

ARQUITETURA E RESISTÊNCIA DE CULTURAS MARGINALIZADAS NA CIDADE

MATHEUS DA SILVA MENDONÇA



ARQUITETURA E RESISTÊNCIA DE CULTURAS MARGINALIZADAS NA CIDADE

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia para obtenção do título de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Matheus da Silva Mendonça
Orientador Adriano Tomitão Canas

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design – FAUeD
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Novembro de 2023
Uberlândia – Minas Gerais

agradecimentos

À minha família, por me ajudarem a realizar meus sonhos e por sempre me apoiarem a correr atrás daquilo que acredito.

Ao meu orientador Adriano, pelas contribuições tão valiosas ao longo da graduação e por sempre acreditar no meu potencial.

Às pessoas envolvidas com essa produção que tanto signifca para mim.

Aos meus amigos, pela parceria, noites viradas em conjunto e trocas de experiências tão valiosas ao longo desses marcantes anos.

Obrigado a cada um de vocês por terem feito parte de uma fase tão especial da minha vida.



Ilustração de Sophie Bass

O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas
Que cresceram com a força de pedreiros suicidas
Cavaleiros circulam vigiando as pessoas
Não importa se são ruínas, nem importa se são boas
E a cidade se apresenta centro das ambições
Para mendigos ou ricos e outras armações
Coletivos, automóveis, motos e metrô
Trabalhadores, patrões, policiais, camelô
A cidade não para, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce
A cidade não para, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce

Chico Science e Nação Zumbi em A Cidade

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma instigação a respeito de cultura, apropriação de espaço público e arquiteturas não-convencionais. A partir dos estudos acerca das questões que perpassam as discussões de direito à cidade, cidade democrática, lazer na cidade contemporânea, resistência de culturas marginalizadas na cidade, e um levantamento acerca de agentes envolvidos em manifestações culturais desse gênero, se idealiza a proposição de um projeto cenográfico alinhado com uma plástica mundana e um discurso de subversão. Diante das características urbanas apresentadas pelo contexto da cidade de Uberlândia em relação à ocupação do espaço urbano e dos agentes culturais envolvidos, o espaço projetado se propõe a realizar uma prática cultural versátil e capilarizada na cidade.



Figura 1. Reprodução de quadro da artista jamaicana rastafari Deloris Anglin. Título: "First Action of Splashdown at Cornwall Beach", 1991. Disponível em <<https://dubdem.com.br/soundsystem>>

PALAVRAS-CHAVE: resistência, apropriação da cidade, território, rua, lazer

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11	
CIDADE	12	12 Resistência de culturas marginalizadas na cidade 17 Direito à cidade e cidade democrática 20 Situação do lazer na cidade contemporânea 22 Panorama da cidade de Uberlândia e suas apropriações do espaço urbano – A cena em Uberlândia
AGENTES ATUANTES	25	25 Movimento Soundsystem 29 Locday 31 Batalhas de Rima 33 Batalha da Babilônia
INVESTIGAÇÃO DE MÉTODOS DE PROJETO	36	36 Dinâmico x Estático: arquitetura itinerante e mutante 44 Inspirações para o processo de projeto
RIDDIM ROVER REGGAE RUA	48	48 Riddim Rover 50 Catálogo de peças – Riddim Rover 72 Cenários e experimentações 78 Uma proposta 92 Considerações finais

INTRODUÇÃO

A cidade é o produto de complexas relações tecidas pelo encontro das multiplicidades que são as pessoas, esses encontros concebem imensuráveis reflexos culturais devido às diferentes possibilidades de ser que cada indivíduo exerce. Cada pessoa carrega consigo sua história, seus costumes, suas vivências e expressa-se na escala social de maneira ímpar e autêntica. Na esfera pública, essa questão torna-se efervescente uma vez que o aglomerado de indivíduos, únicos, interagem entre si e produzem infinitos desdobramentos acerca da vida cotidiana. O espaço público na cidade é uma engrenagem crucial para a manutenção dessa efervescência, uma vez que é o palco dessas interações sociais e pode orientar alguns de seus desdobramentos.

Entretanto, a cidade e seus espaços públicos estão de fato abraçando a heterogeneidade social que comportam? De que maneira essas plurais vivências estão se relacionando com a cidade e com seus demais cidadãos? Quais são os princípios que pautam as cidades que estão sendo produzidas?

O presente trabalho visa fomentar a **discussão** a respeito da apropriação do espaço urbano por parte de seus cidadãos na cidade contemporânea, bem como observar a partir de uma ótica da marginalização quais são as ferramentas de interação com a cidade que os cidadãos dispõem em vista das carências apresentadas na cidade. A partir dessa discussão, e de um estudo a respeito de algumas das **manifestações culturais marginalizadas** e em caráter de resistência na cidade de Uberlândia, será proposto um equipamento cultural que servirá de **suporte para a perpetuação** dessas expressões artístico-culturais.

A primeira parte do trabalho será dedicada a entender quais são as nuances que perpassam a situação do espaço urbano, observando as problemáticas presentes nesse contexto devido às configurações urbanas e sociais vigentes e trazendo reflexões quanto a ideia de uma cidade democrática, que exerce uma função social política e se conduz opostamente aos interesses que privilegiam

o capital privado. Apesar dessa ser uma discussão complexa e extensa, neste presente trabalho ela busca contextualizar de maneira sucinta essas questões a fim de se findar num recorte condizente a respeito da cidade de Uberlândia.

Na segunda parte do trabalho, são discutidas algumas das manifestações culturais presentes na cidade como objeto de estudo: expressões culturais marginalizadas e em caráter de resistência e que ocupam o espaço público. Uma breve contextualização a respeito dessas manifestações é tecida e então os **agentes** representantes delas são questionados a respeito da visão deles acerca da situação da cidade de **Uberlândia** quanto aos aspectos de lazer, cultura, arte e perpetuação de suas ações na cidade, buscando compreender quais são as problemáticas e desafios de atuação na esfera pública.

Por fim, a última parte do trabalho destina-se a estudos a respeito de proposições gráficas que se apropriam de **elementos urbanos mutantes** presentes nas cidades, efêmeros (estruturas improvisadas, andaimes, etc.), a fim de construir um acervo gráfico condizente com a estética proposta ao projeto, bem como os estudos gráficos acerca de um projeto cenográfico para um equipamento cultural que visa servir de suporte para a perpetuação de culturas marginalizadas na cidade de Uberlândia, em especial a do Soundsystem.

RESISTÊNCIA DE CULTURAS MARGINALIZADAS NA CIDADE

A cidade de Uberlândia - MG tem presenciado nos últimos anos algumas manifestações culturais promovidas por grupos/coletivos em regiões não centrais da cidade, que objetivam através de expressões tais como o Hip-Hop, Funk, etc., compensar, o distanciamento e não acesso aos equipamentos de lazer e cultura centrais ou mesmo pela não aceitação dessas práticas como manifestações legítimas de arte e cultura, bem como afirmar seu lugar na cidade que em muitos momentos acaba sendo excludente com seus cidadãos.

Como apontam VAZ e SELDIN (2008), nas últimas três décadas ocorreu uma crescente presença da cultura nas distintas esferas da vida na sociedade brasileira. Concomitantemente ao período da redemocratização brasileira nota-se a expressiva expansão da indústria cultural, o destaque da discussão a respeito da memória e patrimônio e o florescer de diversos movimentos sócio-culturais originais de caráter proativo oriundos de grupos populares.

Esses movimentos em grande parte das vezes estão alinhados com um discurso da afirmação, a partir das manifestações artísticas e culturais, do seu lugar na cidade e se dão principalmente a partir dos frutos de uma carência de acesso aos modos tradicionais de expressão de cultura e enfrentam o preconceito contra as modalidades artístico-culturais que se relacionam com determinadas etnias, raças, parcelas da comunidade que comumente estão associadas à margem da sociedade e que se distanciam da idealização do “cidadão formal”.

Trata-se das “ações culturais” – iniciativas surgidas majoritariamente a partir dos anos 1990 – que constituem projetos diferenciados, calcados em manifestações artístico-culturais diversas (música, dança, teatro, grafite, capoeira, entre outras), praticadas por grupos que buscam afirmar individual e coletivamente seu lugar na cidade, revertendo sua condição de invisibilidade e conquistando, assim, direitos básicos de cidadania (VAZ e SELDIN, 2008, p.26)

Esses movimentos se consolidam e buscam realizar a ocupação e constituir estratégias de práticas culturais locais a partir do interesse da superação de carências e desigualdades sociais. Destaca-se um intrínseco caráter fundamentalmente social uma vez que as próprias pessoas envolvidas nesses movimentos de ação cultural consolidam os meios e ferramentas necessárias para a sua realização de forma independente.

É importante ressaltar que essas dinâmicas emergem majoritariamente de territórios cuja característica se assemelha com a conceituação de Milton Santos de “espaços opacos”, que são territórios contrários à definição de “espaços luminosos”: aqueles territórios que acumulam densidades técnicas e informacionais e, portanto, se tornam mais aptos a atrair atividades econômicas, capitais, tecnologia e organização são denominados territórios luminosos (SANTOS, 1996, p. 194).

A partir desses elementos, mostra-se nítida a natureza do caráter de resistência desses movimentos e de suas atuações na cidade, que em muitas vezes não apenas carecem dos mecanismos que favorecem a ação e perpetuação cultural mas também sofrem preterimento devido a sua condição de marginalidade, competindo de maneira desigual com os agentes presentes nos espaços luminosos devido à falta dessa estrutura “competem vantajosamente com as que dela não dispõem”. (SANTOS, 1996, p. 194)

Mediante a essas situações de desamparo e carência de equipamentos urbanos, as comunidades presentes nesses espaços opacos se veem forçadas a adotar uma postura de improvisação de espaços e, muitas das vezes, se apropriam do território de maneiras que contrariam os modos de expressão cultural tradicionais. A comunidade enxerga nessas ações uma valiosa oportunidade de sair de um estado de invisibilidade e de afirmar seu lugar e seu direito à cidade, uma vez que são conscientes da falta de acesso a esses modos tradicionais de expressão de cultura e da falta de espaços para a realização das atividades.

Uma vez que o agente das transformações nesses contextos raramente é o poder público e sim as próprias comunidades, a improvisação caracteriza esses espaços como “espaços de resistência e insurgência”; espaços que se formam e transformam organicamente a partir da mescla de diferentes elementos e práticas, como o espaço, tempos, processos, atividades, adotando um caráter heterogêneo e híbrido “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. (CANCLINI apud fessler e vaz. 2008, p. 35)

Nessa condição de insurgência, uma reação contrária à hegemonia cultural mostra-se muito presente, uma vez que as ações de afirmação dessas manifestações culturais costumam ser carregadas de um discurso fortemente estruturado no senso de pertencimento, identidade, valorização das práticas locais e autoestima individual e coletiva. Dessa maneira, essas manifestações consolidam-se como uma ferramenta de superação da estigmatização e promovem o fortalecimento da importância de se ater à história e memória de um determinado território, constituindo um senso de pertencimento em uma escala que não se atém somente ao território em questão, mas também à cidade (o que, consequentemente, também estabelece a construção de uma diferente visão externa em relação a esse espaço e sua comunidade).

Apesar desse tipo de manifestação cultural estar intrinsecamente atrelada aos ocupantes de determinado espaço (um grupo social e seu território, que se relacionam de maneira intensa entre si), a produção de lugares ao longo dos territórios da cidade constrói uma rede que se conecta e promove novas dinâmicas urbanas ao longo do perímetro urbano, transpondo os limites espaciais e constituindo novas relações entre diferentes indivíduos de diferentes territórios. “lugares são localizações socialmente construídas, nos quais ocorre a produção de sentido no espaço.” (BARKER apud fessler e vaz. 2008, p. 35)

A estigmatização e demonização desses indivíduos relacionados a essas expressões sociais de caráter marginalizado não é produto espontâneo. Na realidade, ocorre uma manutenção desse elemento social realizada a fim de beneficiar aqueles cujos interesses estão alinhados com a conservação de uma política sócio-cultural hegemônica. Neste contexto, a mídia, em especial os veículos de comunicação em massa, assume um papel de construção de sentido do que seria uma “realidade social” e de uma percepção geral do público a respeito das

influências que esses grupos sociais estariam causando no cotidiano urbano.

Apesar disso, é importante ressaltar que a mídia atua em um caráter de “faca de dois gumes”, uma vez que ao mesmo tempo que é utilizada para acentuar os preconceitos que rodeiam os grupos marginalizados (como por exemplo o caso do jornalismo policial e o populismo penal midiático) também atribui um meio de tornar visíveis e dar voz às manifestações populares – em especial no mundo pós-moderno globalizado –, embora que de maneira menos expressiva que a repressão realizada.

“A mídia desempenha um importante papel no sentido de tornar visível e dar sentido, na cena pública, aos inúmeros grupos sociais. [...] é nos meios de comunicação de massa que se desenvolve grande parte dos processos de estigmatização ou mesmo de criminalização das culturas minoritárias, na medida em que, os acontecimentos, fatos, rituais e, de forma geral, a “realidade social” ali ganham sentido.” (HERSCHMANN, 2005)

Os estilos de vida propostos e disseminados por esses grupos sociais colaboram para a construção de novas políticas e comportamentos na vida da cultura urbana, uma vez que o cotidiano urbano é alterado em uma escala que supera o indivíduo e torna-se coletivo a partir das práticas incorporadas nos territórios.

“O Funk e o Hip-Hop, ao construírem uma trajetória que caminha entre a exclusão e a integração, promovem, de certo modo, através de seus estilos de vida, e de experiência social que os grupos realizam, uma política que busca retrair novas fronteiras sócio-culturais e espaciais: a) ao ocupar espaços nobres da cidade e abrir outros anteriormente exclusivos, aparentemente, às camadas médias; b) ao possibilitar, através de seus eventos, o encontro entre diferentes segmentos sociais; c) ao se articular à cultura institucionalizada e ao mercado.” (HERSCHMANN, 2005)

A reprodução desses elementos de forma constante ao longo dos anos é capaz de transformar a realidade social que essas manifestações se encontram, subvertendo sua condição marginalizada ao passado que, apesar de não perder sua essência insurgente, consegue ocupar os espaços nobres dentro da cultura hegemônica – como por exemplo o caso do samba, originalmente marginalizado

e hoje ocupa um espaço notório na identidade da cultura brasileira.



Figura 2. Ritmistas em desfile de escola de samba do Carnaval do Rio de Janeiro, 1965. Fundo Correio da Manhã. Acervo Arquivo Nacional do Brasil Disponível em <gov.br/arquivonacional/pt-br>

Entendendo estes desdobramentos, mostra-se necessário lançar novos olhares a respeito desses lugares, uma vez que em termos urbanísticos tais dinâmicas são recentes e muito presentes no contemporâneo. Assumir a multiplicidade dos espaços (que se agregam) e compreender as pequenas práticas que definem micro-resistências é um importante passo para compreender essas constantes transformações morfológicas e de significado que os territórios assumem.

Um esforço a fim de consolidar a instrumentalização da tratativa deste novo entendimento do uso e ocupação da terra no espaço urbano é, talvez, um dos mais importantes passos a ser dado, visto que essas manifestações sócio-espaciais e de apropriação do espaço urbano se consolidam cada vez mais a partir desses contextos complexos de heterogeneidade e que o poder público ainda assume uma postura desatualizada e presa à ótica espacial funcionalista e sóbria herdada do período moderno.

DIREITO À CIDADE E CIDADE DEMOCRÁTICA

No Brasil, o direito à cidade é descrito no Estatuto da Cidade (Lei no 10.257/2001), no art. 2º, incisos I e II, que dispõem sobre o direito a cidades sustentáveis. Prevendo: I – garantia do direito a cidades sustentáveis, entendido como o direito à terra urbana, à moradia, ao saneamento ambiental, à infraestrutura urbana, ao transporte e aos serviços públicos, ao trabalho e ao lazer, para as presentes e futuras gerações; II – gestão democrática por meio da participação da população e de associações representativas dos vários segmentos da

gramas e projetos de desenvolvimento urbano.¹

Entendendo a cidade como um produto da interação construída entre indivíduos (de identidade heterogênea) e o espaço ocupado por estes é possível afirmar que a cidade é intrinsecamente reflexo da sociedade composta por esses cidadãos e suas mais plurais práticas sociais que se interconectam nesse contexto.

A partir dessa ótica, o direito à cidade não é apenas uma ferramenta capaz de traçar o diagnóstico de uma época, uma forma de entender a sociedade a partir da cidade (e vice-versa), mas também uma ferramenta emancipatória e de caráter revolucionário para a transformação radical de uma sociedade. “A estrutura social está presente na cidade, é aí que ela se torna sensível, é aí que significa uma ordem. Inversamente, a cidade é um pedaço do conjunto social; revela porque as contêm e incorpora na matéria sensível, as instituições, as ide-

Apesar de previsto por lei, no Brasil, a cidade não se apresenta da mesma maneira para os cidadãos. A cidade é um campo de disputas, a classe dominante e sua influência sobre o poder público modelam o espaço urbano à maneira que lhes beneficie em detrimento dos cidadãos comuns da classe trabalhadora.

¹ Estatuto da cidade disponível em
<https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/Leis_2001/l10257.htm>

Apesar de previsto por lei, no Brasil, a cidade não se apresenta da mesma maneira para os cidadãos. A cidade é um campo de disputas, a classe dominante e sua influência sobre o poder público modelam o espaço urbano à maneira que lhes beneficie em detrimento dos cidadãos comuns da classe trabalhadora. Essa cidade moldada de acordo com os interesses da classe dominante afasta uma alta parcela dos seus cidadãos da totalidade de seu território e colabora para o distanciamento do que a cidade tem a oferecer a respeito de uma qualidade de vida urbana. É válido ressaltar que o funcionalismo característico do período da arquitetura modernista reforçou esse tipo de prática devido ao comportamento de fragmentação da cidade, o que causou um empobrecimento da vida cotidiana da qual a cidade é o palco e que fomenta as mais plurais expressões de seus cidadãos.

O cenário urbano e sua abundância coletiva do final do período modernista e início do período pós-moderno caracterizam uma força insurgente que fortalece diversas atuações para a reapropriação de espaços da cidade como um campo de construção e de desenvolvimento pessoal e coletivo dos cidadãos. Nessa circunstância, o caráter revolucionário que prevê transformação social a partir da subversão e substituição dos comportamentos do cotidiano nessa escala de cidade e, conseqüentemente, a transgressão dos status quo presentes por parte dos cidadãos insurgentes. “O direito à cidade não pode ser concebido como um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como direito à vida urbana, transformada, renovada.” (LEFEBVRE, 2008)

A garantia de expressão desses grupos envolvidos nas ações culturais marginalizadas além de assegurada no documento máximo de nosso estado “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (artigo 5º, IX, Constituição Federal de 1988) é crucial para que a perpetuação de suas atuações de resistência ocorra.

Em muitos momentos, o direito à cidade acaba convergindo demais lutas sociais presentes no contexto urbano em uma bandeira geral, seja devido aos objetivos em comuns, ou, seja pela importância que os embates pelos territórios têm sobre as reivindicações. Essa consonância expressa nitidamente a urgência da mudança do modo de viver nas cidades, da compreensão da realidade (e suas mais distintas displicências) e, a partir disso, de sua transformação.



Figura 3. Colagem digital – Instituto Pólis Disponível em <<https://www.archdaily.com.br/br/927621/por-uma-nova-ordem-do-espaco-publico-o-direto-a-cidade-para-todos>>

SITUAÇÃO DO LAZER NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

Na sociedade dos dias de hoje, o lazer não se expressa apenas como a dicotomia de oposição ao trabalho. Em um mundo onde as relações de produtividade transpassam os ambientes de trabalho e mostram-se tão presentes nas mais simples ações do cotidiano, o empenho na busca pelo melhor aproveitamento do tempo livre e o conceito de lazer estar atrelado ao consumo de mercadorias – como o consumo de mercadorias culturais, turísticas, artísticas – refletem uma delicada natureza no que se refere a compreensão de seu impacto na vida das pessoas.

A cidade assume um importante papel na discussão a respeito do lazer, pois além de sua dimensão espacial comportar espaços que podem servir para o desfrute de lazer, sua dimensão social também constrói uma rica rede de interações que possibilita a aproximação da massa heterogênea que a habita e, conseqüentemente, produzindo dinâmicas conseguinte desses encontros. Entretanto, sua dimensão social também atua de maneira a afastar seus cidadãos (e eles de suas cidades), devido à produção de cidade estar comumente orientada pelo

Devido à produção de um espaço urbano, e por conseguinte suas espacialidades com potencial de lazer coletivo, estar progressivamente ao longo dos anos beneficiando uma parcela da população em detrimento da outra a cidade perde a sua pluralidade que é expressa na esfera pública. A partir dessa perspectiva, a descaracterização da função social da cidade aparenta ser um fenômeno presente, acentuado pela fragmentação da cidade proposta pelo urbanismo moderno e, principalmente, pelo neoliberalismo, evidenciando o dis-

Rolnik (2000): “A ideia de cidade, a ideia de polis, a origem das cidades, surge do princípio da igualdade de diferenças: o fato cidade se funda na possibilidade

de pessoas diferentes poderem viver em conjunto e estabelecer um contrato político entre elas.”

O abandono desse caráter multifuncionalista e plural da cidade acarretou diretamente na qualidade de vida dos cidadãos e na transformação da paisagem urbana. A desigualdade social se acentua em um cenário cuja cidade não é acessada e sequer é oferecida da mesma maneira para sua plural população, os territórios onde outrora gozavam de um fértil espaço para encontros, trocas e lazer coletivo agora expõe uma cidade vazia, perigosa e que é enxergada muito mais como um espaço de passagem do que de permanência.

As cidades, em especial os grandes centros urbanos, vem enfrentando nos últimos anos uma crise de degradação dos espaços centrais das cidades. Os locais que costumavam ser os pontos de encontros que promoviam as principais vivências coletivas heterogêneas da cidade estão cada vez mais abandonados, inseguros devido à morte da vitalidade que pulsava por intermédio dos pontos de lazer. Essa conjuntura reflete o fortalecimento de uma postura de privatização do lazer, deixando de se associar com a condição de lazer democrático (na esfera pública, de acesso popular e presente na paisagem urbana) e de forma que esses espaços sejam apenas acessados em locais “seguros”, “não-estigmatizados” e ao alcance apenas daqueles que provém do “privilégio” (leia-se dinheiro e prestígio social).

