessem pisar sem ter um vergalhão no pé. [...]

**B: Como foi esse Ocupa BRT? Porque é um assunto que ainda está na luta né, está para acontecer. Vocês organizaram isso em fevereiro desse ano, não é?**

**N:** Isso. Esse Ocupa foi uma tática, já que você fala de tática na pesquisa né, foi uma tática que a gente queria chamar atenção para o nosso acordo que ainda não foi cumprido. Porque a gente fez um acordo com a Prefeitura, que a primeira parte era a entrega das casas e a segunda parte eles têm que fazer o restante das estruturas, que é a quadra, um parquinho para as crianças e a sede da associação e centro cultural. Isso eles não fizeram até hoje. Então, a ideia do Ocupa BRT era que fosse um evento grande, que chamasse a atenção de muita gente, e que fosse reivindicando o cumprimento do acordo, a segunda fase que não foi feita, e reivindicando também que o nome da estação do BRT, ao invés de ser Centro Olímpico, passe a ser BRT estação terminal Vila Autódromo. Porque essa estação de BRT, uma parte dela foi dentro de um local que tinha casas da Vila. Hoje em dia, por tudo que aconteceu, e pela geografia estar diferente, parece não fazer parte da Vila. Mas aonde tem a cabine ali, a



bilheteria do BRT, que não tem ninguém, que nem funciona mais, aquele espaço era da Vila Autódromo, tinham casas naquele espaço. Então aquele espaço foi demolido e foi construído uma cabine de BRT. Foram retiradas moradias para fazer uma outra estrutura. Então a gente compreende que também está no nosso espaço. [...] E também [...] pela preservação da memória [...] e também porque a estação anterior é a Parque Olímpico, e a estação terminal é Centro Olímpico. As pessoas fazem uma confusão tremenda, as pessoas confundem uma com a outra porque o nome é muito parecido, Parque Olímpico e Centro Olímpico, causa essa confusão. Então, por que aqui a gente não pode ser Terminal Vila Autódromo? Entendendo que muitas estações de BRT receberam o nome de condomínios, como o Rio 2, por exemplo. [...]

**B: Como foi o #UrbanizaJá? Foi uma mobilização que aconteceu na internet né?**

**N:** Importantíssimo o #UrbanizaJá. Esse período a gente estava no período da remoção e foi uma campanha que a gente fez, porque o prefeito sempre ia nas mídias, nas entrevistas, e falava que a Vila Autódromo podia ficar, quem quisesse ficar, podia ficar. Só que os próprios funcionários da prefeitura transformavam a nossa vida em um terror. Batia de porta em porta e falava para o morador negociar, porque ele ia sair sem nada. [...] E aí surgiu essa ideia brilhante de um dos nossos apoiadores, de fazer uma campanha na internet, de tentar conseguir que pessoas, artistas, possam aderir à essa campanha e a ideia é viralizar. A gente grava um vídeo pedindo para que o prefeito e a Prefeitura cumpram o acordo que ele prometeu, que quem quisesse ficar na Vila Autódromo, pudesse ficar. Era isso o “urbaniza já”. Se pode ficar, então urbaniza. [...] Uma pessoa gravava o vídeo falando um pouquinho da Vila Autódromo [...] e a pessoa desafiava mais três pessoas conhecidas [...], para que também faça um vídeo pedindo à Prefeitura para que urbanize a Vila Autódromo. [...] E foi maravilhoso porque essa campanha realmente viralizou. A Camila Pitanga foi a primeira pessoa conhecida a gravar esse vídeo. Depois que ela gravou, vários artistas conhecidos começaram a gravar, e também parlamentares que apoiavam a nossa luta, pessoas conhecidas na sociedade, digamos assim, figuras públicas. [...] Então deu uma viralizada [...]. A gente viu que deu uma pressionada na Prefeitura [...]. “A sociedade está me cobrando um posicionamento de urbanizar uma comunidade”, porque foi prometido isso [...], porque na verdade o discurso era esse, mas na prática aqui interna, era outra. [...]

E acreditar que a Vila ia ficar, era quase acreditar no impossível. Porque muitas das pessoas que estavam atuando na luta e que moravam aqui, não acreditavam que essa comunidade ficaria [...]. Embora as pessoas lutassem e nos dessem gás e nos dessem ânimo, lá no fundo, lá no fundo, elas também não acreditavam que a Vila Autódromo ficaria [...]. Por isso que a Vila Autódromo, quando fica, é uma grande repercussão [...] porque quase lugar nenhum conseguiu a proeza de ficar. Por isso [a Vila] é tão pesquisada, tem essa sede de saber o que aconteceu, como é que vocês conseguiram ficar aqui. Porque ninguém acreditava que isso aqui ficasse. [...] Eu costumo dizer que a única pessoa que eu via que acreditava piamente era a minha mãe [Dona Penha]. Pode deixar aí gravado para a eternidade, nem eu acreditava que a Vila Autódromo ficasse [...]. Eu lutava, mas acreditar piamente, cegamente, que ficaria, eu não acreditava [...]. Vou te falar, quem eu via que acreditava mesmo, que fazia um discurso com garra, com fogo no olho, dizendo que ficava, na boa, só ela. Ninguém dizia isso não. A gente tinha os direitos a nosso favor, a Defensoria dizia "está na mão de vocês" [...]. Porque se você negocia e vai embora, aí você não ficou [...]. Mas as pessoas acreditavam? É difícil você acreditar que você vai ficar num lugar que todo mundo te diz o contrário, que a Prefeitura diz o contrário dia e noite na sua porta, que ela te liga 15 vezes, como eles ligavam, para falar que ninguém ia ficar.

**B: Eu estou lembrando aqui do dia que teve aquela reunião que a gente discutiu o que é o Museu das Remoções, que você falou que o Museu traz uma ancestralidade. E eu queria que você falasse sobre isso.**

**N:** Ah, que interessante essa pergunta! Porque foi naquele dia que eu tive essa sacada da ancestralidade, acho também porque eu tenho estudado um pouco sobre ancestralidade, sobre tradição. [...] Naquele dia, daquela oficina, que foi justamente para que a gente coletivamente dissesse o que o Museu é para a gente, para nós que estamos participando desse Museu, seja para quem está desde a fundação dele, como para quem está chegando agora, como você, como cada um entende como é esse Museu, me levou muito para esse lugar, porque eu comecei realmente, naquele dia, naquela oficina, eu comecei a pensar quantas pessoas não passaram por isso e a gente continua passando por isso [...]. Aí eu realmente me teletransportei lá atrás imaginando os meus antepassados, o que eles não passaram para ter uma casa própria. Hoje eu tenho uma casa própria, mas quantos dos meus antepassados não tiveram? [...] O problema de moradia é muito sério, quantas pessoas não foram removidas e

ainda estão sendo. É um problema vigente, é um problema que não acaba. E aí me levou para esse lugar do ancestral. [...]

Aí eu fiquei pensando que o Museu das Remoções, ele não é só o agora, embora a gente fale da memória, embora a gente conte a nossa história, que é o que está mais forte para a gente, que foi o que a gente passou, ele está muito além, porque esse Museu pode contar a nossa história da Vila Autódromo, [...] mas ele pode contar também essa história dos nossos ancestrais, [...] de pessoas que passaram por essa situação. [...] É um Museu que tem potência, que tem capacidade de contar a nossa história, contar a história dos nossos antepassados e contar a história presente, então eu fiz essa reflexão naquele dia.