“Como reflexo desses fenômenos combinados instalou-se na sociedade, em relação à cidade e ao espaço público, uma espécie de agorafobia coletiva. Em um primeiro momento aconteceu a fuga, o não-uso, o esvaziamento da função política simbólica identitária da cidade; posteriormente, essa agorafobia se transformou em medo, rejeição, pavor do espaço público, porque não se caracterizava mais como protetor, “conectador” e integrador.”

(ROLNIK, 2000)

PANORAMA DA CIDADE DE UBERLÂNDIA E SUAS APROPRIAÇÕES DO ESPAÇO URBANO — A CENA EM UBERLÂNDIA

Uma questão primordial acerca da apropriação do espaço urbano da cidade de Uberlândia é a conjuntura de sua região central. A área em questão acumula diversas variáveis que ilustram como se deu a apropriação do espaço público — em especial para o lazer — por parte dos habitantes, onde por muitas décadas foi o principal ponto de encontro para o lazer coletivo da cidade.

Entretanto, nos últimos anos, nota-se que a vitalidade dos espaços centrais diminuiu, principalmente durante os períodos noturnos e de finais de semana, concentrando-se principalmente nas proximidades da Praça da Bicota (Rui Barbosa) devido ao seu histórico de mancha.

“Aqui, emprego o termo mancha de forma mais precisa para designar uma área contígua do espaço urbano dotada de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam - cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando - uma atividade ou prática predominante.” (MAGNANI, 1992)

Os demais pontos caracterizados pelo expressivo potencial de lazer no centro da cidade de Uberlândia carecem de aderência por parte de seus habitantes. Entretanto, essa carência é expressa de maneira nítida quando se questiona: os espaços oficiais acolhem as plurais manifestações artístico-culturais? O poder público limita-se a ceder o espaço de importantes pontos da cidade (como as grandes praças presentes na região central) para sediar eventos plurais e/ou com caráter marginalizado poucas vezes ao longo do ano, mediante à muitos

processos burocráticos que afastam os idealizadores de ações voltadas para o lazer a cultura na esfera pública. Além disso, em muitos momentos quando ocorre a apropriação independente desses espaços por parte dos habitantes há a repressão por parte dos agentes de segurança pública.

Ademais, os espaços privados presentes na região central que são voltados à atuação de lazer (como bares, casas de shows e boates) demonstram cada vez menos heterogeneidade oferecendo serviços e experiências que pouco se diferem de seus demais concorrentes, trazendo à tona um caráter repetitivo de lazer e que atende apenas à demanda de determinadas parcelas da população.

Logo, os holofotes do tópico lazer se voltam para um recorte bairrista. Os últimos anos foram fundamentais para a consolidação de outros pontos de lazer na cidade de Uberlândia em áreas não-centrais que se demonstram como férteis cenários devido ao seu caráter de pedaço.

“[...] Uma primeira análise mostrou que a categoria pedaço era formada por dois elementos básicos: um de ordem espacial, físico, sobre o qual se estendia uma determinada rede de relações. [...] não bastava passar por esse lugar ou mesmo freqüentá-lo com alguma regularidade para “ser do pedaço”; era preciso estar situado numa peculiar rede de relações que combina laços de parentesco, vizinhança, procedência, vínculos definidos por participação em atividades comu-

relações - que instaurava um código capaz de separar, ordenar, classificar: era, em última análise, por referência a esse código que se podia dizer quem era e quem não era “do pedaço”, e em que grau - “colega”, “chegado”, “xará” etc.” (MAGNANI, 1992)

Nessa situação, a proliferação de agentes, grupos, coletivos que buscam fomentar uma produção artística e cultural voltada para o lazer se fortalece. Numa escala do cotidiano, do dia a dia, sua aproximação com a comunidade do bairro e a galera “do pedaço” promove uma importante rede de comportamentos que

inclui troca de informações, práticas coletivas e apoio para realização das mais infinitas atuações. O senso de pertencimento e de insurgência perante o distanciamento do centro da cidade e demais carências faz com que essas manifestações sociais se retroalimentem: a comunidade apoia os agentes, que são parte constituinte da comunidade, e eles favorecem a comunidade.



Figura 4. Batida policial na “Praça da Bicota” em uma noite de junho de 2017 Disponível em <<https://g1.globo.com/minas-gerais/triangulo-mineiro/noticia/dezenas-de-pessoas-sao-abor-dadas-durante-blitz-da-pm-em-praca-de-uberlandia.ghtml>>

AGENTES E CONTEXTOS DOS MOVIMENTOS ENVOLVIDOS

Movimento Soundsystem

A cultura “Soundsystem” é oriunda dos guetos jamaicanos e se consolidou a partir da década de 1950, tornando-se muito popular entre as décadas de 1960 e 1970, e se perpetuou no futuro a partir da cultura Dancehall. Os sistemas de som eram propostos como uma alternativa frente à hegemonia cultural e econômica presente no país, as festas aconteciam nas ruas e eram comandadas a partir de “paredões de som”, com os Selectas (algo próximo ao que seriam os DJ’s que conhecemos) e os DJ’s ou Toasters (algo próximo ao que seriam os Mc’s). Assim, o povo podia ter direito ao lazer de maneira mais rentável e ouvir as sonoridades populares que não tocavam nas rádios da ilha, devido à estigmatização presente de maneira intensa durante o recente período de independência do país.

Ao passo que esse movimento foi tomando maiores proporções, a sonoridade apresentada – que inicialmente bebia de muita fonte estadunidense – foi cada vez mais anexada à identidade dos gêneros musicais originais da ilha (como o Mento, Ska e o Reggae) e os eventos foram expressando um viés ainda mais ideológico e politizado, um ambiente de resistência e revolta contra a situação política que o país enfrentava onde os Selectas e DJ’s aproveitavam do espaço para retratar a realidade social de revolta que o povo Jamaicano vivia.



Figura 5. Fotografia de uma festa de soundsystem por Christopher Pillitz/Getty Images
Disponível em <<https://www.spin.com/2023/08/did-rap-really-come-from-jamaica-2/>>



Figura 6. Fotografia da montagem de um soundsystem por Peter Anderson/ Disponível em <<https://mixdownmag.com.au/features/columns/musicology-the-history-of-sound-clash-culture/>>

Conforme essa cultura foi se espalhando, era comum que houvesse a presença de mais de um sistema de som realizando festas e eventos em uma mesma região e essa dinâmica deu origem a um dos mais interessantes desdobramentos da cultura soundsystem: o clash. O clash consiste em uma disputa sonora entre diferentes sistemas de som para ver quem conseguiria agitar mais a pista de dança, competindo potência sonora, atuações dos DJ's com microfone e principalmente quem possuía a melhor seleção musical. A partir dessa nova dinâmica estabelecida pelas competições de graves, o estilo começou a gerar uma relação de interação social maior entre os diferentes adeptos ao longo do país e estimulou o desenvolvimento da produção sonora relacionada à cultura, desdobramentos que foram cruciais para que ocorresse a internacionalização do ritmo e fortalecimento do movimento.

No Brasil, essa cultura foi importada e abrazeirada. No Maranhão desde a década de 1970, temos o estado como o principal expoente da cultura reggae no país, perpetuando em seu território as vivências dessas festas temáticas afrocaribenhas, possuindo uma grande adesão da sonoridade por parte de sua população e dispoendo até mesmo de um museu destinado a materializar as memórias dessa manifestação cultural na cidade de São Luís. Já em outros estados, onde a cultura de sistemas de som foi traduzida em uma linguagem mais brasileira temos: o Rio de Janeiro, berço do funk e dos “paredões de funk” que bebiam de uma sonoridade Miami Bass (que possui características herdadas da música jamaicana), e o Pará, com a Aparelhagem do Pará (também conhecida como Aparelhagem de Belém), se apropriando da sonoridade do “tecnobrega” e, segundo a Associação Profissional das Aparelhagens Sonoras e Festeiros do Estado do Pará (APASEPA), conta com mais de 1.000 aparelhagens de pequeno e médio porte cadastradas por todo estado.



Figura 7. Fotografia do sistema de som “Aparelhagem Tupinambá” e o DJ Dinho, veiculado no programa Brasil Legal da emissora Tv Globo em 1995.

Locday

Na cidade de Uberlândia, o Loc Day acontece desde o ano de 2022, contando com mais de quatro edições e sempre reforça o seu caráter de ser um evento aberto e que se apropria da rua para acontecer. Segundo as entrevistadas, a cidade de Uberlândia apresenta um movimento cultural alternativo de pouca expressão e há a presença de pequenos grupos independentes que se articulam, apesar da carência de recursos, para que a cidade também seja ocupada por eles e a demais população.



Figura 8. Registro do evento Locday ocorrido em agosto de 2022. Acervo cerrado sonoro/Divulgação

De acordo com Jéssica Loma e Karina Silva, representantes do coletivo independente de artistas Cerrado Sonoro, organizador do evento Loc day que se apropria da cultura Soundsystem, o poder público acaba impondo empecilhos para que eventos como o Loc Day aconteçam devido ao seu caráter marginalizado: as principais críticas advêm da dificuldade de conseguir recursos financeiros por parte do poder público para auxiliar a realização dos eventos – os processos bu-

rocráticos para isso costumam ser excludentes com determinadas manifestações artístico-culturais – e do cerceamento do direito à cidade realizado – em especial a partir da polícia – proibindo que eventos como este aconteça nas ruas da cidade. Também há menção a respeito da falta de acolhimento dos estabelecimentos já consolidados na cidade: “não pode ser apenas Loc Day aqui, precisa chamar outras parcerias” relata uma das entrevistadas ao se referir aos bares e casas de show que foram acionados para sediar o evento.²

Quando perguntado a respeito de qual o local que o coletivo ocupa na cidade uma das entrevistadas ressaltou a postura de apropriação da cidade a partir da arte e cultura, em especial dos espaços opacos e distantes da área central da cidade: “nosso coletivo tem a intenção de ocupar todas as periferias sempre que possível com música e cultura de respeito a natureza e aos outros, é quase religioso [...]”. As principais atuações do coletivo se deram no bairro Luizote de Freitas, no setor Oeste de Uberlândia, bairro onde o grupo realiza os eventos do

tivemos atuação mais forte no Luizote onde somos bem acolhidos pela população local que é composta por parte da família de um de nossos integrantes, mas fazemos reuniões em vários lugares pois estamos sempre à procura de novos pontos.”

Ao serem questionadas a respeito do efeito que um espaço cultural destinado a apoiar essas manifestações poderia ter, uma das entrevistadas afirmou que um espaço como este colaboraria principalmente para a infraestrutura dos eventos, uma vez que o sistema de som como um todo (paredão, microfones, etc) carece de espaços para armazenagem e coordenação logística dos equipamentos e estruturas, ressaltou a importância que espaços como estes possuem uma vez que assumem um papel de garantir uma segurança maior que os eventos possam de fato acontecer (o coletivo já teve experiências anteriores que o evento não pôde ocorrer como o previsto) e, por fim, assume a importância que esses espaços têm de minimizar o estigma que os eventos marginalizados carregam.

² Entrevista realizada ao autor em 25/10/2023.



Figura 9. Karina “DJ Kaká” Silva, DJ e Selecta do coletivo Cerrado Sonoro durante evento Locday ocorrido no mês de agosto de 2022. Acervo Cerrado Sonoro/Divulgação

Batalhas de rimas

O movimento Hip-Hop se consolidou em um contexto estadunidense de misturas culturais durante a década de 1970. Em especial, as vivências compartilhadas entre os pretos estadunidenses e imigrantes jamaicanos – que fugiam do contexto político-social que a ilha caribenha se encontrava, em busca de melhores oportunidades – foram cruciais para que o movimento crescesse, uma vez que as adições culturais caribenhas se acrescentaram a um contexto de sonoridade e cultura preta já presente no território ianque como o Jazz, Soul, Funk, Jive e R&B.

Quando o assunto é batalhas de rima, é inegável a associação com os clashes jamaicanos, uma vez que a competição ocorre em um contexto musical. Entretanto, apesar da competição entre “toasters” na Jamaica ser uma realidade consolidada há mais tempo, foi apenas a partir da década de 1980 que as batalhas começaram a ganhar espaço na cena do movimento Hip-Hop. No Brasil, essa expressão artístico-cultural se difundiu especialmente a partir do final da década de 1990 e início dos anos 2000, onde a cena

A batalha se estrutura de uma maneira simples: há um DJ que realiza a discotecagem das batidas, sem a presença de vocalização nas músicas tocadas, um mestre de cerimônia que coordena a batalha e duas pessoas que batalham improvisando as músicas. Os duelos acontecem em dois rounds, três caso necessite de um desempate, e o público é quem decide quem foi o vencedor do round. Os rimadores possuem um tempo determinado para realizarem suas rimas enquanto se esforçam para conseguir adequar sua métrica com o timing

expressar, e o mestre de cerimônia será quem irá mediar a interação entre o público e os rimadores.



Figura 10. Duelo de MCs Nacional 2016 ocorrido na cidade d Belo Horizonte, na Praça da Estação Disponível em <<https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/praca-da-estacao-sera-palco-da-8a-edicao-do-duelo-de-mcs-nacional-2019>>

Muitos artistas com renome dentro e fora do movimento hip-hop construíram suas primeiras vivências artísticas a partir das batalhas de rima, tendo como principal expoente brasileiro o rapper e músico Leandro Roque de Oliveira, popularmente conhecido pelo pseudônimo Emicida, alcunha adotada devido ao seu enorme talento em vencer seus oponentes em batalha e “matá-los” com suas rimas (Mc + Homicida).

Batalha da Babilônia

Neemias Santos de Aquino, de 23 anos, natural de Uberlândia, é um Mc e organizador da Batalha da Babilônia, evento de batalhas de rimas envolvendo o movimento Hip-Hop. Neemias é uma figura conhecida nesse cenário de batalhas de rima da cidade de Uberlândia, atua há 8 anos como Mc e é o primeiro e único uberlandense campeão regional do “Duelo de Mc’s” (um dos principais eventos de batalha de improviso de rimas do país) e campeão estadual da “Batalha da Nação”.³

Neemias relata que o auge do movimento envolvendo a cena de batalhas de rimas na cidade de Uberlândia ocorreu durante os anos de 2018 e 2019, onde os principais eventos eram a “Batalha do Coreto”, que acontecia na Praça Clarimundo Carneiro no bairro Fundinho e a “Batalha da Z.O.” que acontece nas quadras poliesportivas próximas ao Cemitério Bom Pastor, no bairro Planalto.

Nos dias de hoje, a maior concentração de eventos do tipo ocorre no teatro de arena presente na praça Sérgio Pacheco, na região central da cidade, onde às terças-feiras ocorre apropriação do espaço para a “Batalha da Babilônia” organizada por Neemias.



Figura 11. Logo do evento Batalha da Babilônia da cidade de Uberlândia.

Segundo Neemias, a apropriação dos espaços urbanos para que as batalhas aconteçam é algo que ainda demanda de muito esforço para se concretizar, uma vez que esses espaços precisam ser conquistados: “Só acontece arte ou eventos do Hip-Hop quando um de nós corre muito atrás pra acontecer, entretanto é custoso tentar provar para a sociedade que esse tipo de acontecimento é enriquecedor para a arte e cultura [...] Temos só um público, o público do Hip-Hop, o restante da sociedade vê nossas ocupações como uma cultura marginalizada”.

Entretanto, Neemias também destaca que o público que comparece às batalhas nos últimos anos demonstra um comportamento diferente em relação aos eventos. Segundo o Mc, está cada vez mais difícil acentuar o caráter de arte e cultura dos eventos para o público seguidor: “E o nosso público atual não dá o valor necessário para a cultura, a maioria são pessoas apenas querendo usufruir do momento ali do evento [...] O grande público comparece apenas em eventos grandes, que de alguma forma vai acrescentar ali no momento de lazer deles, mais um terço não comparece nas batalhas que acontecem todo mês, toda semana [...]”

Antes, o desafio era conseguir um espaço pra fazer as batalhas, para fazer os eventos, mas graças a alguns nomes da cena isso foi possível (Dandara, Rjay, Andréa Felix, organizadores da Batalha da Z.O.), mas agora o desafio é lidar com o público, e fazer eles entenderem que aqueles momentos são culturas, momentos de se expressar e lutar por mais causas, não só rolê.” Neemias ainda salienta que esse comportamento mostrou-se mais destacado após o período de pandemia do COVID-19, ressalta um possível choque geracional e frisa a re-

Apesar da ótima relação entre os demais agentes propositores do movimento hip-hop (b-boys e b-girls, grafiteiros, DJs, etc), segundo Neemias uma alta parcela do público geral que costuma acompanhar esse tipo de arte e cultura apresenta, na cidade de Uberlândia, um comportamento de “fidelização” de apenas uma determinada expressão em detrimento das outras, desta maneira enfraquecendo o elo do movimento cultural do Hip-Hop como um todo.

Por fim, quando perguntado a respeito do efeito que um espaço cultural destinado a apoiar essas manifestações poderia ter, o entrevistado respondeu que seria ótimo, lembrou da existência de muitos espaços já presentes na cidade e que

acabam não sendo utilizados de maneira expressiva, enfatizou que a infraestrutura poderia não apenas tornar o evento mais interessante e atrativo para o público, como também permitiria a realização de outras atividades complementares e afins, possibilitando a construção um senso de pertencimento maior para a comunidade para com essas manifestações e podendo potencializar a perpetuação desse tipo dessa cultura.



Figura 12. Registro da Batalha da Babilônia acontecendo. Cedida do acervo pessoal do entrevistado.

DINÂMICO x ESTÁTICO: ARQUITETURA ITINERANTE E MUTANTE

Desde a revolução industrial, as noções de distância e deslocamento tornaram-se mais dúbias, trajetos que anteriormente eram extremamente custosos em recursos como tempo e dinheiro começam a ser realizados com maior facilidade, o que era distante de repente tornou-se “menos longe”. O advento de tecnologias (como o transporte ferroviário, automotivo, aéreo, etc) capazes de possibilitar que esses deslocamentos de pessoas fossem otimizados, também serviu para que demais elementos pudessem superar as barreiras espaciais, a comunicação tornou-se mais rápida, a circulação de matéria-primas mais eficiente, a troca de conhecimentos mais intensa do que nunca. Neste momento as fronteiras tornaram-se mais estreitas.

“Hoje a mobilidade se tornou praticamente uma regra. O movimento se sobrepõe ao repouso. A circulação é mais criadora que a produção. Os homens mudam de lugar, como turistas ou imigrantes. Mas também os produtos, as mercadorias, as imagens, as ideias. Tudo voa.” SANTOS apud Bogéa 2006, p. 7”

A cada década que se avança, o movimento se consolida como um importante pilar da produção da cidade. É importante destacar que o fluxo de pessoas e recursos não apenas delimita o começo e fim da espacialidade física da cidade, mas também é elemento crucial para a produção de uma cidade subjetiva sobreposta a essa cidade física. Uma rodovia que interliga dois diferentes territórios não é importante apenas por ser elo de acesso entre localidades, mas também é um espaço de importância política, comercial e social, ela carrega consigo um conjunto de interesses que moldam seu valor como espaço.

Nessa tônica, admitindo a mobilidade como uma variante que intervém no valor subjetivo de um território, a produção do espaço arquitetônico também ganha novas dimensões e possibilidades ao se desvincular da necessidade dessa produção pressupor a presença de um terreno de implantação — da propriedade privada, do solo — e pode assim atuar como um elemento que não é amarrado ou definido substancialmente pelo local que se ocupa, trazendo consigo um recorte de entendimento espacial que abrange percursos, continuidades e não mais uma visão estática. Não seria a primeira vez que a produção de uma arquitetura estaria desvinculada do pertencimento e fixação em um único território, o mais primitivo dos homens já adotava no cerne de seu comportamento nomadista uma sistemática eficiente e capaz de reproduzir uma arquitetura, apesar de rudimentar, que dialoga com a mobilidade. Em concordância com a fala de Bogéa:

“Como a errância ou o itinerário é mais importante para os agrupamentos nômades do que a fixação, é natural que sua arquitetura de transporte preze as facilidades de deslocamento. Quanto mais leve e eficiente na montagem e desmontagem, mais adequada uma solução, mais recorrente ela se torna.” (BOGÉA, 2006)

“Nesta relação a mobilidade não é apenas um elemento periférico, como no nomadismo, mas define uma arquitetura versátil e ampla que irá ser adotada sobretudo nos eventos itinerantes dentro das grandes cidades.” (BOGÉA, 2006)

A partir dessa premissa, arquiteturas de caráter mais flexível começam a tomar seu espaço na cidade. A ampliação da escala industrial de produção dos recursos construtivos fortaleceu a tendência da prática de arquiteturas montáveis e desmontáveis, fato esse notoriamente denotado a partir do “boom” da produção de arquitetura pré-moldada/pré-fabricada a partir do final do século XIX. Entretanto, uma das características mais intrigantes dessa arquitetura montável e desmontável não se limita apenas à prática da fabricação e implantação dessa arquitetura em sítios diferentes, sendo o transporte apenas como um interlocutor dessa dinâmica, mas sim na relação com a produção de uma arquitetura que em seu âmago possui como identidade a intencionalidade de fomentar que elementos propostos no projeto devam ser alter-

-ados, garantindo uma plástica mutante ao longo de sua existência.

A poética construtiva trazida por essa arquitetura montável e desmontável promove discussões e experimentações na produção de espaços em suas mais variadas naturezas, das habitações em cápsulas removíveis do metabolista Kisho Kurukawa às arquiteturas efêmeras propostas em eventos e pavilhões expositivos como nas Serpentine Galleries. A discussão a respeito de uma efemeridade mais aproximada da escala temporal de uma vida humana é certamente um dos desdobramentos desse cenário, tendo em vista que a longevidade de uma arquitetura nesse momento atrela-se ainda mais com o seu valor subjetivo atribuído enquanto arquitetura na cidade dentro de um determinado recorte temporal e que, em muitos momentos, esse valor atribuído pode ser definido a partir das possíveis “mudanças” dessa cidade e “andanças” por essa cidade.