Eu acho que, infelizmente, a gente do Museu não tem como fazer tudo que a gente quer [...], mas eu acho que é isso, a gente preservar a história da gente, a gente se esforçar para contar a história dos nossos antepassados que passaram por remoção e conseguir colaborar e ajudar quem está passando por isso agora nesse momento, que eu acho que é o mais difícil [...], porque foi por isso que esse Museu nasceu, para a gente ser de fato uma ferramenta de luta [...]. Mas mesmo que a gente não consiga fazer tudo que a gente gostaria enquanto Museu das Remoções, eu acho que a gente está fazendo, a gente está em movimento, em constante movimento. A gente talvez não consiga chegar em alguns lugares que a gente gostaria de chegar nesse momento, mas a gente não parou. Acho que o pior é estar parado sem fazer nada. [...]

O Museu das Remoções é isso, é essa ação concreta que não pode parar. [...] É essa união, essa coletividade para realizar ações concretas que possam [...] de alguma forma ajudar essas famílias que estão sendo removidas e ajudar até em outras instâncias [...]. Mas o Museu é isso, o Museu é ancestral, o Museu é o presente e o Museu também é o futuro. E sigamos avante.

**B: Eu ia fazer a última pergunta que era justamente o que é para você o Museu das Remoções, mas você se antecipou e já respondeu (risos). Então eu queria aproveitar para agradecer de novo a você dedicar o seu tempo para conversar comigo, para passar essas informações que são muito preciosas [...]. Enfim, obrigada.**

**N:** Também agradeço pela sua paciência em ouvir. [...] Você está chegando agora e está somando, sua pesquisa já está somando ao Museu das Remoções. Continuemos de mãos dadas e juntas.

**FIM**

**APÊNDICE F** – Entrevista com Sandra Maria Teixeira realizada em 11 de outubro de 2019 na Vila Autódromo (editada)

**Bárbara:** Sandra obrigada por estar concedendo esta entrevista para mim, por dedicar esse tempinho para dar uma contribuição para a minha pesquisa. [...] Eu queria saber quais eventos e ações podem ser considerados como obras do Museu.

**Sandra Maria:** A gente teve as esculturas. Antes das esculturas teve, já na construção do Museu, que a gente faz o mapeamento de memórias, a gente faz aquela coleta de peças dos escombros que depois são doadas para o Museu Histórico Nacional. A gente fez as esculturas, na inauguração do Museu, aí depois, a partir da inauguração do Museu, todas as ações que aconteceram, comemorações, festas, seminários, cursos de museologia, tudo passou a ser feito através do Museu. [...]

**B:** Uma coisa que eu quero entender melhor foi como surgiu essa ideia da construção do Museu?

**SM:** A gente estava no processo de remoção, no auge da remoção, com as casas caindo, já muitas casas haviam caído, por dia muitas caíam. A gente já estava com a casa da Penha em vias de ser derrubada, a Associação, a gente estava em um momento bem tenso [...], em final de 2015. E aí nós tínhamos uma série de apoiadores, pessoas que vinham de lugares variados e nos apoiavam, nos ajudavam a construir eventos. A gente tinha na resistência uma pegada muito artística, muito cultural. Então nossas ações eram sempre com a presença de música, teatro, poesia, tinha fanfarra, [...] aquela coisa do Ocupa Vila Autódromo, que era uma produção intensa de ações culturais que mantinham a Vila viva, e mais do que viva, nós sentíamos que aquelas ações culturais, artísticas, elas nos alimentavam, é como se aquilo fosse uma fonte de energia para nós, os moradores, a comunidade em si. [...] Dava esperança, dava alegria, tornava a vida aqui boa, vamos dizer assim. A gente estava morando no meio do caos, mas dava um sentimento bom, dava uma satisfação estar nesse local, porque a arte ela tem muito esse dom de preencher, de dar essa satisfação. Então dava essa satisfação, um prazer muito grande de estar aqui. Eu percebia que isso alimentava um sentimento de pertencimento, de querer lutar, fazia valer a pena. E dentro desse processo dessa luta aí vem o

Thainã de Medeiros que é um museólogo ativista [...], então ele tinha várias ferramentas de luta que ele vem pra cá e começa a disponibilizar para a gente, então ele faz várias ações [...]. O próprio #UrbanizaJá foi feito pelo próprio Thainã, a partir dessas ferramentas do Meu Rio.