“[...] os espaços se re-desenham ao longo do tempo, estáveis enquanto “endereço”, móveis no tempo, ao se re-organizarem como múltiplas ocupações, dentro de uma mesma materialidade. Mobilidade do tempo no espaço.” (BOGÉA, 2006)

O resultado entre a combinação da potência de arquiteturas mutantes e de arquiteturas que se deslocam resulta em uma arquitetura capaz de alterar profundamente um território – mesmo que momentaneamente. Essa soma traz consigo uma riqueza de questões que extrapolam as promovidas pelas mesclas entre arquitetura e mobilidade que detém como principal objetivo tornar a arquitetura um suporte para a mobilidade (ainda que sejam arquiteturas), como no caso dos “motorhomes” ou “veículos recreativos”, na realidade a verdadeira riqueza dessa soma orienta-se em um discurso mais alinhado com a ideia de uma mobilidade que dá suporte para a arquitetura.

“Há vários híbridos conhecidos, mais mecânicos que arquitetônicos, que constituem um verdadeiro aparato móvel habitado, elementos que configuram uma errância entre (e dentro) das cidades. São arquiteturas itinerantes, híbridas, entre a mecânica e a arquitetura, e às vezes não incluídas no “vocabulário” ou na prática da disciplina, pois navios, trens, carros etc. são associados a design e engenharia. Configuram, no entanto, espaços de atividade humana e, por conseguinte, configuram arquiteturas.” (BOGÉA, 2006)



Figura 13. Explorater – Hotel sobre rodas Disponível <<https://blogdocaminhonero.com/2023/07/um-hotel-sobre-rodas-conheca-o-explorater/>>

A partir dessa arquitetura que encontra na mobilidade um suporte para que sua existência ocorra em uma infinidade de lugares, é interessante que se discuta o papel fundamental que o veículo de transporte assume. O veículo não mais se funde com a arquitetura contida em si de forma tímida e retraída, na realidade ele possibilita a expansão dessa arquitetura para o além do interior do veículo. “Não é mais veículo habitado e sim caixa transportável!” (BOGÉA, 2006)

São projetos que em sua grande maioria não detêm um caráter de movimentação ininterrupta, uma vez que sua proposta justamente atrela-se à transformação que esse elemento pode realizar enquanto um corpo estacionado em um território, ainda que não dispense a sua natureza errante. Entretanto, essa transformação está intrinsecamente interligada com a capacidade de armazenamento e transporte dos elementos que constituem o desenho dessa arquitetura, destacando o valor indispensável que a condição de mobilidade e transporte proposta pelo veículo traz consigo, bem como o seu valor enquanto um elemento plástico que pode vir a atuar também como elemento agregador do conjunto proposto no quesito design.

Quando uma arquitetura itinerante visita um determinado território, ela promove alterações em seu valor subjetivo enquanto espaço e desencadeia uma série de alterações no território, consequentemente também nas dinâmicas socioespaciais que ele abarca.

Todavia, esse impacto é momentâneo, podemos tomar como exemplo um circo, que ao estacionar e se esticar em um determinado ponto da cidade altera o funcionamento de seus arredores: o fluxo de pessoas aumenta, os estímulos visuais, olfativos e auditivos se transformam, vendedores ambulantes que se instalam nas proximidades alteram a dinâmica econômica, o consumo de cultura é estimulado, dentre outras questões que na medida em que a visita do circo se encerra as alterações oportunizadas por essa arquitetura itinerante tornam-se suscetíveis a se dissiparem.

[...] as intervenções temporárias – na forma de apropriações espontâneas, intervenções de arte pública e festas locais –, cuja marca é a intenção transformadora, representam uma ruptura no cotidiano que registra um “pico” no espaço tempo, localizando-se entre os usos cotidianos (o pano de fundo da cidade) e os grandes eventos (seu lado espetacular e de grande escala). (FONTES, 2013 p. 69)

Também se destaca o potencial inato dessa arquitetura em possibilitar a ampliação de acesso a diferentes serviços nos mais diversos pontos da cidade devido ao seu caráter de movimentação. Essa prática pode subverter as questões pertinentes ao planejamento urbano moderno uma vez que pode ser entendida como uma potente ferramenta de dispersão desses serviços, uma vez que há a possibilidade de inversão do deslocamento: o serviço vai até a população, e não o contrário. Quando aproveitado, esse recurso provoca o estabelecimento dos percursos como protagonistas da proposição desse tipo de arquitetura que se movimenta e pausa.

Para que essa arquitetura seja capaz de permear entre diferentes territórios dentro da(s) cidade(s) é necessário que ela seja mutante. Essa versatilidade precisa ser expressa a partir de uma variabilidade de montagens que ao ser estacionada possa se adaptar às diferentes condicionantes propostas por aquele território em específico.

As pré-existências, condições climáticas, diálogos com a comunidade constituinte daquele território, possíveis imprevistos e demais fatores são indicativos de que para que essa universalidade do conteúdo transportado seja de fato alcançada a mobilidade deve ser apenas uma facilitadora dessa arquitetura de natureza errante, ela precisa ser eficiente no transporte das múltiplas possibilidades que essa arquitetura pode vir a configurar.

Assim sendo, o conteúdo transportado toma para si um papel de solucionar questões pertinentes à espacialidade das mais múltiplas naturezas. Deixando de lado a rigidez da arquitetura confinada à um meio de transporte e tampouco se detém a ser apenas uma arquitetura pré-montada transportável, ela assume um papel híbrido: enquanto arquitetura se envolve com o mecanismo de itinerância e enquanto plástica se desenvolve a partir da união e anexação de elementos, se apropriando principalmente de desenhos que se baseiam em itens que são montáveis e desmontáveis e atendo-se sempre ao que seus percursos propõem.

“São projetos que se detêm na possibilidade de deslocamento sem se confundir com a mecânica do deslocamento, mas utilizando o equipamento de transporte como corpo que carrega o módulo e o faz pousar. Ganham autonomia enquanto desenho embora estejam obviamente limitados às dimensões que permitam o carregamento.” (BOGÉA, 2006)

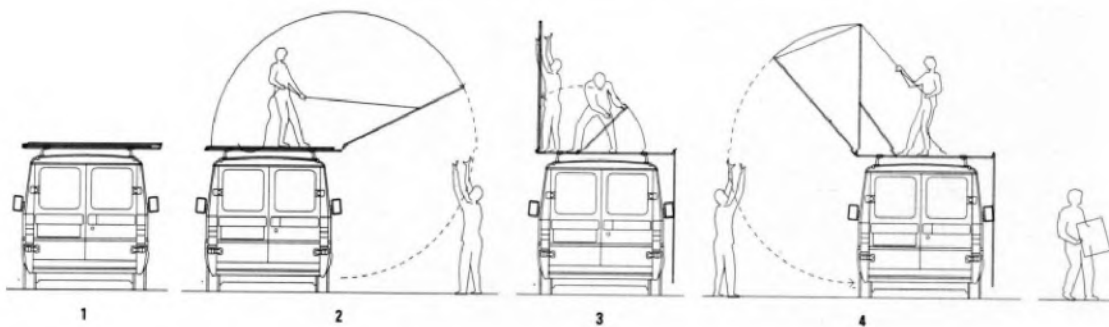


Figura 14. Cinema itinerante VEFAVE (Vehículo de Estructura Flexible de Abasto Funcional Espacial)

Figura 15. Esquema de montagem de tela nativa do VEFAVE
Fonte: BOGÉA, 2006.



Figura 16. Brinquedoteca móvel DUIMDROP, pelos arquitetos Joost Glissenaar e Klaas van der Molen em 2002
Fonte: BOGÉA, 2006.

INSPIRAÇÕES PARA O PROCESSO DE PROJETO

A partir das discussões realizadas anteriormente e dos depoimentos dos agentes atuantes no cenário de produção cultural, iniciou-se o processo de pesquisa de referências e inspirações para a proposição de um projeto que seja suporte para a manifestação de uma cultura marginalizada e em caráter de resistência na cidade que esteja alinhado com as premissas de **apropriação do espaço urbano, mutabilidade, itinerância e efemeridade**.

Na busca por elementos de referência que dialogam com a proposição de um objeto errante e ao mesmo tempo sonoro, inevitavelmente esbarra-se no automóvel. Nos dias de hoje, os modelos são em sua maioria comercializados com um sistema de som estéreo nativo, entretanto nota-se que essa mescla de proposições é ainda mais sobressalente quando tratamos de pensar nos “som-automotivos” ou simplesmente carros cujos donos instalam um sistema de som não-nativo e que, geralmente, possui uma capacidade sonora mais potente.



Figura 17. Som Automotivo
Disponível em <<http://blog.tuningparts.com.br/>>

Essa cultura de som-automotivo é muito popular em periferias, mas está cada vez mais tomando o seu lugar na cidade, agindo como um elemento catalisador da apropriação do espaço urbano, uma vez que esses automóveis costumam atrair em volta de si um aglomerado de pessoas que se reúnem para “curtir um som”. Essa cultura carrega um estigma e, apesar de sua crescente popularização, enfrenta repressão por parte da lei:

Resolução nº 624 do CONTRAN (Conselho Nacional de Trânsito) sobre limite de som automotivo

“Art. 1º - Fica proibida a utilização, em veículos de qualquer espécie, de equipamento que produza som audível pelo lado externo, independentemente do volume ou frequência, que perturbe o sossego público, nas vias terrestres abertas à circulação.”

Devido à limitação, busquei por alternativas que ainda mantivessem vivas essa mescla entre veículo e sonoridade e para isso precisei buscar referências para além da realidade material. Nessa busca, esbarrei com o longa-metragem Bye Bye Brasil (1980) dirigido por Carlos Diegues, obra que retrata um grupo de artistas cênicos que trabalham com Teatro Mambembe e que, a partir de um caminhão decorado compõem a chamada “Caravana Holidei”.

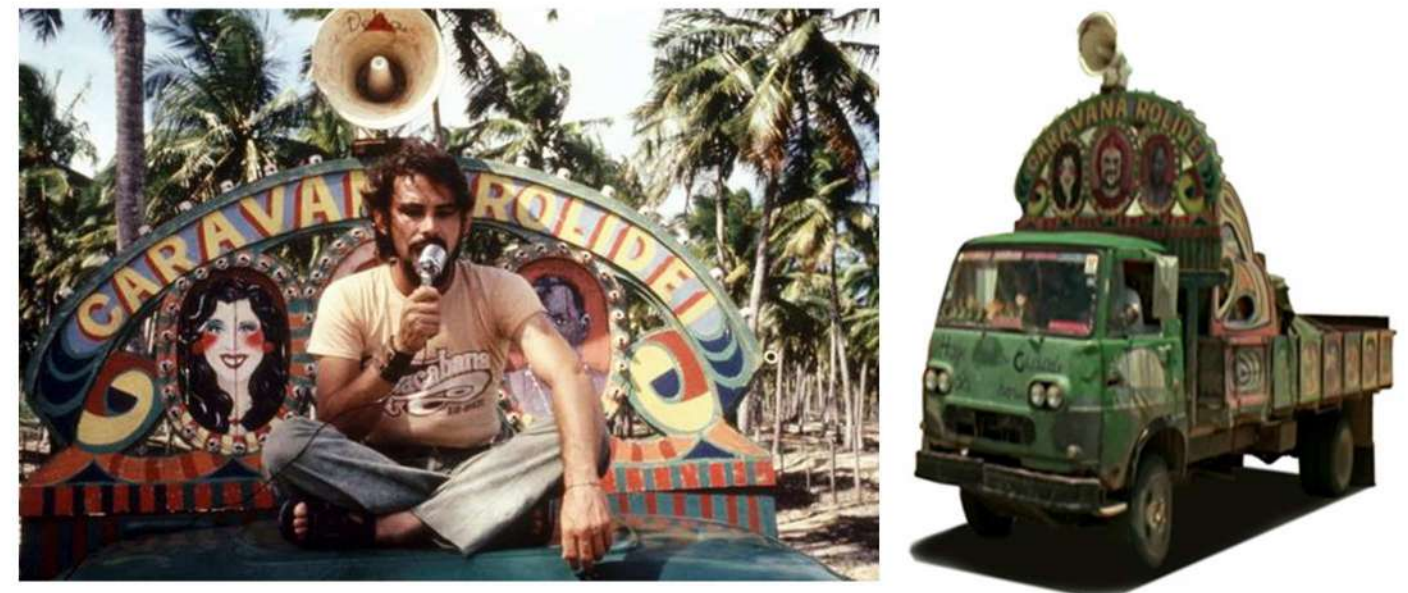


Figura 18. Caravana Holidei e Lorde Cigano (José Wilker) em Bye Bye Brasil
Disponível em <<https://g1.globo.com/brasil/caminhos-do-brasil-caravana-g1/platb/>>

Em Bye Bye Brasil, um veículo decorado aparece como um elemento que além de vagar por aí com sua sonoridade também transporta uma série de equipamentos e estruturas que possibilitam o estabelecimento de um evento. A ideia do estacionar do veículo revelar uma espacialidade nova de dentro de si para fora foi algo que definitivamente me chamou muito atenção.



Figura 19. Rota realizada pela Caravana Holidei e cidades nos quais montaram suas estruturas de evento
Disponível em <<https://g1.globo.com/brasil/caminhos-do-brasil-caravana-g1/platb/>>

Na obra, o tipo de teatro retratado é carente de recursos e isso reflete-se tanto na performance dos artistas quanto no caminhão e demais equipamentos que a caravana se utiliza. Atendo-se aos elementos inanimados, uma plástica curiosamente “pobre”, “mediocre” e com poucos recursos tecnológicos revela-se na verdade muito rica, e provocou-me reflexões a respeito de como elementos simples e improvisados são capazes de juntos proporcionar uma cenografia potente.

Desse momento em diante surge a decisão de estruturar o projeto a partir da mescla das premissas anteriormente expressas (apropriação do espaço urbano, mutabilidade, itinerância e efemeridade) com esse conceito do caminhão deco-

rado que carrega dentro de si e que externaliza a **festa**. Essas festas/eventos transportáveis e itinerantes possibilitados pelo projeto serão inspiradas na cultura Soundsystem, que originalmente também dialoga com o princípio de apropriação efêmera do espaço urbano.

A linguagem visual e sensorial escolhida para traduzir esses conceitos para a dimensão física busca se apropriar especialmente de elementos mundanos, de fácil acesso/baixo custo e que pressupõem um caráter mutável – elementos que possam ser montados, desmontados e remontados de maneiras distintas, bem como elementos que seus funcionamentos possam ser reconfigurados para produzir efeitos variados, a fim de consolidar espaços adaptáveis de acordo com o que as mais adversas situações e contextos possam demandar.

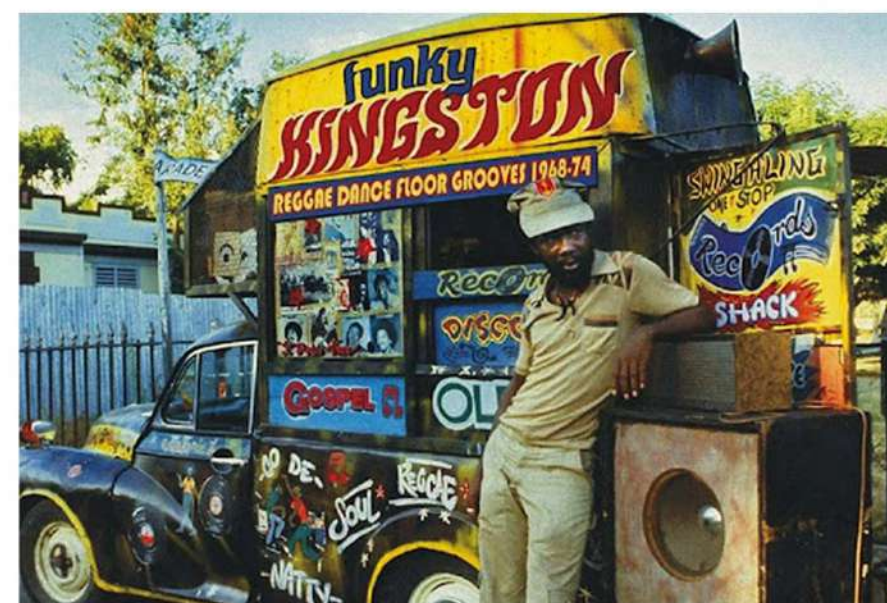


Figura 20. Som automotivo e loja de discos ambulante
Disponível em <<http://www.surforeggae.com.br/noticias.asp?cat=31&id=1985&tipo=Coluna>>

RIDDIM ROVER REGGAE RUA

RIDDIM ROVER: o projeto já nasce nomeado. Riddim é uma pronúncia em patoá jamaicano para a palavra inglesa “rhythm” (ritmo), na cultura Soundsystem também designa o acompanhamento vocalizado que se realiza durante a reprodução de um instrumental. Rover é uma gíria na língua inglesa que se refere a algo ou alguém que possui como característica o fato de estar sempre se movimentando, viajando, vagando, que não se mantém parado em um local por muito tempo. Ou seja, o ritmo em constante movimento.

Essa junção de palavras sintetiza o que esse projeto se propõe a ser, mas não se limita apenas a isso. Enquanto discurso, esse projeto também busca exemplificar algumas das ideias abordadas nas discussões propostas ao longo do trabalho, especialmente a de que é possível propor uma estrutura a nível de desenho que devido às suas múltiplas conformações plásticas possibilite uma implantação nos mais variados territórios. A premissa do projeto não passa por um local, na realidade sua premissa é justamente dialogar com a ideia de se produzir uma arquitetura que independa de um local.

Para ilustrar a potência do projeto em relação a sua versatilidade, surge a ideia de propor um catálogo de peças. Assim como é expresso em um manual de brinquedos Lego ou um manual de montagem de mobiliários, o projeto em si constitui um montante de itens que podem ser montados de maneiras distintas, a ideia de elencar quais são esses itens, quais suas quantidades e trazer detalhes a respeito de sua natureza é, na verdade, uma oportunidade de propor uma exploração criativa ilimitada, experimentação de montagens iterativas, de ter um controle do todo sem que haja uma definição pré-estabelecida.

Para facilitar a construção desse catálogo e dos detalhamentos do material, as peças foram divididas em grandes grupos. Sendo eles: Caminhão; Andaimas; Sistema de Som; Decoração e Iluminação; Acessórios. Dentro desses grandes grupos, em alguns momentos também foram divididas em pequenos grupos.



Figura 21. Catálogo de peças de um brinquedo Lego
Disponível em <<https://www.techbricks.com.br/blog/identificacao-dos-codigos-da-pecas/>>

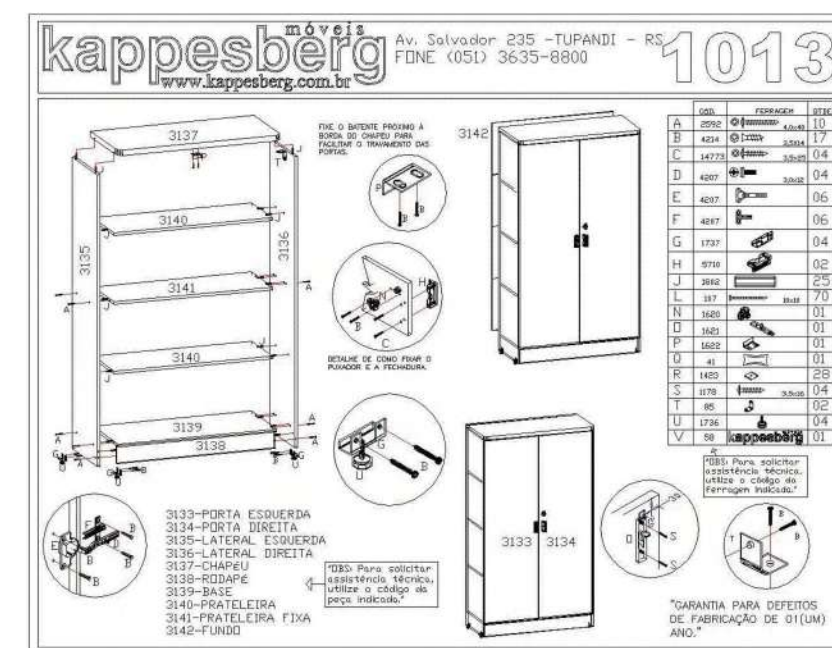


Figura 22. Manual de montagem Armário de Escritório Kappesberg
Disponível em <<https://www.costaricacolchoes.com.br/manualmontagem.asp?idprod=1662>>

CATÁLOGO PEÇAS FIXAS – RIDDIM ROVER

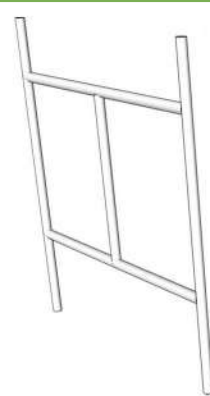
★ 2024



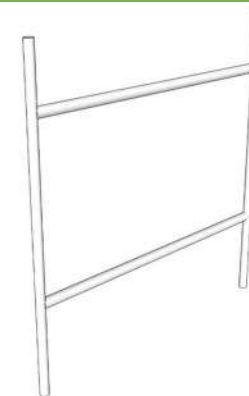
Cavalo mecânico (1 unid.)
Grupo – CAMINHÃO



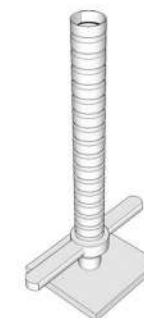
Baú (carroceria) (1 unid.)
Grupo – CAMINHÃO



Módulo Andaime A1 (24 unid.)
Grupo – ANDAIMES



Módulo Andaime A2 (12 unid.)
Grupo – ANDAIMES



Sapata ajustável (28 unid.)
Grupo – ANDAIMES



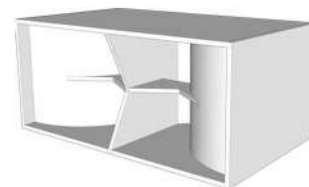
Haste metálica encaixável (8 unid.)
Grupo – ANDAIMES