E dentro desse processo a gente tinha várias reuniões, e em uma dessas reuniões o Thainã... Na verdade, o Thainã, no dia em que ele chegou aqui, ele já chega e fala sobre isso, só que ele fala comigo e com a Nathália, e a gente adora a proposta só que as demandas eram tantas que a coisa ficou meio que guardada, ficou meio que esquecida. E aí nessa reunião ele torna a falar sobre isso, e eu peço para ele falar um pouco mais para todo mundo ouvir, e aí ele traz a proposta para o grupo, sobre o Museu. E a gente gostou muito disso, e a gente começa a falar sobre isso, a gente queria colocar em prática e as demandas eram muitas, e a gente não tinha braços para colocar em prática. Como até hoje né, mas naquela época era pior.

Aí a gente quer fazer, mas eram muitas ações, era todo dia casas caindo, ter que parar trator, impedir demolição irregular, uma série de coisas. E aquela ideia fica reverberando [...]. E aí no segundo festival Ocupa Vila Autódromo, a Diana [...] com os alunos dela começam a preparar o espaço, a revitalizar, para fazer o segundo festival. Nesse dia que a Diana está fazendo isso com os alunos dela coincide com a visita do David Harvey, [...] nesse dia a comunidade estava bem cheia. [...] Depois que ele vai embora, nós vamos para lá para esse local, e aí tinha muita gente, muitos apoiadores, daí a Diana faz a proposta... eu não sei bem se foi a Diana, mas me parece que foi. A Diana faz a proposta de a gente fazer uma reunião, aproveitar que tem um monte de gente, e fazer essa reunião para já pensar a criação do Museu, botar em prática isso. [...] Aí a gente faz esse grupo do Museu [do WhatsApp], ele nasce nesse dia. [...] E a partir dali a gente já começa a pensar mais concretamente sobre isso [...]. Daí a Diana começa a organizar essa construção. Ela tem essa iniciativa de fazer o mapeamento de memória, é feito a partir dessa turma dela [...]. Ela começa a vir com a turma para cá, para que eles comessem a catar as coisas para fazer as esculturas. E aí ela começa a mover essa energia da construção [...]. Aí ela vem com a turma para cá e faz essas oficinas de memória.

**B: Eu ia te perguntar sobre isso, como que foi?**

**SM:** Foi ótimo. A gente pega assim uma espécie de um mapa grande da comunidade, e aí nesse dia a gente convida moradores, ex-moradores, que participaram nesse dia. E aí cada um vai atribuindo ali naquele mapa a memória que ele tinha referente a algum local, a sua casa, a sua rua. E aí a gente faz esse trabalho. Isso era uma espécie de oficina para os alunos dela compreenderem a ideia do que era. E a partir daí nesse dia é quando o Mário [Chagas]... porque muita gente vem nesse dia, e aí o Mário tem essa iniciativa de sair pela comunidade andando com um grupo de pessoas e pegando algumas peças nos escombros que depois são levadas para o Museu Histórico Nacional. E assim se dá a construção. [...] Nesse dia a gente precisava escolher uma data [...] para a inauguração, e aí o Mário sugere o dia 18 de maio por ser o dia internacional dos Museus, e estava próximo, e a gente gosta da sugestão, e aí a gente começa a trabalhar em função dessa data. E a partir daí a gente vai nesse processo de construção do Museu, o Mário dando as orientações, o Thainã também, que passou muito para a gente o que era um museu social, o que era essa nova visão de museu que a gente não conhecia antes. E aí no dia 18 de maio [de 2016] a gente inaugura. Os alunos da Diana preparam essas esculturas [...], e é uma festa linda a inauguração do Museu. [...]

**B: Nessa época ainda não tinha o percurso, né. Ele foi pensado depois da inauguração?**

**SM:** Bem depois. O percurso tem um ano.

**B: Como que foi isso? Vocês já pensavam que tinha essa necessidade de marcar esse território com pontos?**

**SM:** Essa necessidade ela surge a partir das visitas guiadas. Porque quando os visitantes vêm, a gente faz essa visita.