Plataforma metálica (10 unid.)
Grupo – ANDAIMES



Superscoop (4 unid.)
Grupo – SISTEMA DE SOM



HD 215 (2 unid.)
Grupo – SISTEMA DE SOM



MT 121 (4 unid.)
Grupo – SISTEMA DE SOM



Caixa Tweeter (4 unid.)
Grupo – SISTEMA DE SOM



Amplificador (5 unid.)
Grupo – SISTEMA DE SOM



Bateria 60ah (6 unid.)
Grupo – SISTEMA DE SOM



Crossover PX-2 (1 unid.)
Grupo – SISTEMA DE SOM



Caixa de madeira (1 unid.)
Grupo – SISTEMA DE SOM



Mesa dobrável (2 unid.)
Grupo – ACESSÓRIOS



Notebook (1 unid.)
Grupo – SISTEMA DE SOM



Mesa de som (1 unid.)
Grupo – SISTEMA DE SOM



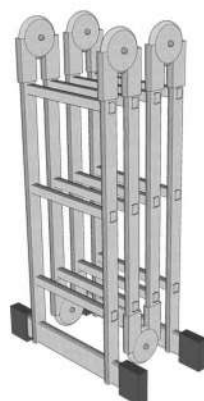
CDJ 850 (1 unid.)
Grupo – SISTEMA DE SOM



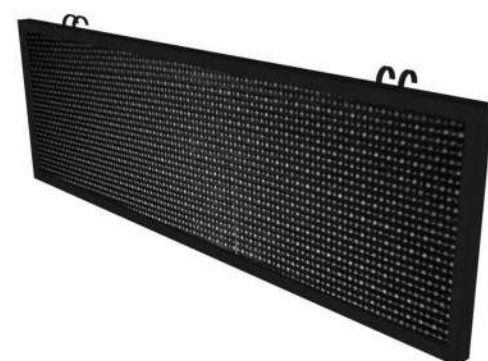
Microfone (1 unid.)
Grupo – SISTEMA DE SOM



Bandeira encaixável (4 unid.)
Grupo – DECORAÇÃO E ILUMINAÇÃO



Escada dobrável multiposicional (1 unid.)
Grupo – ACESSÓRIOS



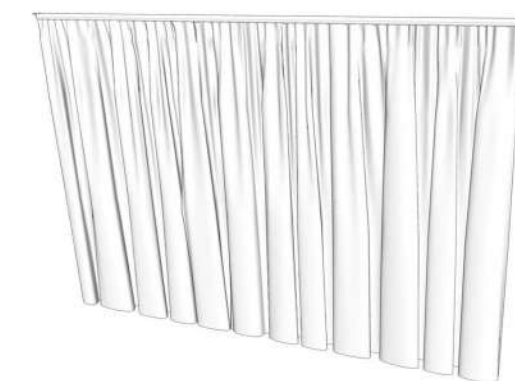
Painel de LED progrmável (8 unid.)
Grupo – DECORAÇÃO E ILUMINAÇÃO



Letreiro iluminado LED (2 unid.)
Grupo – DECORAÇÃO E ILUMINAÇÃO



Projetor (1 unid.)
Grupo – DECORAÇÃO E ILUMINAÇÃO



Cortina interna do baú (1 unid.)
Grupo – DECORAÇÃO E ILUMINAÇÃO

GRUPO CAMINHÃO

Na concepção do projeto, os dois elementos mais vitais para sua identidade são o caminhão e o sistema de som. Enquanto um é responsável por criar a atmosfera de festa que paira no ar o outro é responsável de levar essa festa para passear.

Entretanto, o caminhão nunca foi idealizado apenas como um suporte de transposição da estrutura de festa, ele é pensado como um elemento que deve contribuir plasticamente para a cenografia. Para tal, tanto o cavalo mecânico quanto a carroceria (baú) passaram por alterações.

Enquanto o acabamento do cavalo mecânico teve apenas a adição de grafismos da série “Agitação Tropical” do arquiteto e artista plástico Aurélio Fontoura Borim, a alteração no baú foi mais impactante.



Figura 24. Peça da série Agitação Tropical (2024) por Aurélio F. Borim
Xilogravura sobre papel

A idealização de uma decomposição de sua geometria paralelepipedal surge a partir da necessidade de fazer com que o espaço interno e externo do caminhão também seja apropriado, bem como dotar o baú com o “livre arbítrio” podendo se configurar da forma que bem queira. O mecanismo de lateral retrátil do baú do caminhão foi inspirado no porta-malas de ônibus de modelo rodoviário, entretanto, apesar do sistema desses ônibus utilizarem um mecanismo pneumático para a abertura, foi escolhido propor um mecanismo abertura mecânica para o caminhão. A adição desse mecanismo traz uma dimensão lúdica ao baú, torna-se um baú mágico que contém coisas incríveis dentro, bem como também torna sua plástica suscetível à intervenções, como projeções em sua lateral, por exemplo.

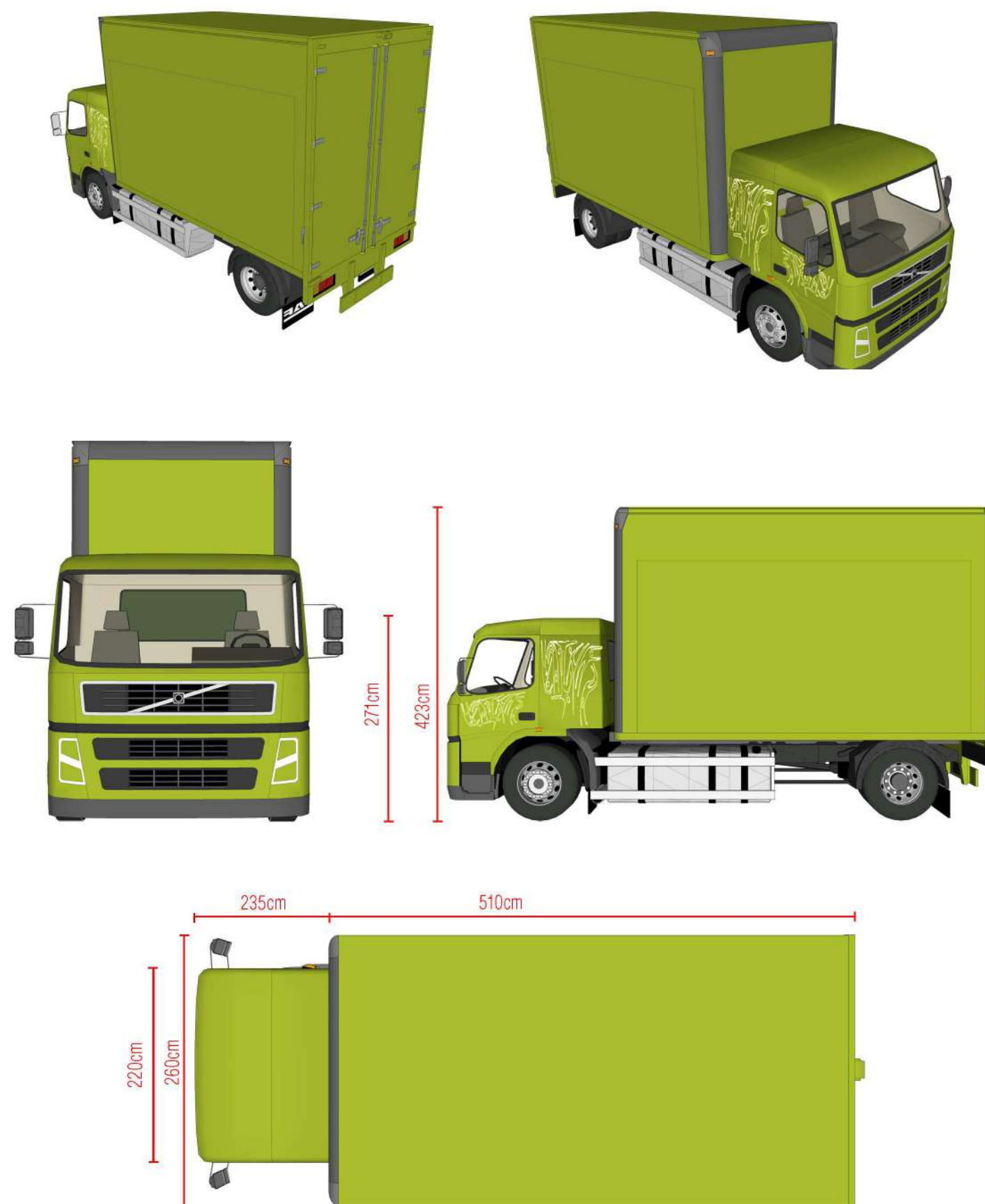


Figura 25. Dimensionamento em diferentes vistas do cavalo mecânico e baú personalizados.



Figura 26. Baú com lateral retraída e exemplos do baú com a lateral expandida

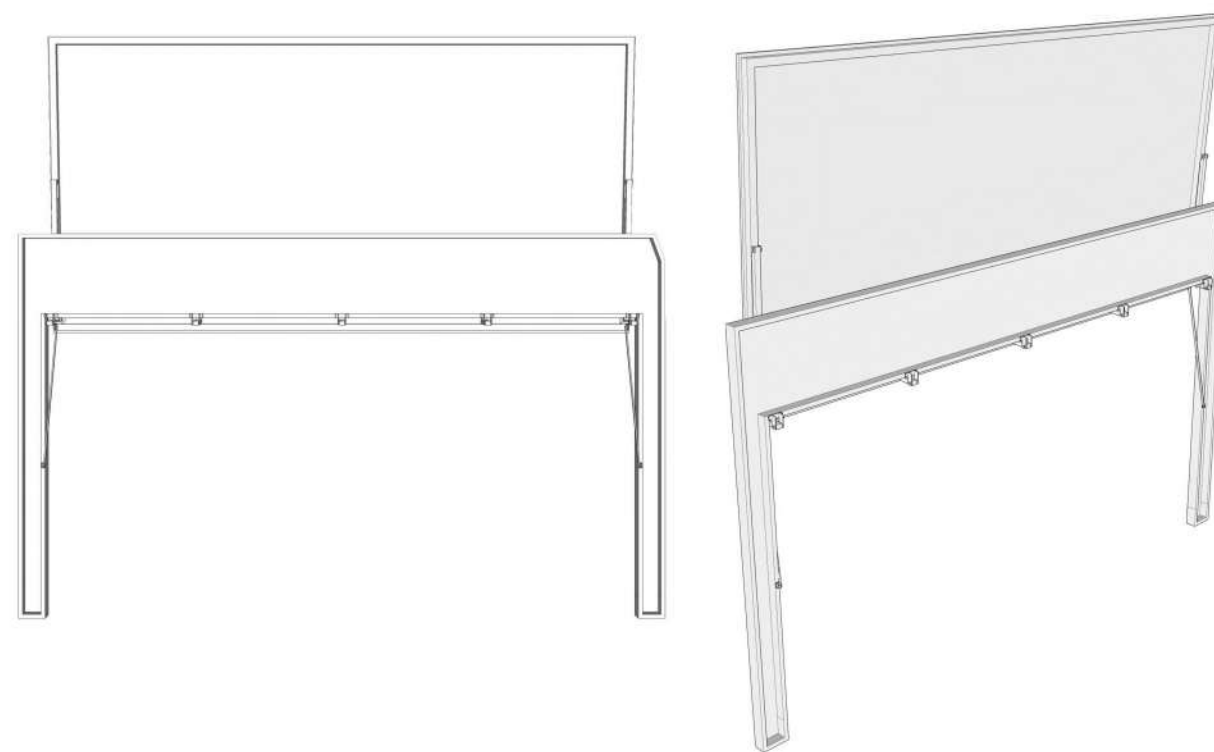


Figura 27. Vistas internas e laterais do mecanismo retrátil

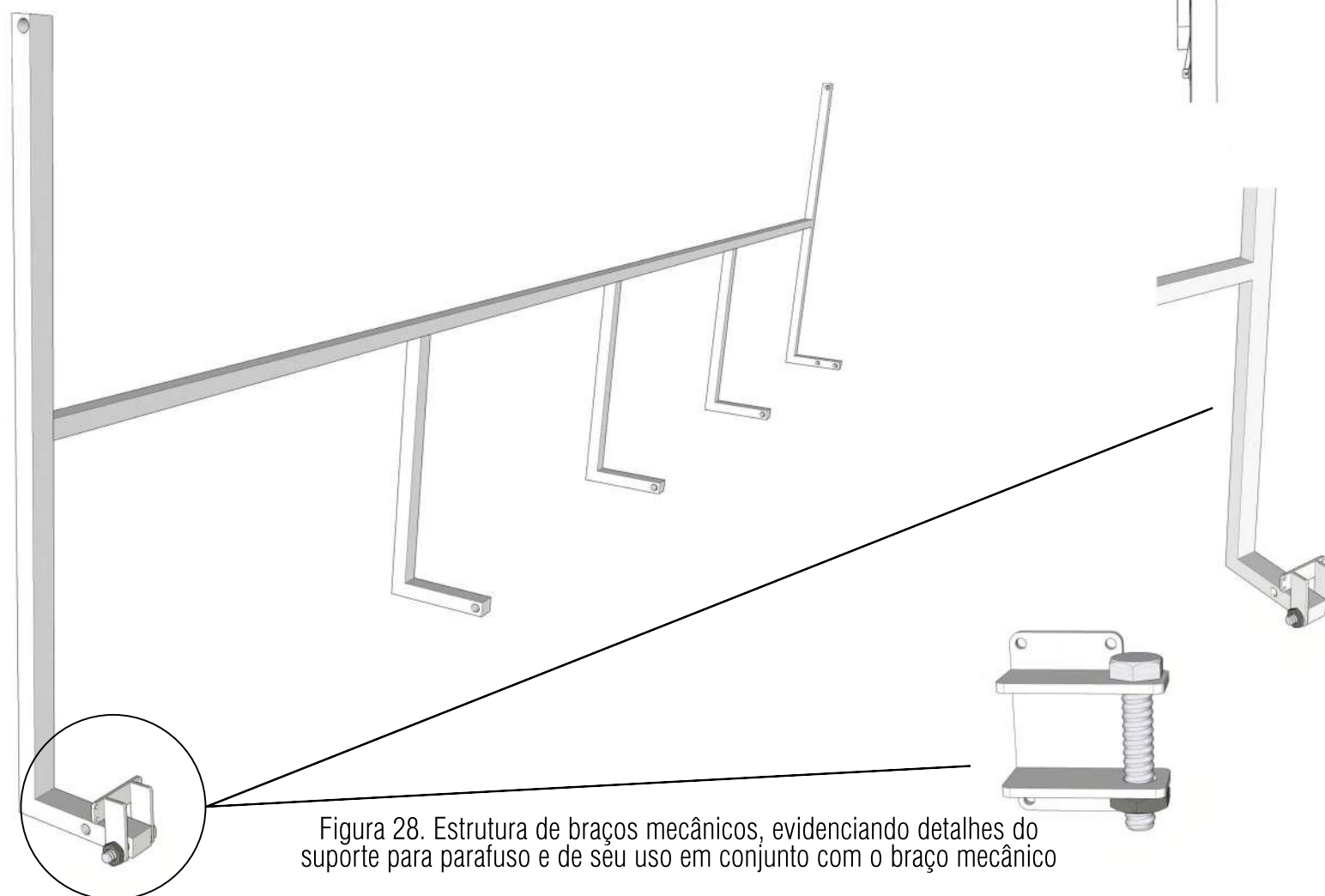


Figura 28. Estrutura de braços mecânicos, evidenciando detalhes do suporte para parafuso e de seu uso em conjunto com o braço mecânico

O mecanismo da lateral retrátil do baú funciona a partir de uma estrutura mecânica capaz de possibilitar o pleno movimento de um braço metálico entorno de seu próprio eixo.

Devido à presença de suportes parafusados tanto na estrutura retrátil quanto na estrutura fixa do baú, o braço mecânico consegue a partir de um parafuso sextavado, que o atravessa em suas duas extremidades, se conectar simultaneamente no elemento retrátil e no elemento fixo, podendo assim exercer a mecânica de movimentação e sustentação das esbeltas (0,4mm) chapas de metalon que compõem a carroceria do caminhão.

Além do braço mecânico, há a presença de uma esbelta chapa metálica que contribui para a movimentação do elemento retrátil. Para o travamento do sistema é utilizado um pequeno cilindro metálico maciço que se encaixa tanto no elemento retrátil quanto no fixo.

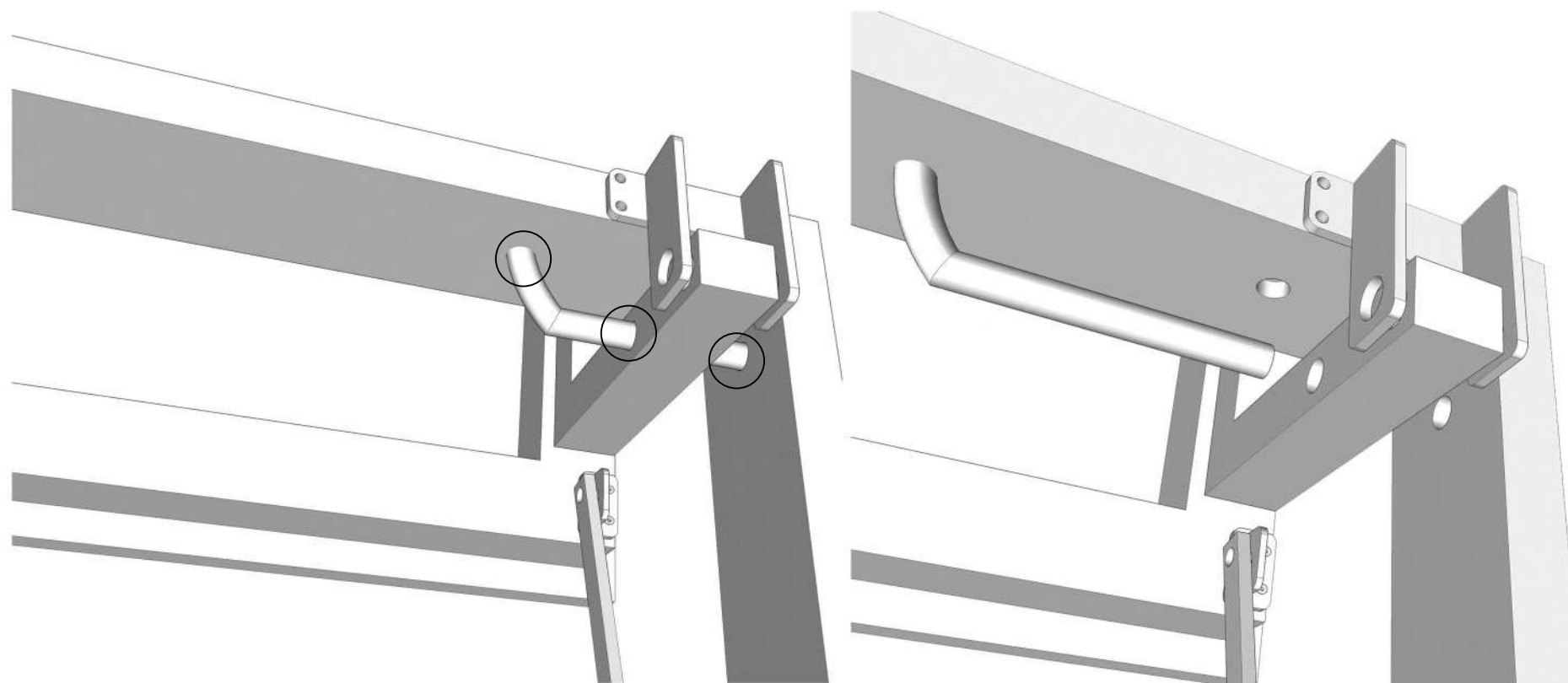


Figura 29. Detalhes do mecanismo de travamento da estrutura retrátil

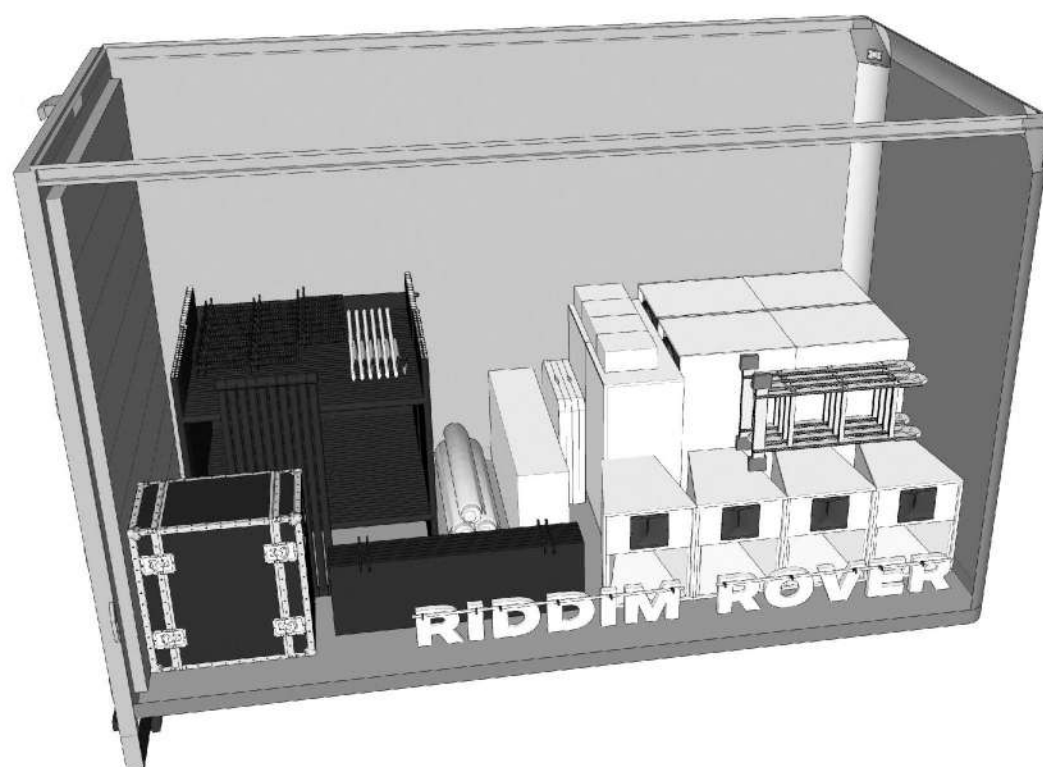


Figura 30. Relação montante de equipamentos fixos do Riddim Rover em relação à dimensão do baú



Figura 31. Detalhe do compartimento de carga fixado no chassi

A legislação brasileira admite as seguintes dimensões máximas para a carroceria (baú):

- altura máxima do solo até o topo da carroceria 440cm;
- largura máxima da carroceria 260cm;

Em razão disso, respeitadas as devidas limitações de dimensionamento para o caminhão, o baú totaliza um volume de carga de $41,5\text{m}^3$ ($2,6\text{m} \times 5,10\text{m} \times 3,13\text{m}$). Entretanto, devido a presença da estrutura de cortina presente no interior do baú, subtraiu-se $0,25\text{m}$ de altura e, após recalculer o volume da geometria encontramos o volume útil de $38,2\text{m}^3$.

Além do volume de carga do baú, também há um compartimento lateral anexado ao chassi do veículo, esse pequeno espaço de armazenamento possui um total de $0,35\text{m}^3$, apesar de enxuto é uma volume de armazenamento ideal para pequenos equipamentos como projetores ou microfones.

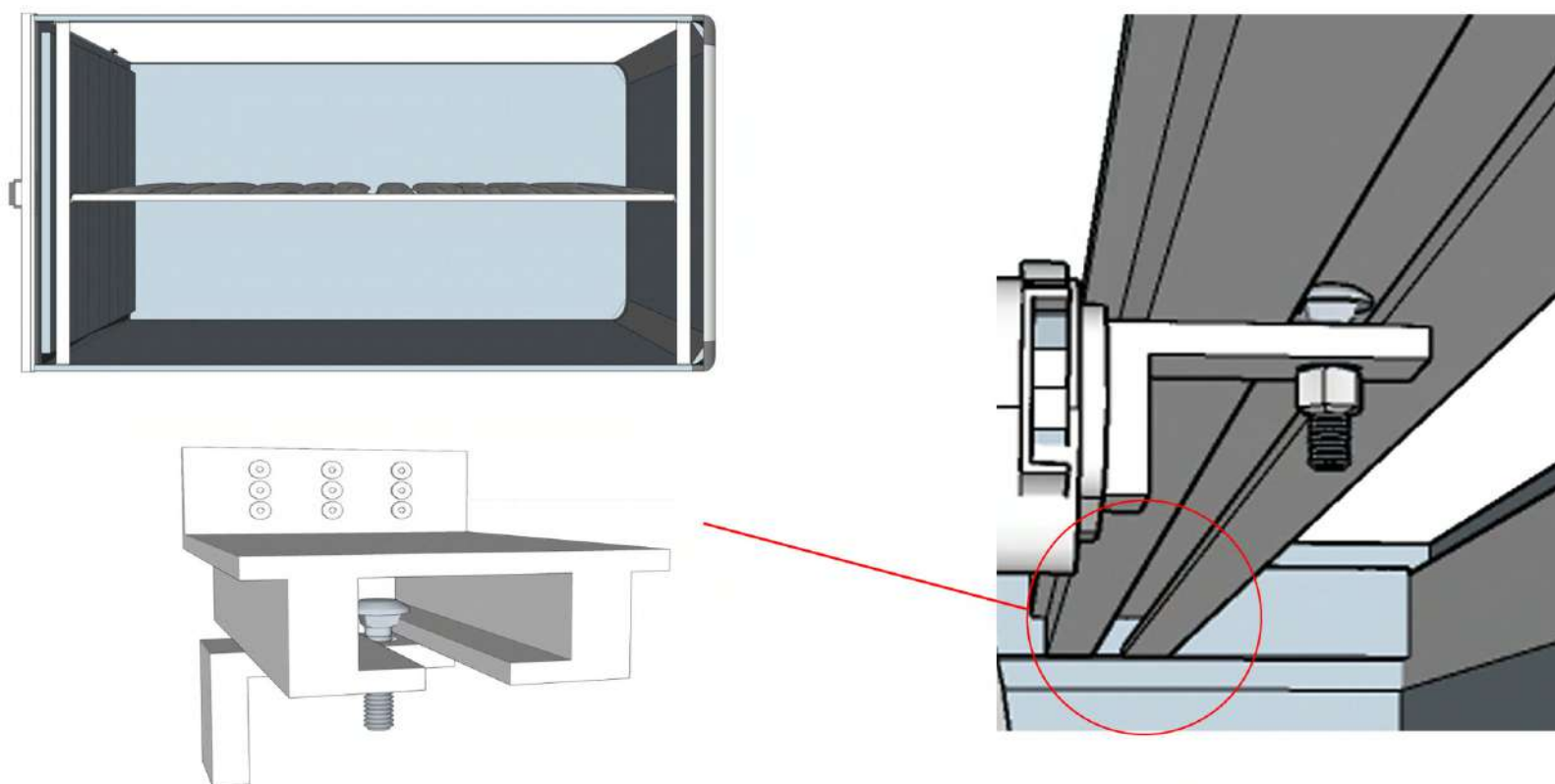


Figura 32. Detalhes do mecanismo de cortina deslocável



Figura 33. Visão externa da cortina com a lateral do baú expandida

A adição da estrutura de uma cortina deslocável dentro do baú surge na realidade através de uma demanda de cenografia intrabaú, ela é o único elemento cenográfico fixo na parte interna. Na prática, o tecido da cortina pode ser trocado de acordo com as demandas estéticas e temáticas que os eventos possam solicitar.

Um efeito interessante acaba se formando para o observador que se encontra no extrabaú, com a presença da cortina e uma “janela” na lateral do baú, a estrutura de baú acaba ganhando uma dimensão que se aproxima da relação com a ideia de “boca de cena”, podendo ser muito útil para montagens que admitam o uso do intrabaú para performance durante os eventos

GRUPO SISTEMA DE SOM

O sistema de som é a alma de qualquer soundsystem. Nesse trabalho, é um grupo de peças do projeto que precisou ser subdividido em: **torre de som**, **estação de qualidade sonora** e **estação de reprodução**.

Aqui, a denominada **torre de som** é o subgrupo que engloba os speakers e suas caixas. Esses equipamentos são a última estância do som, onde as ondas sonoras se propagam para o ambiente. Com a construção das caixas tradicionalmente em madeira (nesse projeto, a de pinus) a torre de som está composta por: 4 caixas de tweeter; 4 caixas de MT121; 2 HD215; 4 Superscoop.

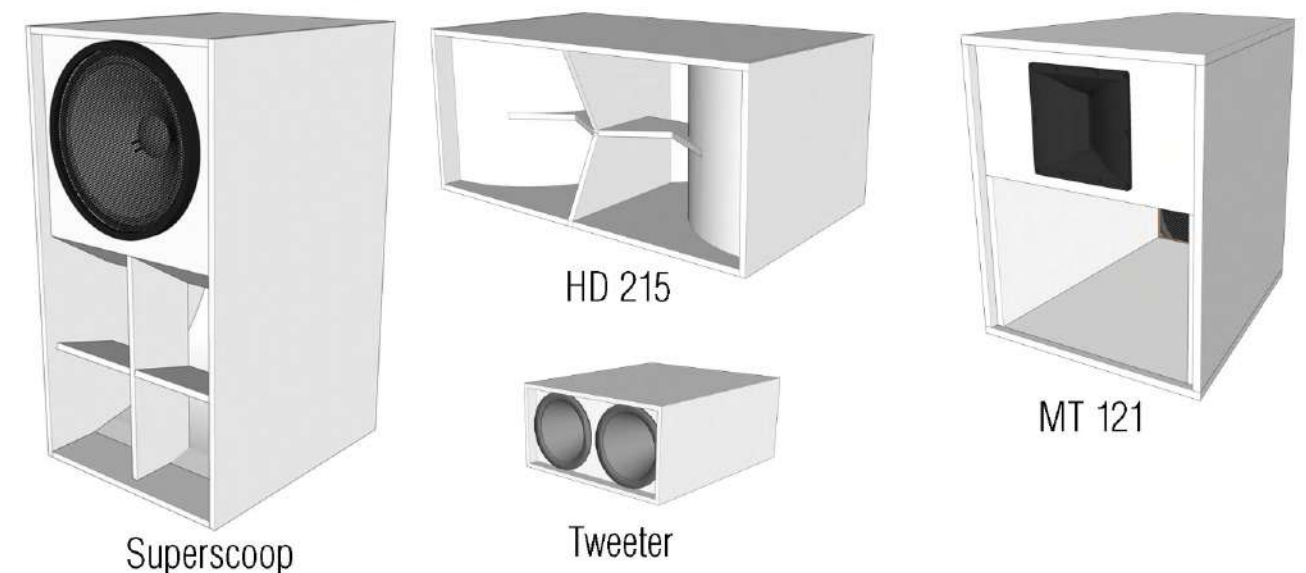


Figura 34. Equipamentos utilizados na torre de som do projeto

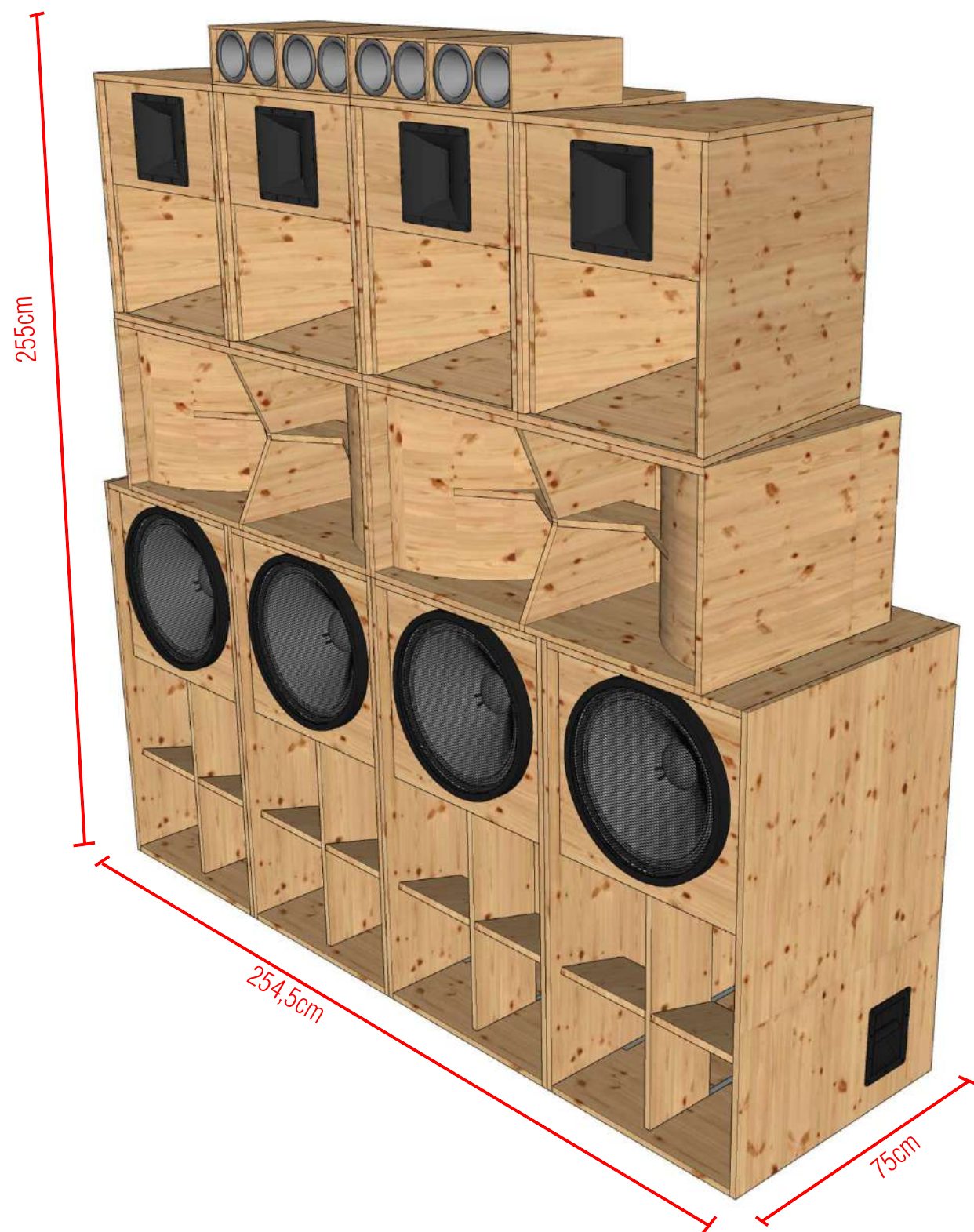


Figura 35. Isometria e dimensões da torre de som Riddim Rover montada

Tradicionalmente, as caixas que envolvem os speakers eram confeccionadas de madeira pois, além de ser um suporte para o hardware de som as caixas também possuem uma geometria que corrobora para que a atuação do equipamento seja ainda mais eficiente, que consegue ser ainda melhor devido às propriedades acústicas do material.



Figura 36. Detalhes evidenciando o interior das caixas que servem de suporte para speakers, HD 215 e Superscoops (uma caixa para speakers posicionados acima e outra para baixo)
Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/402157441723713758/>>

A respeito do subgrupo denominado **estação de reprodução**, sua função é alocar com proximidade os hardwares necessários para produzir uma discotecagem. É daqui que o selekta (ou DJ) orchestra as batidas que agitarão as pistas de dança.

O uso de uma mesa dobrável mostrou-se uma solução eficiente enquanto facilidade de transporte e suporte para a operação desses hardwares, ela foi dimensionada para abrigar um notebook, uma mesa de som, uma CDJ ou Controladora e microfone.



Figura 37. Equipamentos para a estação de reprodução da Riddim Rover

A diferença entre uma CDJ e uma Controladora afeta diretamente a gestão de espaço de uma área de trabalho de um DJ. Enquanto a CDJ é um equipamento de discotecagem analógico que utiliza-se de mídias de CD e é a evolução direta da Pícape (que se utilizava discos de vinil) a Controladora é um equipamento de trabalho digital, que depende de um sistema operacional, pois a mesma atua como uma espécie de “controle” para operar um software digital de reprodução de música.

Em razão disso, a escolha do equipamento por parte do DJ impacta diretamente na espacialização da área de trabalho, pois a necessidade de reajuste de espaço para a presença de um notebook ou de pilhas de CDs, Vinis, e demais outros equipamentos impacta no dimensionamento dessa estação. Para tal, o projeto conta com uma outra estrutura de mesa dobrável, que está listada no grupo Acessórios, a fim de cobrir possíveis imprevistos e demandas operacionais.



Figura 38. Controladora XDJ RX3 (dir.) e CDJ 850-K (esq.)

Já a **estação de qualidade sonora** opera como um intermédio entre a estação de reprodução e a torre de som. Sua principal função é abrigar o aparato responsável por aumentar a amplitude do sinal de áudio (amplificadores) para que ele possa ser reproduzido através de alto-falantes/speakers, abrigar o aparato responsável por otimizar o desempenho do sistema de áudio (processador de áudio) equalizando-o e garantindo uma proteção dos componentes do demais sistema contra danos causados por sinais de áudio excessivamente altos ou distorcidos e, por fim, abrigar também o montante de baterias responsáveis por alimentar todas as demandas elétricas do sistema de som.

Para conter todos esses elementos, foi idealizada uma caixa de madeira onde os componentes são parafusados. Essa caixa pode atuar como um suporte para os acessórios e decorações não-fixos do projeto, como tapeçarias, bandeiras distintas, painéis, etc.

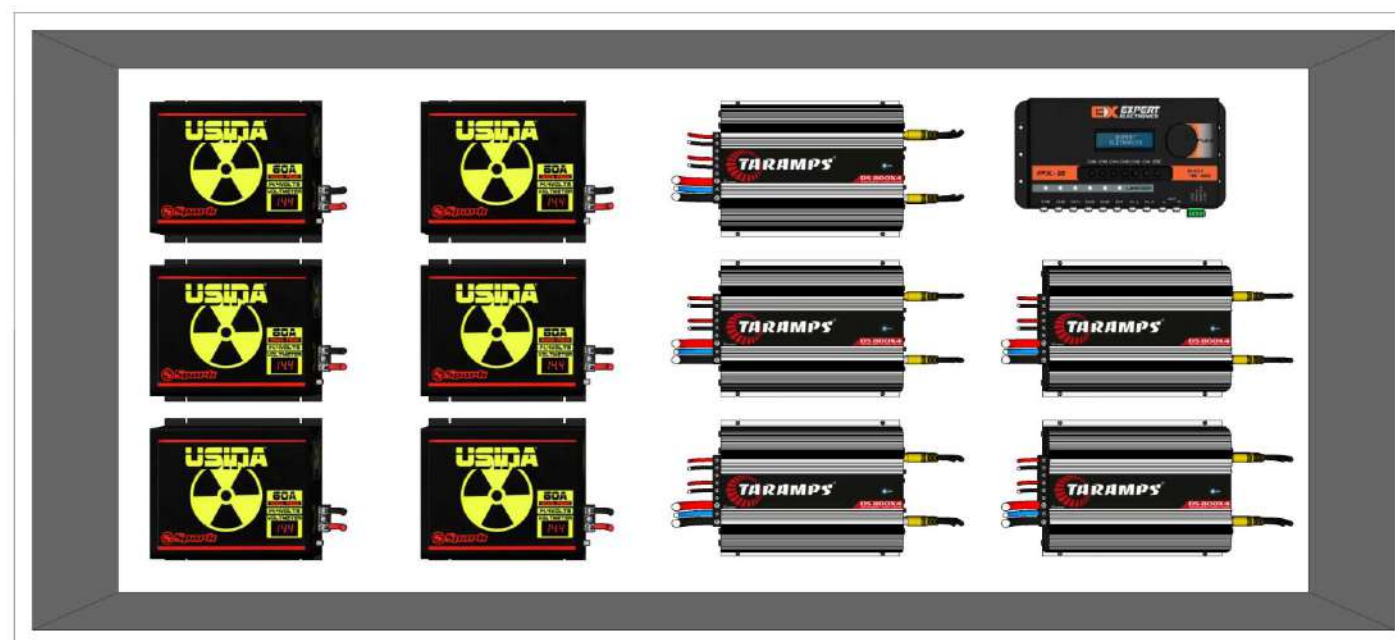


Figura 39. Bateria 60ah; Amplificador TARAMPS DS800X4; Crossover PX-2 (esq. para direita)

Figura 40. Equipamentos alocados dentro da caixa da estação de qualidade sonora

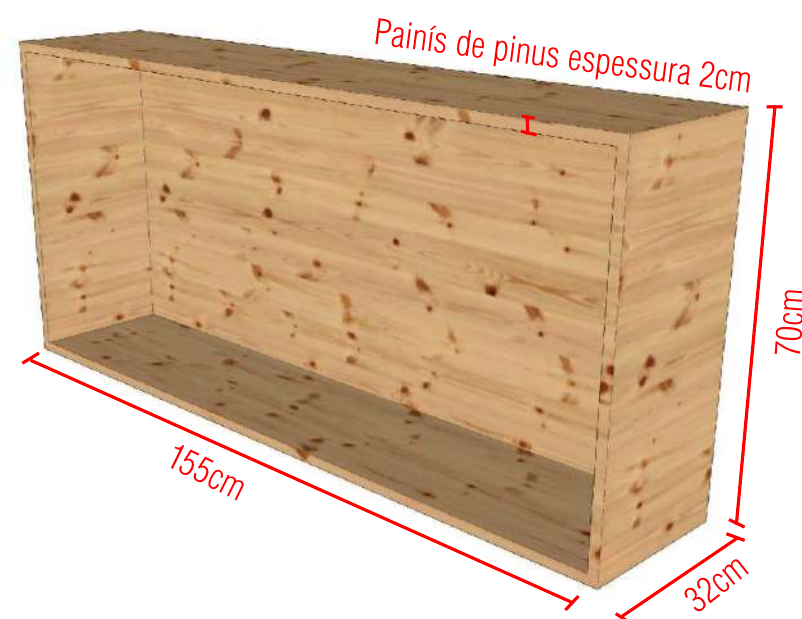


Figura 41. Dimensões caixa da estação de qualidade sonora

GRUPO ANDAIMES

Esse grupo foi idealizado como um dos equipamentos do projeto potencialmente mais versáteis, pois admitem uma montagem diversa devido ao seu sistema de módulos. Além de funcionarem como um elemento que delimita espacialidade também servirá de suporte para elementos decorativos alteráveis de acordo com a narrativa da festa/evento específico.



Figura 42. Ocupação Conexidade (2018) por Estúdio Chão
Disponível em <<https://www.archdaily.com.br/br/932048/ocupacao-conexidade-estudio-chao/>>



Figura 43. Andaime fachadeiro por Andaime Urbes
Disponível em <<https://urbe.com.br/andaime-fachadeiro-na-exposicao-da-sos-mata-atlantica/>>

Para tal, foram elaborados dois módulos diferentes: o módulo A¹ e módulo A², ambos em aço SAE 1010 e possuem dimensões similares com exceção do diâmetro da circunferência de suas hastes, pois um dos módulos necessariamente precisa tê-la maior para que haja o encaixe de hastes.