**B: E vocês faziam antes mesmo de ter o percurso?**

**SM:** A gente já fazia... na verdade antes da inauguração do Museu a gente já fazia esse trabalho. Durante o processo de resistência, no período de remoção, a gente já recebia muitos estudantes, muitos visitantes, e aí a gente passava pela comunidade e ia mostrando o que estava acontecendo, o que já tinha acontecido, falando sobre. Isso já era uma prática nossa que antecede o Museu. E aí a partir do Museu a gente continua fazendo, só que aí como

visitas guiadas do Museu, mas na verdade a gente já tinha esse trabalho antes. Cada vez a gente vai organizando mais. E aí a gente vai fazendo esse percurso e a gente percebe que alguns pontos a gente sempre para e fala sobre eles, que seria muito legal se a gente pudesse demarcar esses pontos, que aí quando a pessoa viesse ficava uma coisa mais simbólica mesmo. Vamos dizer que eu, por exemplo, não possa estar aqui, nem eu, nem a Penha, nem o Luiz, que são as pessoas que mais fazem esse trabalho. Vamos dizer que um dia um apoiador traga um visitante, fica mais fácil para ele fazer esse guiamento se tiver essa demarcação [...] e até mesmo quando não tiver ninguém, a pessoa chega aqui, tem os pontos demarcados, já dá uma cara de museu né. Porque a gente começou a sentir essa vontade, esse desejo de que o Museu tenha um pouco de cara, que ele seja identificado quando a pessoa chega. Porque antes do percurso a pessoa chegava aqui, via... as coisas só tomam mais sentido mesmo a partir da fala.

**B: A oralidade aqui é muito forte.**

**SM:** Exatamente, é que vai materializando. Mas com o percurso isso já acontece um pouco.

**B: Já dá uma concretizada.**

**SM:** Já dá uma concretizada. A pessoa já chega aqui e tem uma placa, tem outra placa ali, tem as plaquinhas de percurso.

**B: Fica também difícil de imaginar como que era antes, quando a gente vê esse terreno assim, que agora está com mato, que agora está até alto. E a gente vai se localizado, tentando remontar na imaginação. E a partir da fala de vocês isso dá um complemento.**

**SM:** E também por conta do nosso desejo de preservar as ruínas que ficaram, que permaneceram. Porque agora, para nós, aquilo são ruínas que fazem parte da nossa história e a gente não quer que saia, a gente quer que fique. Aquilo é nosso patrimônio histórico, da nossa história. Então a gente quer... também por isso, veio o desejo e a ideia de fazer as plaquinhas, de fazer um percurso sinalizado.

**B: Como você escolheram esses pontos do percurso?**



**SM:** Esses pontos, foi assim. No dia da demarcação a gente foi passando e eles falaram "Sandra, vai mostrando os pontos". Aí eu fui passando e fui vendo os pontos que a gente sempre para, os pontos que tenham um elemento como uma ruína, os pontos onde moravam pessoas que ainda permanecem na comunidade, porque a gente achou muito pertinente que essas pessoas fossem homenageadas, devido a elas terem ficado. E algumas pessoas que já foram por terem ainda escombros, ainda terem essas ruínas. E alguns pontos que foram muito simbólicos, como a Associação de Moradores, a casa de Dona Jane [...]. A gente também colocou os pontos que foram homenageados nas esculturas, não todos, porque alguns eram muito distantes, já não tinham como.

**B: No caso da Dona Penha, agora não dá mais acesso, né.**

**SM:** É, a casa da Dona Penha nós não colocamos porque ela está lá dentro do estacionamento. A da Dona Heloísa também. Então não tinha como. [...]

**B: Então houve um dia que vocês se encontraram para fazer essa demarcação. [...]**

**SM:** E o percurso foi uma iniciativa do Museu que veio esse grupo técnico, essas pessoas que trabalharam efetivamente na construção do Museu, aí nós nos reunimos nesse dia dispostos a trabalhar, porque foi um dia de cavar, fazer concreto, encher tubo, entendeu, então foi um dia pesado.