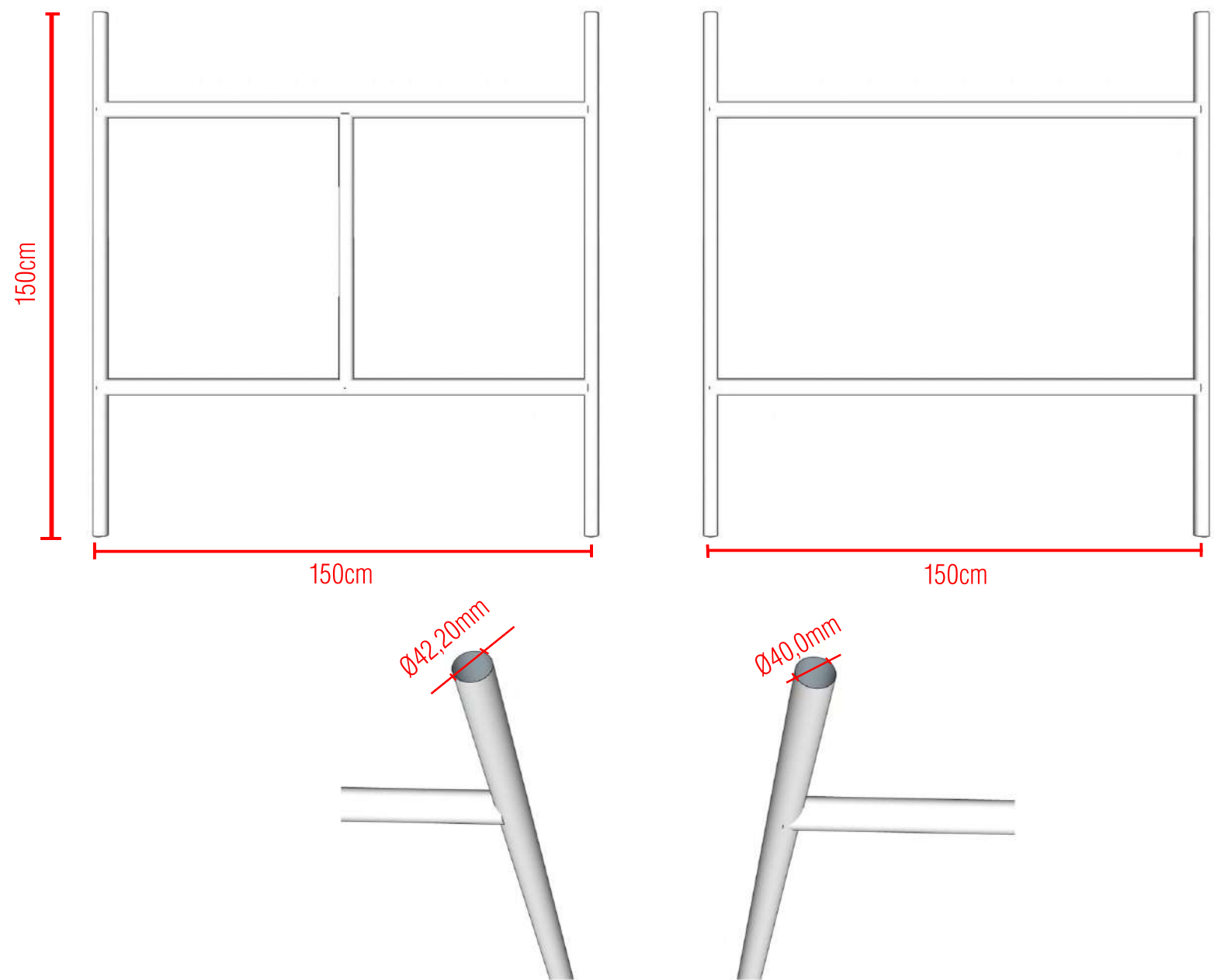


Figura 44. Dimensionamento dos módulos de andaimes A¹ (esq.) e A² (dir.) do Riddim Rover

Para além dos módulos, também foram necessários outros elementos que dão suporte para a sustentação da estrutura e montagem. Sapatas metálicas ajustáveis foram adicionadas ao montante de equipamentos do projeto a fim de garantir a estabilização das estruturas independente

mente do terreno de implantação, plataformas metálicas foram adicionadas para facilitar o processo de montagem das estruturas em andaime e, por fim, também foram adicionadas ao grupo hastes isoladas encaixáveis.

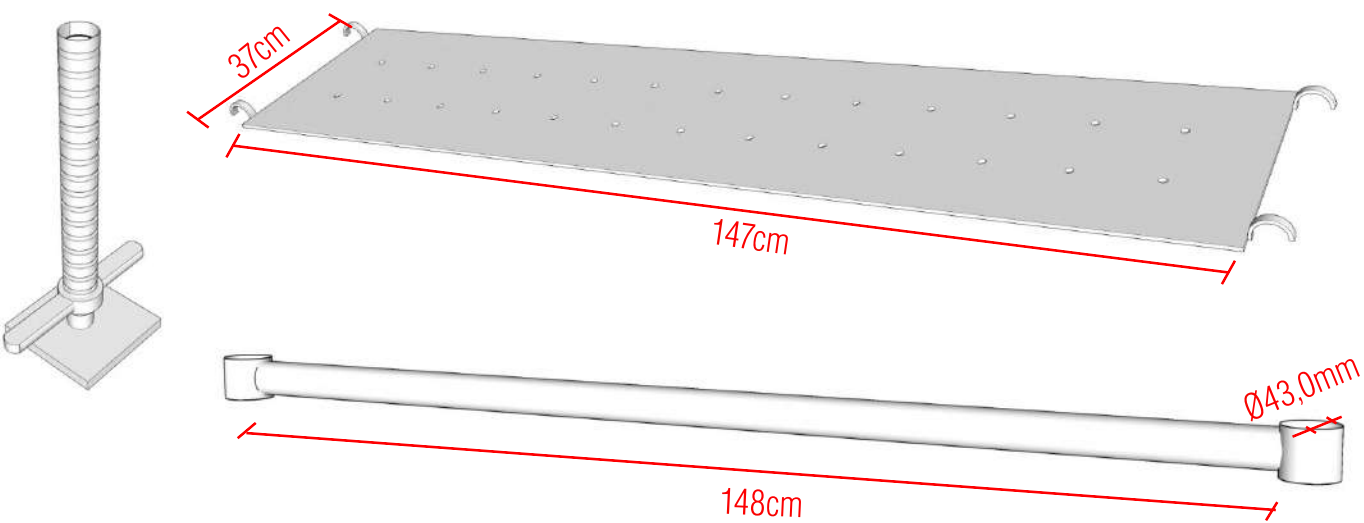


Figura 45. Sapata metálica ajustável; Haste isolada encaixáveis; Plataforma metálica encaixável

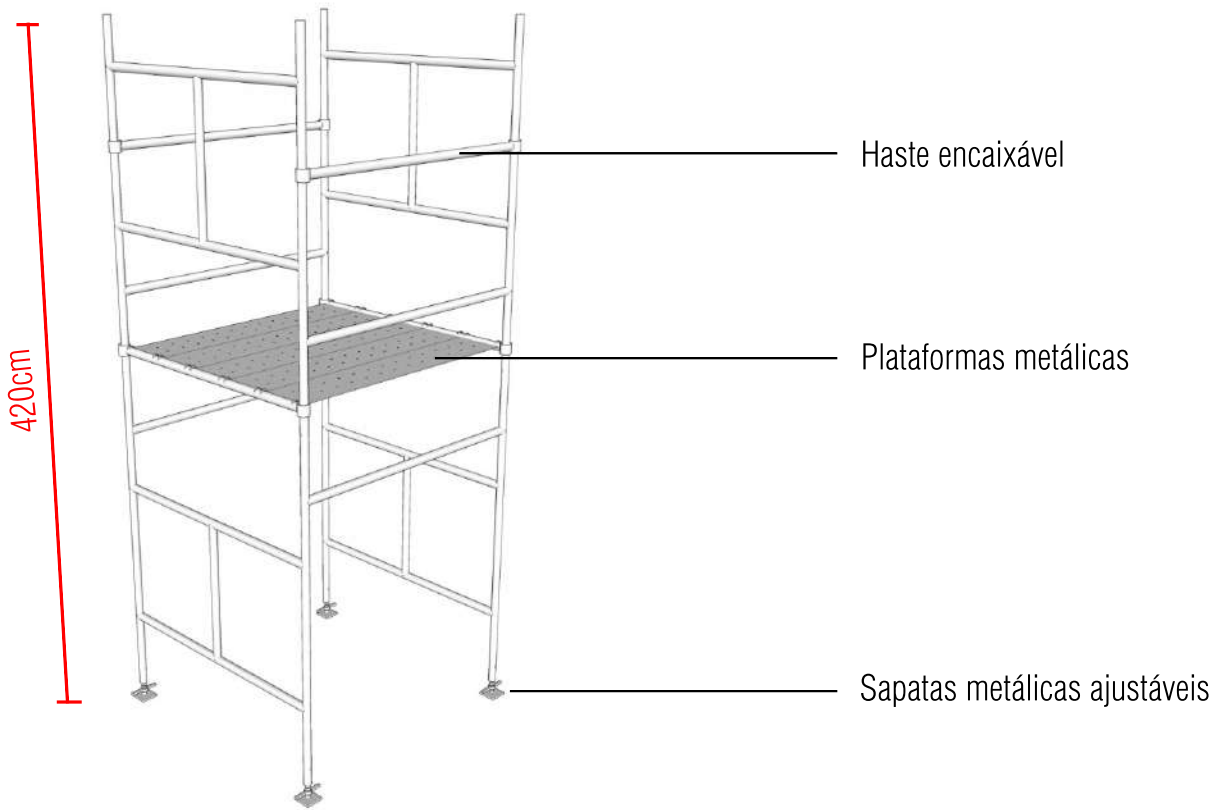


Figura 46. Exemplo de torre de 3 andares (3 módulos de altura) conjugada com os elementos de suporte

GRUPO DECORAÇÃO E ILUMINAÇÃO

Esse grupo, assim como o grupo de acessórios, são os únicos grupos que possuem como característica a presença de elementos não-fixos na composição dos equipamentos do Riddim Rover. Apesar de possuírem sim elementos fixos que estão amarrados com demais elementos já propostos no montante total, é aqui que a versatilidade do usuário encontra mais força.

Para além dos itens fixos de decoração e iluminação propostos pelo catálogo original do Riddim Rover como painéis de LED programáveis, projetor, letreiros iluminados, é muito rico que os usuários também possam propor elementos como tapeçarias, cartazes, bandeiras, enfim, de certa forma essa participação no lúdico de propor a identidade de um espaço faz com que as pessoas se sintam pertencentes a essa manifestação cultural. Ademais, a proposta do Riddim Rover é justamente ser um objeto mutante na cidade, que assume diversas roupagens e morfologias, portanto, quando inicialmente idealizado, o projeto foi estruturado a partir de elementos que consigam receber essas atualizações visuais, como por exemplo a cortina do baú, por que não uma troca periódica do tecido que é utilizado nela? Ou mesmo os painéis programáveis de LED, nada impede que a sua programação seja frequentemente alterada (até mesmo ao decorrer de um evento) e suas mensagens mudem.

A respeito de iluminação, as festas de soundsystem originalmente aconteciam nas ruas e majoritariamente em um período vespertino, entre o meio da tarde e o cair da noite, portanto não há de fato uma tradição consolidada em relação a iluminação nos eventos, o que motivou o uso de pouca iluminação (o suficiente para a operação) no projeto.

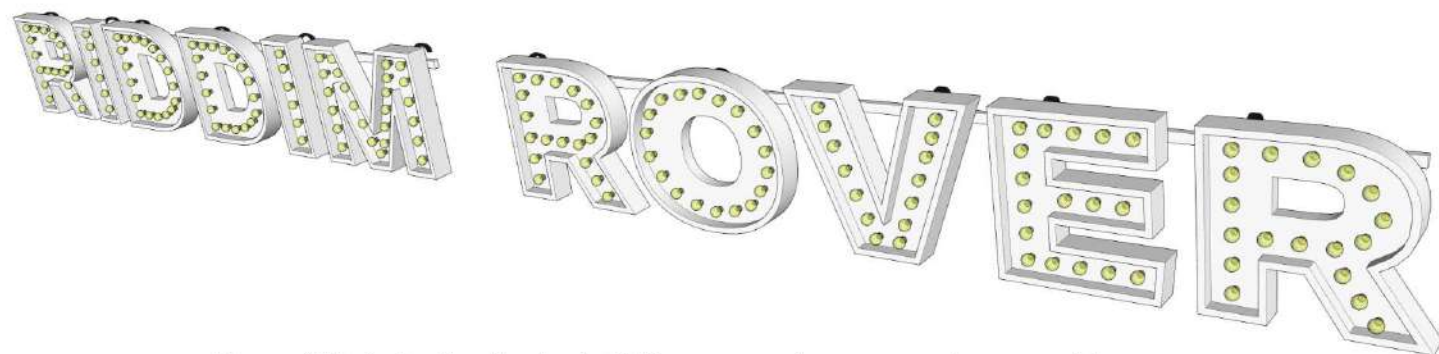


Figura 47. Letreiro iluminado de LED com suporte para encaixe em andaime



Figura 48. Exemplos de painéis de LED programável

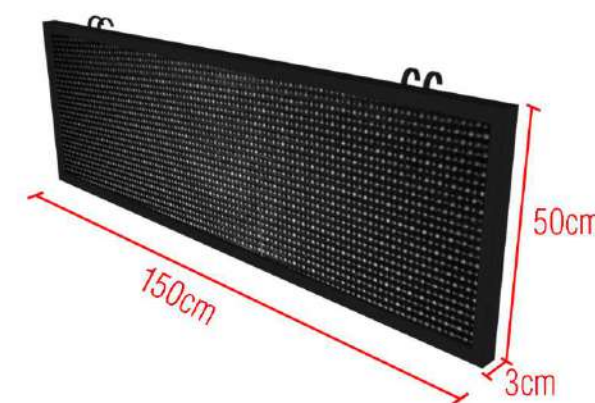


Figura 49. Painel de LED programável com suporte para andaime adotado

A proposta de trazer painéis de LED programáveis para o montante de estruturas fixas pauta-se principalmente na versatilidade que os painéis podem apresentar. Uma vez que podem ser programados para formar desenhos além de palavras, é possível que experimentações criativas e interativas possam ocorrer, como por exemplo um padrão de cinética de iluminação intertelas, no qual mensagens ou desenhos passam coordenadamente de um painel para o outro,

Bandeiras são uma tradição na cultura soundsystem. Tradicionalmente, bandeiras são hasteadas próximas ao paredão de som e/ou estação de reprodução, as bandeiras mais comuns dentro da cultura soundsystem são as de Jamaica e Etiópia. A preferência por essas bandeiras não é coincidência, a bandeira de Jamaica é, obviamente, atrelada ao berço do movimento soundsystem, já a bandeira de Etiópia possui um significado ainda maior.



Figura 50. Paredão com bandeiras da Jamaica e Etiópia hasteadas
Disponível em <<https://www.secult.ce.gov.br/>>

A história da Etiópia e da cultura jamaicana e, consequentemente do soundsystem, se cruzam em muitos momentos, a princípio devido à relação entre a Etiópia e o Rastafarianismo, Haile Selassie I foi o último imperador etíope e considerado pelos seguidores dessa religião como uma espécie de “messias”, uma reencarnação de Deus. Além disso, para muito dos rastafáris que possuem uma cosmo-visão judaico-cristã, a Etiópia é considerada uma terra sagrada.

Entretanto, esse não é o único motivo, a bandeira de Etiópia é símbolo de resistência. Dentre muitos países africanos, a Etiópia foi um dos únicos que conseguiu evitar os avanços colonialistas ocidentais. Não foi por falta de tentativa, os europeus desde o século XXVII propunham investidas em territórios etíopes, entretanto o país seguiu firme e se defendeu às ofensivas.

Dentre as mais famosas está a Batalha de Adwá, uma ofensiva italiana que durou longos meses no ano de 1895, entretanto, apesar das inúmeras baixas, o país africano manteve-se convicto em defender seu território. Após meses os etíopes venceram o confronto contra os europeus e tornaram-se um símbolo de resistência em todo continente africano. Não à toa, após o acontecimento, ao longo do século XX inúmeros países africanos (especialmente aqueles que superaram a influência do colonialismo europeu) como Benin, Burkina Faso, Camarões, Gana, entre outros, mudaram suas bandeiras e adotaram às cores da bandeira tricolor de Etiópia.

A partir dessa máxima, o Riddim Rover não poderia deixar de fazer presente esse simbolismo tão importante dentro da cultura soundsystem. Propostas como bandeiras que se encaixam nos módulos de andaimes, as bandeiras triangulares são dispostas como um elemento fixo do projeto, entretanto isso não quer dizer que não haverá outras. Toda nação que represente resistência terá seu lugar para ser celebrada.



Figura 51. Manifestante palestino em protesto na Faixa de Gaza
Disponível em <<https://www.aljazeera.com/news/2018/10/24/>>

GRUPO ACESSÓRIOS

Dentre todos os grupos de equipamentos do projeto, esse sem dúvidas é o menos interessante. Na realidade, esse grupo ficou destinado aos equipamentos que darão o suporte para a operação do projeto. Itens utilitários que colaborarão para a montagem e gestão dos eventos, mas não se engane, eles não são numerosos e poucos são elementos fixos no catálogo (afinal de contas, sempre há alguma ferramenta que precisamos pedir emprestado). Escadas dobráveis multidirecionais, mesas dobráveis, cases para transporte de equipamentos delicados, ferramentas

evento mas, por bem ou por mal, não possuem o protagonismo.



Figura 52. Escada dobrável multidirecional; Mesa dobrável e Chave Sextavada

CENÁRIOS E EXPERIMENTAÇÕES

Após uma (não tão) breve apresentação dos elementos que constituem esse “kit de partes” que é o Riddim Rover, bem como seus valores narrativos e conceituais, é importante fortificar uma visão holística a respeito do projeto e, para isso, é necessário ilustrar visualmente esses elementos interagindo entre si.

Proponho uma breve experimentação de duas propostas de montagem, nas quais evidenciarei apenas o caráter volumétrico a fim de exemplificar o conceito de montagens variadas utilizando dos equipamentos presentes no catálogo.

– Experimentação volumétrica I:

Nesse cenário, busquei experimentar uma relação de distribuição espacial mais longilínea, de forma a sucintar uma percepção do todo como um “plano”, no qual todos os elementos são ordenados de forma a induzir os usuários à se posicionarem exclusivamente de frente para o plano longilíneo.

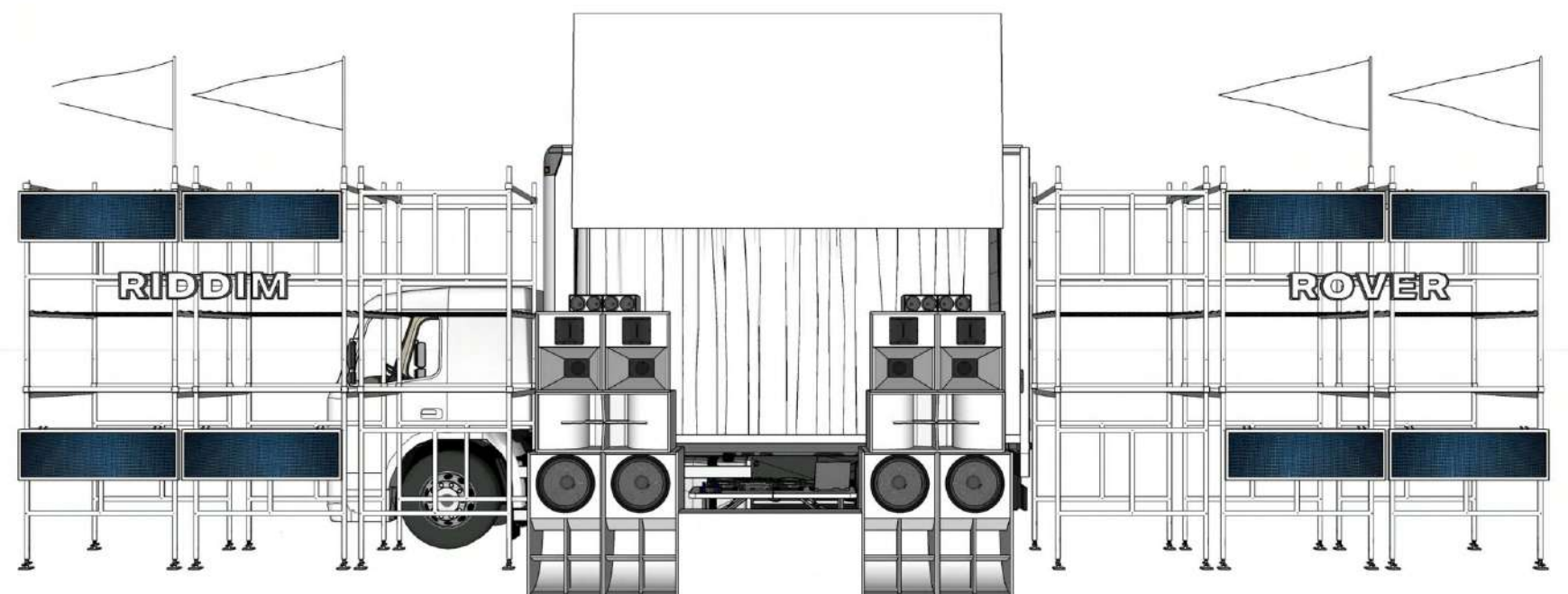


Figura 53. Vista frontal proposta experimental I

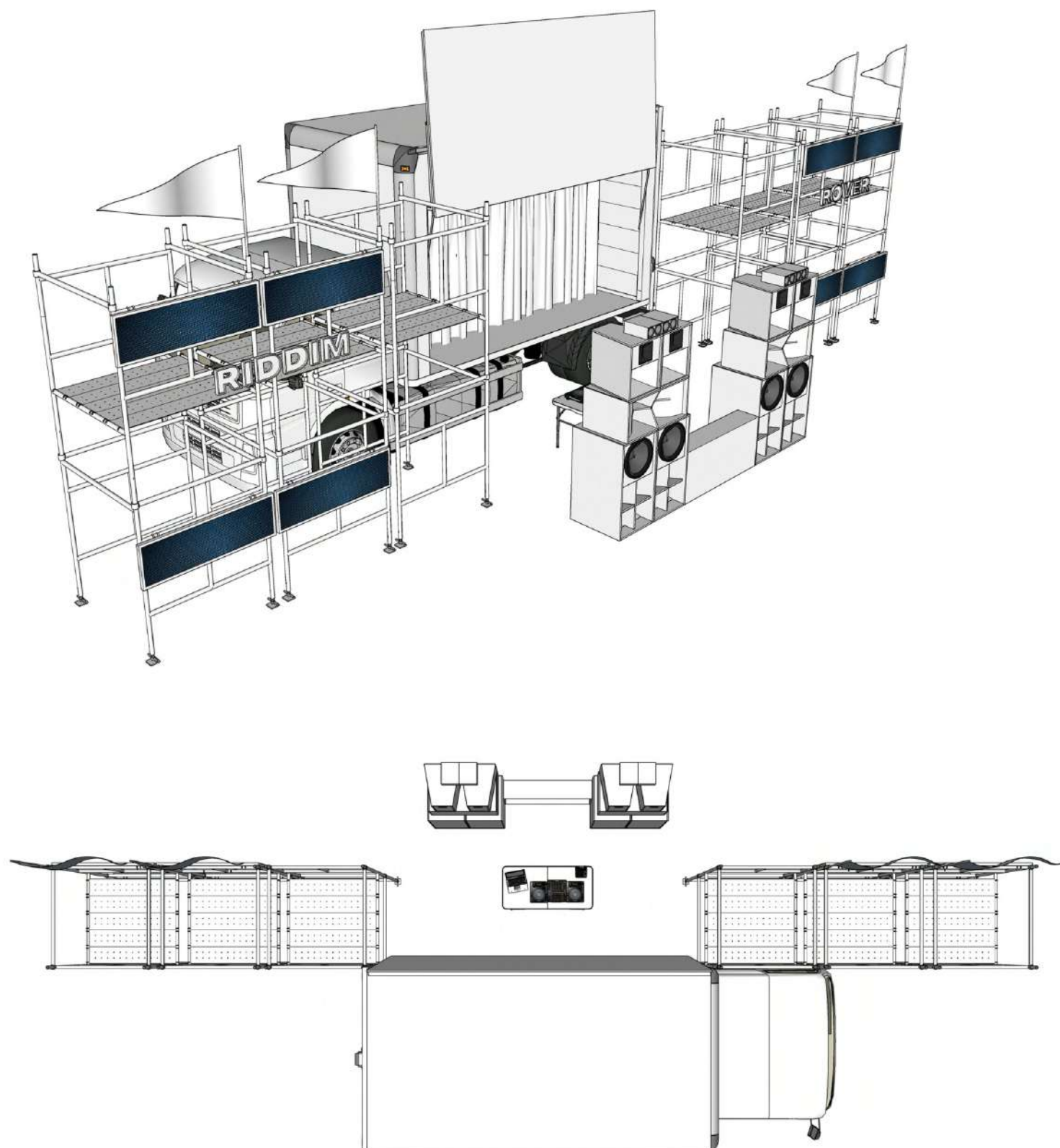


Figura 54. Perspectiva isométrica e vista superior da proposta experimental I

– Experimentação volumétrica II:

Nesse cenário, busquei experimentar uma relação de afunilamento espacial distribuindo os elementos de forma a progressivamente estreitar o espaço entre os equipamentos que delimitam espaço.

A vantagem espacial que se advém com o uso desse recurso é a sensação de alongamento do espaço proposto, rompendo com a rigidez que o “plano longilíneo” do cenário anterior propõe, uma vez que o usuário nesse cenário tem a percepção sensorial de que o espaço está mais ocupado pelos equipamentos do evento.

Ademais, o segundo cenário de experimentação dialoga com a ideia do baú do caminhão enquanto uma boca de cena. Essa proposta coloca em evidência a performance do artista, uma vez que o olhar afunilado no espaço tem como destino o ponto focal da estação de reprodução (área onde o DJ/Selektá irá trabalhar). Além disso, a desobstrução medial do espaço também possibilita que o uso do projetor seja mais existoso, podendo assim abusar do ponto focal afunilado como uma ferramenta de comunicação nas projeções realizadas na lateral do caminhão.

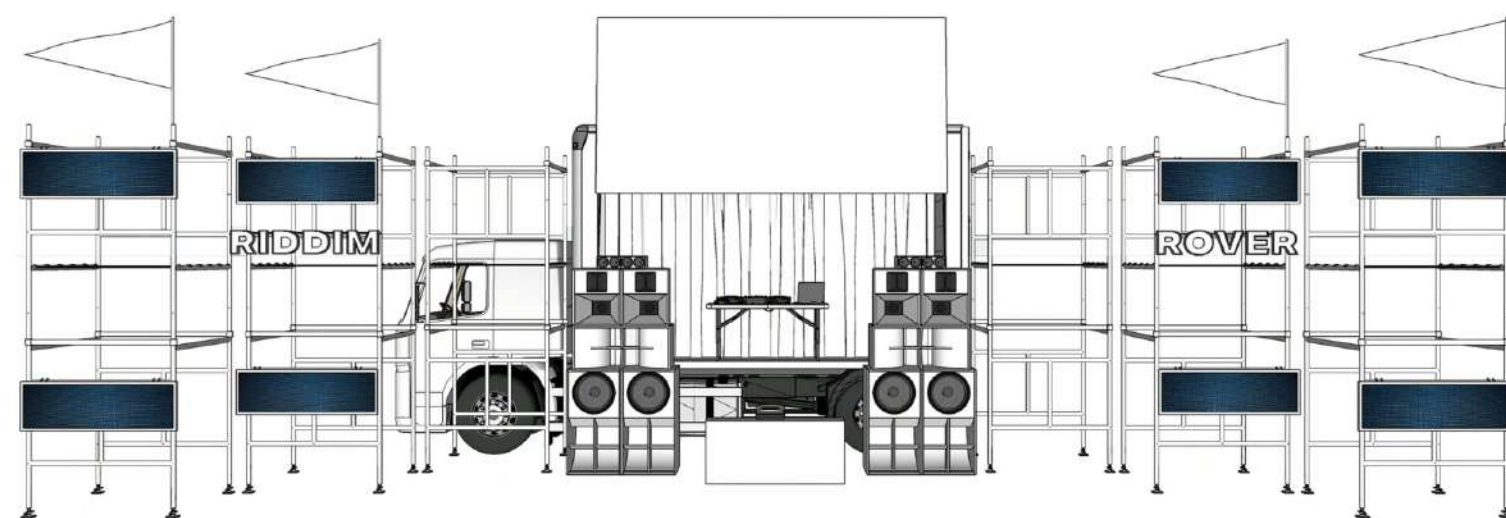


Figura 55. Vista frontal da proposta experimental II

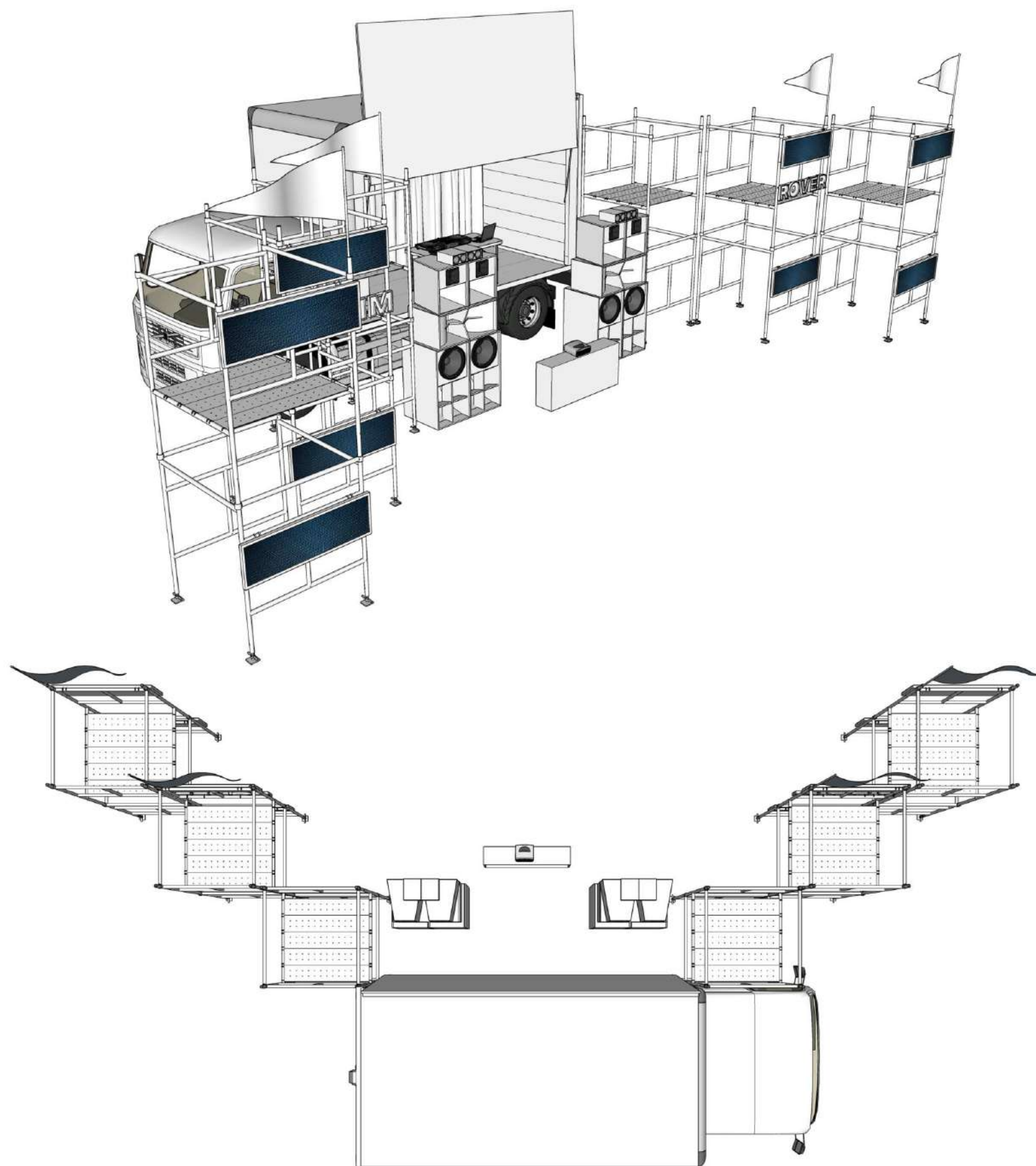


Figura 56. Perspectiva isométrica e vista superior da proposta experimental II

A partir da comparação entre as vistas superiores das duas experimentações, pode-se comprovar as afirmações anteriormente ditas a respeito da produção de espaço.

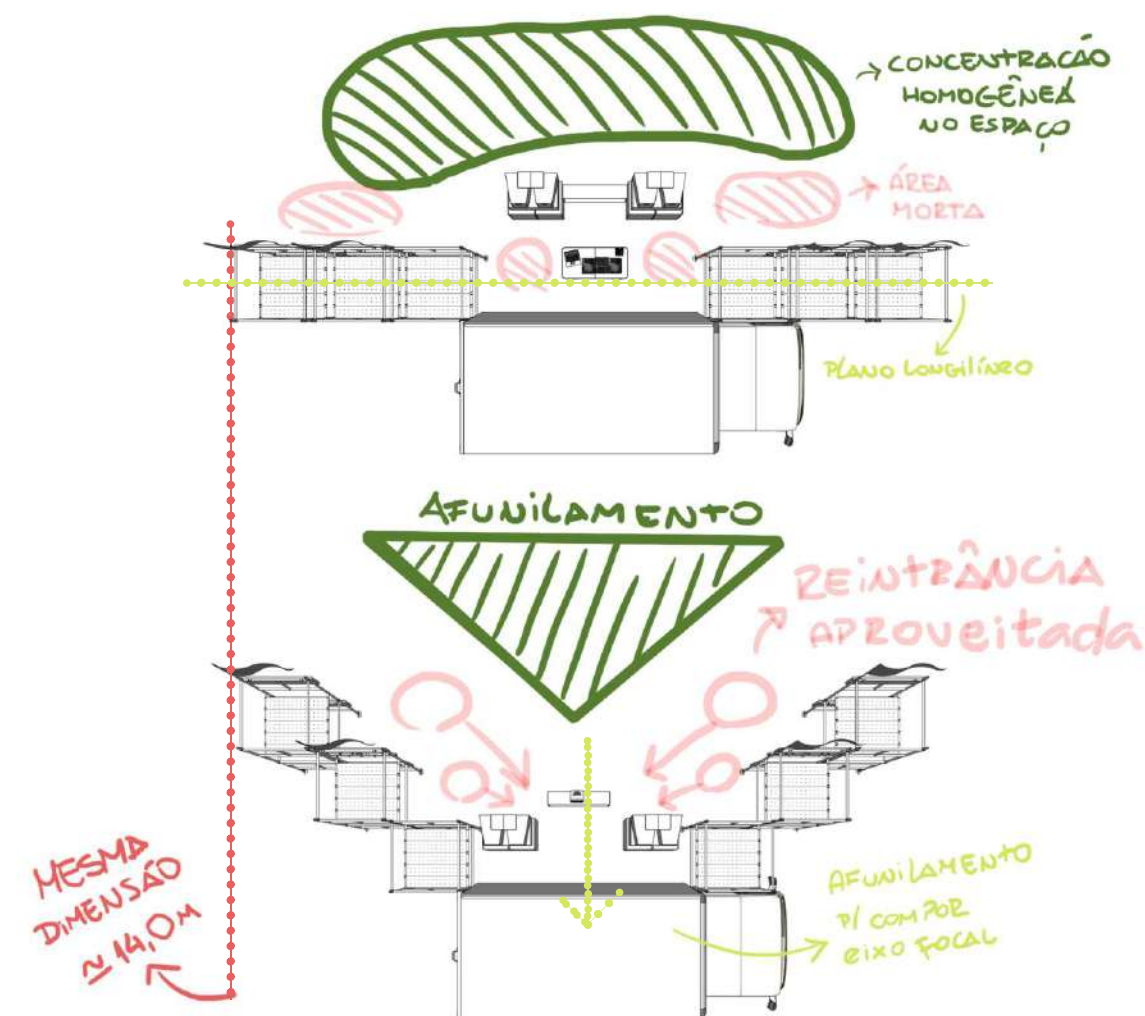


Figura 57. Esquema comparativo espacial entre experimentações

Devido aos resultados obtidos a partir da comparação de cenários, a experimentação II demonstra uma montagem mais interessante enquanto ferramenta para se trabalhar o espaço. Entretanto, o projeto se baseia na versatilidade, portanto é importante ressaltar que essa é a apenas uma das inúmeras montagens possíveis: cada uma pode ter o seu valor em determinada situação.

UMA PROPOSTA

Uma vez que esse projeto Riddim Rover não diz respeito a um local específico, mas sim a uma proposta de reflexão acerca de projetar arquiteturas não-convencionais, propor cenários exemplos para implantação torna-se uma ação desafiadora. A princípio uma coisa é certa: não haverá propostas de implantação nos espaços nobres do centro da cidade, afinal de contas as discussões levantadas ao longo do trabalho reforçam a atitude de descentralização do direito ao lazer e cultura.

Portanto, voltam-se os olhares para as adjacências da região central e para os bairros afastados, dentro dessas características três cenários de implantação me surgem à cabeça: Luizote de Freitas, local que já possui uma certa relação com o movimento Soundsystem na cidade; Praça Paris, um espaço público qualificado para o lazer urbano e que possui uma espacialidade adequada para a aglomeração de pessoas; Teatro Municipal, que apesar de estar adjacente à região central da cidade, é um ponto de fácil acesso para grande parte da população devido ao eixo de ligação e fluxo de pessoas que a Av. Rondon Pacheco possibilita. Dentre esses, o

e montagem do Riddim Rover, dessa vez utilizando de recursos mais ricos para apresentar uma visão que dialogue mais com o plano de fundo.



Figura 57. Mapa setores da cidade de Uberlândia com Teatro Municipal em evidência

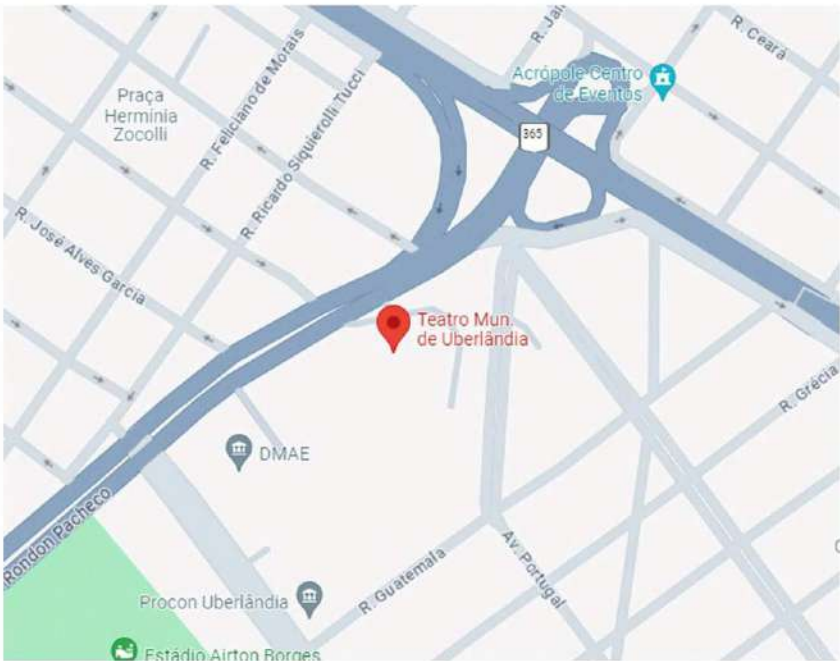


Figura 58. Mapa entorno imediato Teatro Municipal



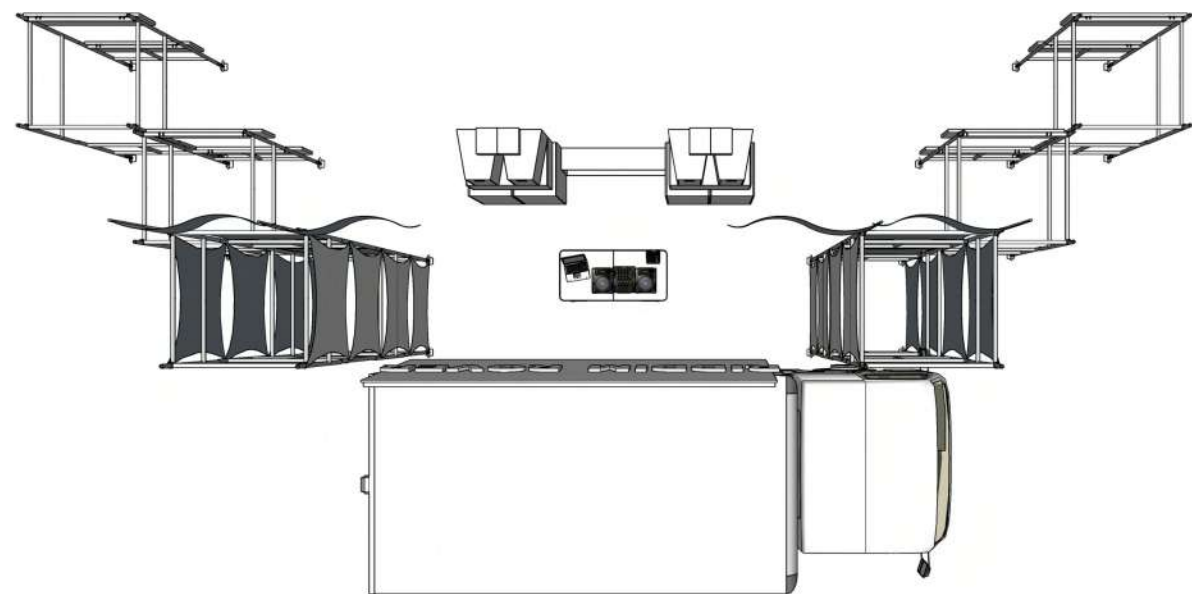
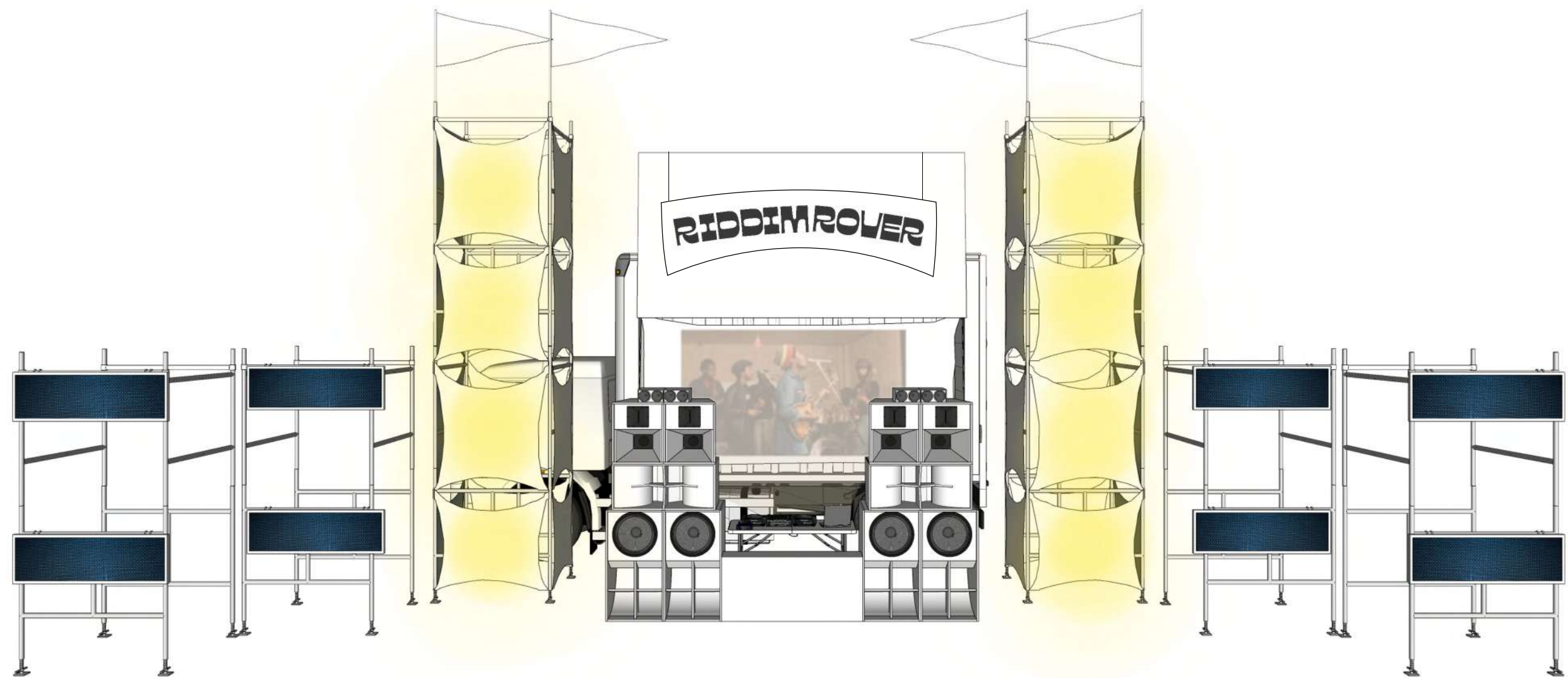
Figura 59. Área da intervenção