**B: Então nesse dia vocês já demarcaram, não só escolheram, já demarcaram?**

**SM:** A gente já demarcou. Nesse dia a gente escolhia o ponto, já era feito o buraco e já era colocado o tubo. Era assim, eu ia passando na frente e apontando os pontos, aí o pessoal já vinha cavando... eu também cavei, nós todos. A gente ia passando, ia identificando os pontos, aí cavava e já colocava esse mastro. O mastro já tinha sido preparado antes, já tinha sido pintado antes. Já tinha sido pensado no ferrinho, como a gente ia prender aquilo. Tudo isso já tinha sido pensado. Foi um processo intenso de discussão no WhatsApp. A gente foi pensando até que a gente conseguiu chegar a esse modelo.

Aí a gente ia escolhendo o ponto, cavava o buraco e já afixava o mastro. E aí enchia ele, como ele é cano, a gente enchia de concreto para ficar pesado e firme ali. Isso foi em um dia. Aí depois, quando foi, acho que uma semana depois, a gente marcou a inauguração do Percurso. E no dia da inauguração do Percurso nós fizemos aqui um evento, fizemos aqui na Igreja, a gente faz uma conversa aqui e depois a gente sai para a inauguração do Percurso.

E foi um dia muito bonito, porque tinham muitos ex-moradores, tinham pessoas de outras comunidades, que nós convidamos, pessoas que também têm museu de percurso, então estava aqui presente a Emília do Horto, o Firmino do Sankofa, estava o Sidney do MUFÉ, o Cosme da Providência. Tinha uma galera legal nesse dia. E a gente foi passando, inaugurando o percurso. [...] Aí fomos colocando as plaquinhas, e as pessoas faziam falas [...]. Foi um dia muito bacana, porque foi um dispositivo de memória muito forte, o percurso. E, principalmente, os pontos que tinham essas ruínas, esses restos de casa, de piso, aquele poste. Isso tudo foi um dispositivo de memória incrível. Nesse dia a gente percebeu isso muito concretamente, a importância disso. [...]

**B: Eu queria saber sobre as frases que vocês colocaram na parte de trás das placas.**

**SM:** As frases foram pegadas de entrevistas que a gente vem dando, e aí o pessoal separou algumas frases que eles acharam legais. Frases que foram ditas em algum momento, em alguma entrevista, em alguma fala nossa.

**B: Uma das perguntas que eu separei era sobre essa questão da oralidade, que é muito presente aqui, e é muito importante para manter essa memória. Porque vocês sempre recebem as pessoas e costumam fazer uma apresentação, longa inclusive, de às vezes duas horas, além do percurso. Eu queria que você falasse um pouco dessa importância dessa fala, dessa preservação da memória através da oralidade.**

**SM:** Eu acho que é a nossa ferramenta principal. Eu já tenho alguns textos que eu venho escrevendo e nesses textos eu tento colocar um pouco disso tudo que a gente fala. Mas quando a gente fala, a gente sempre lembra mais das coisas. Eu acho que a nossa principal ferramenta é a oralidade mesmo, porque os elementos materiais do território, a maioria, foi destruída. Outros foram construídos, todos são importantes, mas só através da oralidade a gente

consegue explicar essa conexão entre o antigo e o novo, o presente, e explicar tudo o que aconteceu. A gente tem uma exposição de fotos aí maravilhosa, do Luiz, que elas em si já falam muito. Mas aí, quando a oralidade entra, fala muito mais, porque você explica o que é aquilo que está sendo mostrado. É um trabalho que a gente faz com muito prazer [...]. Para preservar essa memória, para manter isso... É mais do que manter, [é] para divulgar, para dar visibilidade, e a partir dessa visibilidade, criar questionamentos, criar incômodos, a pessoa começar a pensar no processo de construção dessa cidade, de transformação, esses projetos de urbanização, para as pessoas compreenderem como isso tudo acontece. [...]

**B: Tem alguns eventos que você tenha participado que você considere que tenham sido muito importantes para o Museu?**

**SM:** Eu considero esse seminário de Museologia Social na América Latina, que foi em Bogotá, que eu participei. Teve um seminário também que foi organizado pela secretaria de Educação, que foi no Theatro Municipal, que eu também participei, e eu achei bem importante porque foi da Secretaria da Educação e Cultura, e nós sermos convidados é uma legitimação do Museu. O evento de entrega dos escombros da Vila Autódromo para o Museu Histórico Nacional, eu também considero que foi um evento importantíssimo [...]. Teve o Teia de Memórias, que foi um seminário de Museologia Social, Teia de Memórias do Sudeste, e aí o Museu das Remoções também participou, e eu também considero que foi muito importante pelo fortalecimento da rede de museologia social [...]. Essa que eu fiz em Fortaleza, lá no Serviluz, eu acho que foi muito importante, porque eu percebi que fortaleceu muito o processo de construção de museologia deles né, o processo de organização de memórias, de construção de museologia social deles lá. Então acho que foi muito importante devido ao que nós geramos lá, porque tinham várias comunidades do Coribe. O Coribe é um agregado de comunidades, e eu achei muito legal, muito bom participar desse encontro lá. E tem outros que eu com certeza não estou lembrando (risos). Mas esses que eu participei eu considero que foram muito importantes, porque são eventos que vão legitimando o Museu. [...]

**B: Para finalizar eu quero fazer uma pergunta que eu estou fazendo para todas as pessoas que eu entrevistei, que é o que para você o Museu das Remoções?**

**SM:** Eu vejo o Museu das Remoções como um suspiro, né. O Museu das Remoções é um grande suspiro para nós, que nos deu fôlego para continuar a luta. Porque se não fosse a construção do Museu das Remoções eu vejo que nós estaríamos nesse momento meio isolados, nós estaríamos aqui solitários. Não isolados, mas nós estaríamos trabalhando sozinhos nessa luta, nessa rede de resistência de comunidades contra a remoção, mas estaríamos sozinhos. Através dessa iniciativa do Museu das Remoções, nós conseguimos manter esse processo de construção de luta. Não só feito por nós, mas nós conseguimos manter os apoiadores aqui com a gente. Porque se não tivesse a construção do Museu, provavelmente, a demanda vai acabando, o processo vai acabando, a poeira vai baixando e nós não teríamos esse fôlego. Por isso eu falo que ele é esse fôlego, esse suspiro. Esse fôlego todo para continuar construindo tantas ações como a gente vem construindo. A gente provavelmente não ia ter esse percurso... A gente ia continuar lutando, organizando lutas, mas não como é no Museu. O Museu nos dá voz em outros lugares, ele nos abre portas, ele nos leva para falar em lugares que a gente não teria espaço se a gente não fosse um museu. [...] Isso faz a nossa voz ecoar em muitos outros cantos, que sem ser um museu, provavelmente, a gente não falaria. Isso manteve os colaboradores junto aqui trabalhando, então isso fortaleceu muito. E eu acho que essa construção de memória que a gente faz através do Museu isso legitima o nosso direito ao território, isso legitima a nossa luta, a nossa história, a nossa existência. Através do Museu a gente consegue manter a memória viva, mostrar que a memória da Vila não vai ser apagada, como tantas outras já foram. Isso nos possibilita, por exemplo, patrimonializar uma ruína, um escomburo, um percurso. Então eu acho que ele fortalece, abre portas, faz ecoar a nossa voz. E o mais importante de tudo é que ele alimenta essa rede de colaboração e de luta. Isso eu acho que é o mais importante de tudo, é alimentar essa rede de luta contra as remoções.

**B: Sandra, obrigada por dedicar esse tempo para falar comigo, foi essencial a sua fala, obrigada mesmo.**

FIM