Figura 61. Vista frontal da implantação do Riddim Rover



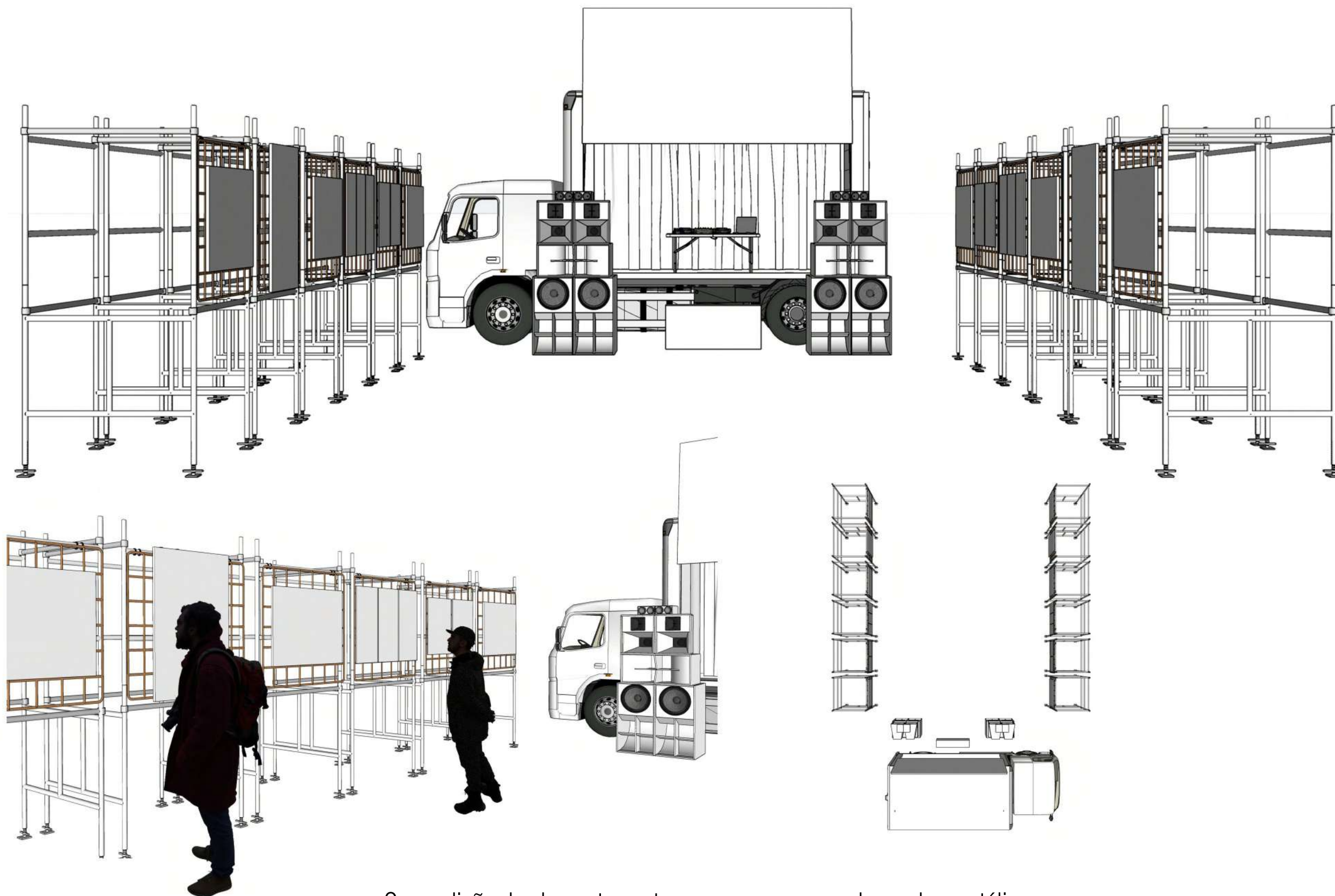
Figura 62. Perspectiva isométrica do Riddim Rover sendo utilizado



Exemplo de montagem da estrutura com uma torre de andaime de quatro andares, com a adição tecidos tensionados e iluminação interna (elementos adicionais) com o intuito de gerar um efeito de luminária.

A adição de tecido tensionado no interior do baú a fim de propor uma nova estrutura suporte para projeções. Com essa adição, a lateral do baú torna-se livre para ser um suporte de outros elementos, no caso o uso de um painel gráfico.

Figura 63. Vista superior e frontal de experimentação de montagem com tecidos tensionados



Com adição de elementos extras, como por exemplo grades metálicas, é possível a organização de uma montagem da estrutura pensada para atuar como suporte para um evento expográfico (e, claro, se possível, com uma música de fundo!).

Figura 64. Vista superior, frontal e perspectiva aproximada da montagem voltada para exercício expográfico

CONCEPT ART

Visando a consolidação de uma estrutura conceitual para o projeto, foram elaborados alguns concept arts e, a partir dos mesmo materiais, foram produzidos pôsteres que enfatizam os ideais propostos para o projeto. Além disso, também funcionam como um exercício criativo de comunicação para cenários futuros hipotéticos, nos quais o material poderia funcionar como divulgação do equipamento cultural ou de algum evento que envolvesse a estrutura..



Figura 65. Pôster Concept Art 1 – Riddim Rover

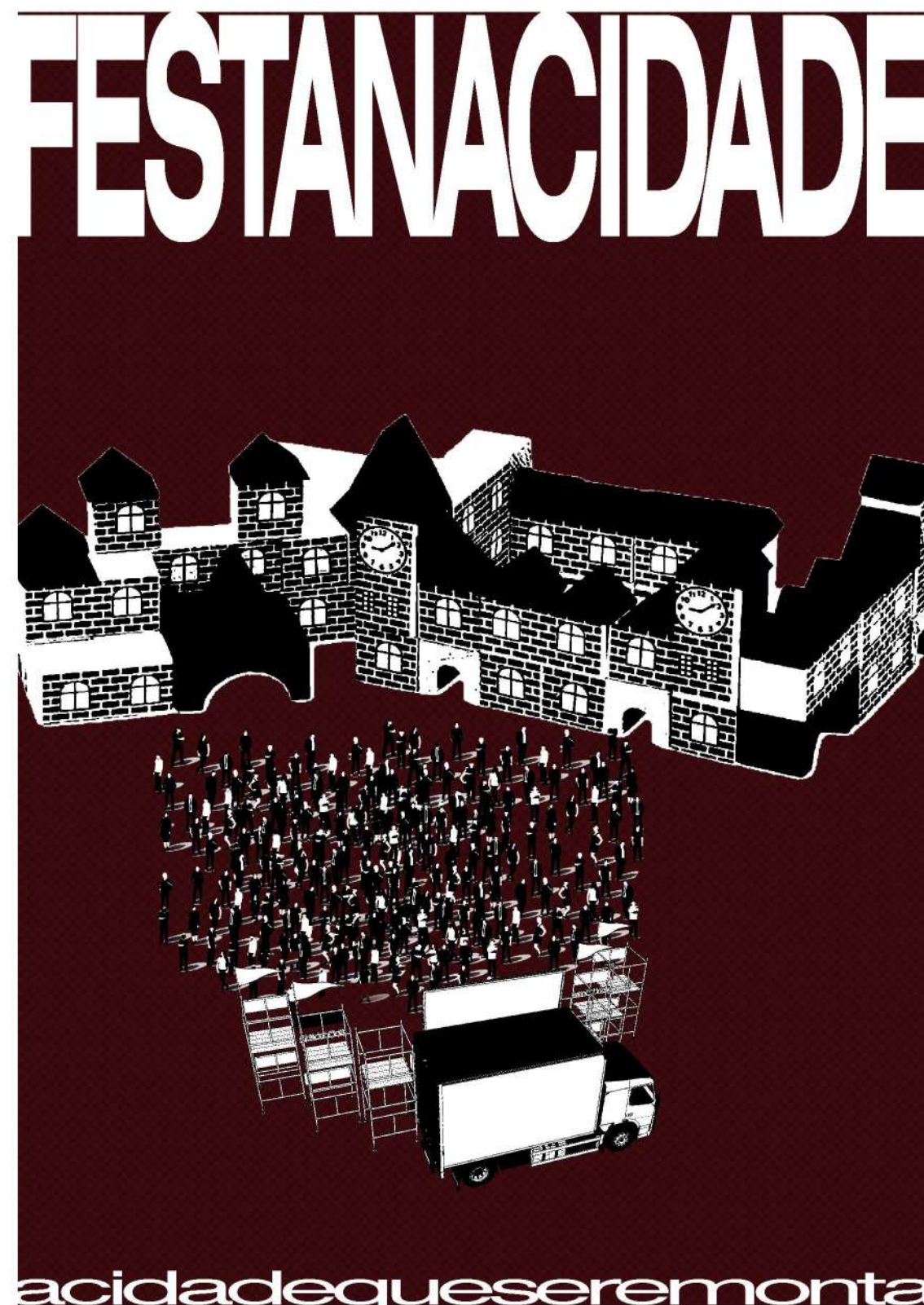


Figura 66. Pôster Concept Art 2 – Riddim Rover



Figura 67. Pôster Concept Art 3 – Riddim Rover

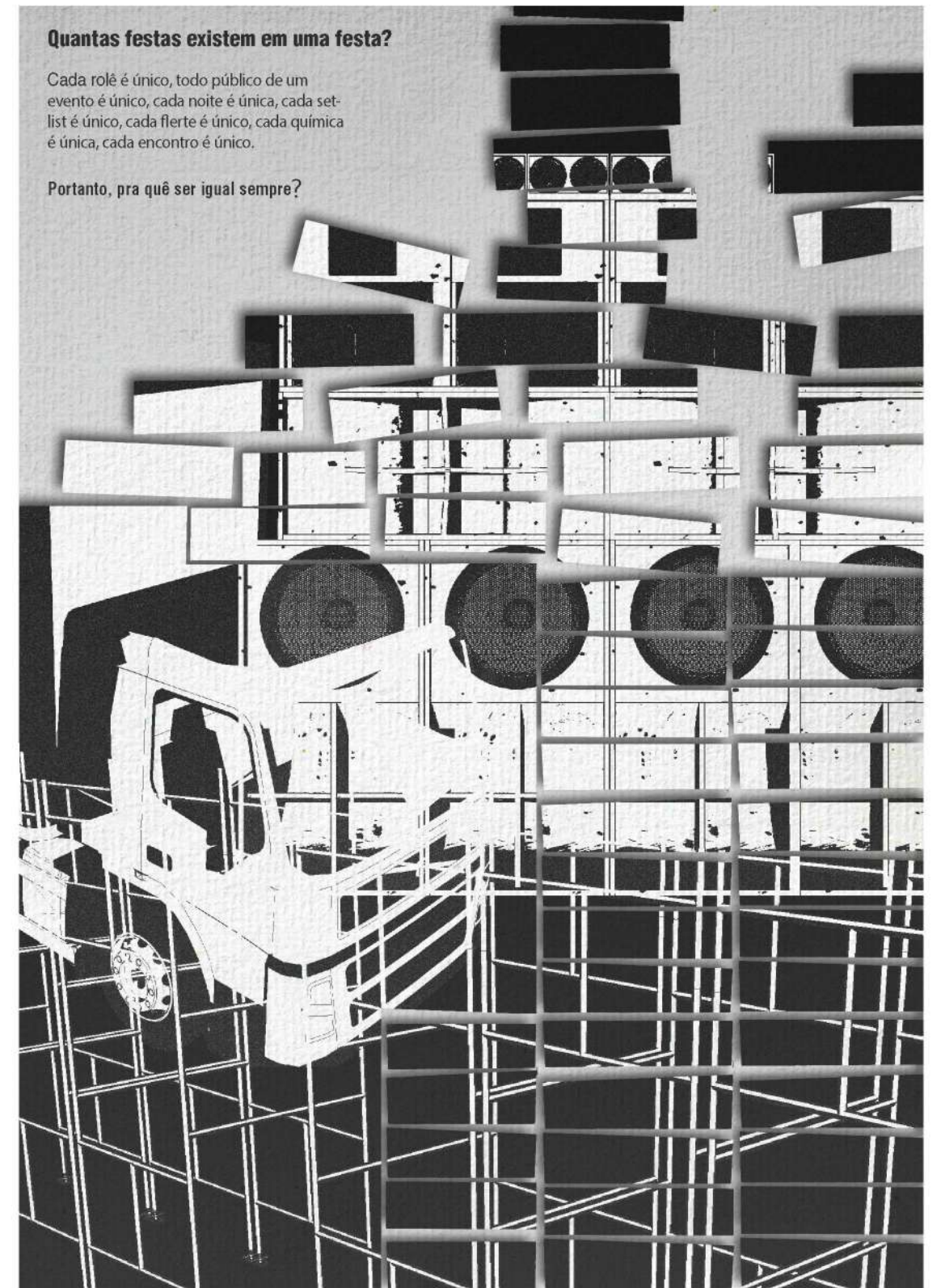


Figura 68. Pôster Concept Art 4 – Riddim Rover

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A concepção desse trabalho se estabelece a partir do desejo de provocar reflexões acerca de cidade e cultura. Pensar a respeito do nosso local na cidade, especialmente enquanto agentes culturais capazes de impactar diretamente na produção dessa vida urbana, sempre foi algo que me instigou. A cidade contemporânea na condição de espaço é palco de disputa de narrativas, misantropia e todo tipo de violência cruel. Entretanto, a cidade também é local de afetos, de conquistas, de motivos. A cidade é a extensão da gente.

Riddim Rover surge como um artifício para ilustrar algumas das questões abordadas ao longo da narrativa desse trabalho. A investigação realizada no que diz respeito ao potencial que um equipamento cultural tão mundano e carente de recursos tem de impactar no território da cidade foi riquíssima e legitimou o discurso efervescente das culturas em caráter de resistência. Bem como a reafirmação do quanto a cultura é importante e transformadora na vida das pessoas.

Diferentemente da imensa maioria das atividades elaboradas ao longo da graduação, nas quais nós alunos nos debruçamos em diversas teorias a fim de sintetizá-las para aplicá-las em um projeto, dessa vez me dei a oportunidade de fazer o caminho inverso: utilizei do projeto como uma forma de compreender melhor a respeito da temática pesquisada. Poder testar ideias que surgem após diálogos, leituras, reflexões, e conseguir extrair resoluções a respeito da temática foi uma experiência transformadora.

O encantamento pela solução de itinerância, efemeridade e mutabilidade se dão justamente pela forma como essas características respondem a grande maioria dos dilemas limitantes que nos coloca em hesitação para agir. O poder estar onde quiser, o poder ser como quiser e a abdicação do compromisso do permanecer é tudo o que nos falta para encararmos a luta pela cidade com a inspiração renovada.

REFERÊNCIAS

BOGÉA, Marta Vieira. Cidade errante: arquitetura em movimento. 2006. 80 f. Tese (Doutorado em Projeto, espaço e cultura) - FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

HERSCHMANN, Micael. O funk e o hip-hop invadem a cena. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: espaço e tempo: razão e emoção. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 1996.

DEUS, Rafaela Rezende de. Laboratório de Artes Popular - arquitetura como dispositivo cultural e social. 2021. 149 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

SOUZA, Marcus Vinicius; FILHO, Vitor Ribeiro. O SUBCENTRO LUIZOTE DE FREITAS EM UBERLÂNDIA (MG): Novas Centralidades no contexto das Cidades Médias. OBSERVATORIUM: Revista Eletrônica de Geografia, v.1, n.2, p.74-89, jul. 2009.

LEFEBVRE, Henri. O Direito à Cidade. 5. ed. São Paulo: Centauro Editora, 2010.

ROLNIK, R. . O lazer humaniza o espaço urbano. In: SESC SP. (Org.). Lazer numa sociedade globalizada. São Paulo: SESC São Paulo/World Leisure, 2000.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. DA PERIFERIA AO CENTRO: PEDAÇOS & TRAJETOS. Revista de Antropologia. São Paulo, USP, 1992, v. 35, p. 191-203.

VAZ, Lilian Fessler; SELDIN, Claudia. Culturas e resistências na cidade. 1. ed. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2018.

CYMROT, Danilo. O funk na batida: Baile, rua e parlamento. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc SP, 2022.

JACOBS, Jane. Morte e vida de grandes cidades. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro - A Formação e o Sentido do Brasil. 3. ed. São Paulo: Global Editora, 2015.

DID RAP REALLY COME FROM JAMAICA? Disponível em <<https://www.spin.com/2023/08/did-rap-really-come-from-jamaica-2/>>

FONTES, Adriana Sansão. Intervenções temporárias, marcas permanentes: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea. 1. ed. - Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Faperj, 2013.

BYE bye Brasil. Direção de Cacá Diegues. Produção de Carnaval Unifilm; Gaumont; Aries Cinematográfica Argentina. Brasil: Embrasilme, 1979. 1 VHS.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. – Figura 1. Reprodução de quadro First Action of Splashdown at Cornwall Beach p. 6
Figura 2. – Ritmistas em desfile de escola de samba do Carnaval do Rio de Janeiro p. 16
Figura 3. – Colagem digital – Instituto Pólis p. 19
Figura 4. – Batida policial na “Praça da Bicota” em uma noite de junho de 2017 p. 24
Figura 5. – Fotografia de uma festa de soundsystem p. 26
Figura 6. – Fotografia da montagem de um soundsystem p. 27
Figura 7. – Fotografia do sistema de som “Aparelhagem Tupinambá” e o DJ Dinho p. 28
Figura 8. – Registro do evento Locday ocorrido em agosto de 2022 p. 29
Figura 9. – Karina “DJ Kaká” Silva, DJ e Selecta do coletivo Cerrado Sonorodurante evento Locday p. 31
Figura 10. – Duelo de MCs Nacional 2016 p. 32
Figura 11. – Logo do evento Batalha da Babilônia p.33
Figura 12. – Registro da Batalha da Babilônia acontecendo p.35
Figura 13. – Exploranter hotel sobre rodas p. 39
Figura 14. – Cinema itinerante VEFAVE p. 42
Figura 15. – Esquema de montagem de tela nativa do VEFAVE p. 42
Figura 16. – Brinquedoteca móvel DUIMDROP p. 43
Figura 17. – Som automotivo p. 44
Figura 18. – Caravana Holidei e Lorde Cigano p. 45
Figura 19. – Rota realizada pela Caravana Holidei p. 46
Figura 20. – Som automotivo e loja de discos ambulantes p. 47
Figura 21. – Catálogo de peças de um brinquedo Lego p. 49
Figura 22. – Manual de montagem de armário de escritório p. 49
Figura 23. – Catálogo geral de peças Riddim Rover p. 50
Figura 24. – Peça da série Agitação Tropcial p. 52
Figura 25. – Dimensionamento em diferentes vistas caminhão p. 53
Figura 26. – Baú e detalhes da lateral da peça p. 54
Figura 27. – Vistas lateral retrátil p. 55
Figura 28. – Estrutura de braços mecânicos parafusados p. 54
Figura 29. – Mecanismo de travamento estrutura retrátil p. 56
Figura 30. – Relação volume de equipamentos para transporte p. 56
Figura 31. – Compartimento de carga fixado no chassi p. 57
Figura 32. – Detalhes mecanismo de cortina p. 58
Figura 33. – Vista externa de cortina e elemento retrátil p. 58
Figura 34. – Equipamentos utilizados na torre de som p. 59

Figura 35. – Isométrica de torre de som p. 60
Figura 36. – Detalhamento de caixas de speakers p. 61
Figura 37. – Equipamentos de reprodução de som p. 62
Figura 38. – Controladora vs CDJ p. 63
Figura 39. – Equipamentos que compõe a estação de qualidade sonora p. 64
Figura 40. – Equipamentos alocados dentro da caixa da estação de qualidade sonora p. 64
Figura 41. – Dimensões caixa da estação de qualidade sonora p. 64
Figura 42. – Ocupação conexidade (2008) p.65
Figura 43. – Andaime fachadeiro p. 65
Figura 44. – Dimensionamento módulos de andaime p. 66
Figura 45. – Equipamentos de suporte para o andaime p. 67
Figura 46. – Exemplo de andaime montado com 3 andares p. 67
Figura 47. – Letreiro iluminado com LED “Riddim Rover” p. 68
Figura 48. – Exemplos painéis de LED programável p. 69
Figura 49. – Painel de LED programável com encaixe para andaime p. 69
Figura 50. – Paredão de som com bandeiras p. 70
Figura 51. – Manifestante palestino empunhando uma bandeira p. 71
Figura 52. – Escada dobrável p. 72
Figura 53. – Vista frontal proposta experimental 1 p. 73
Figura 54. – Isometria e vista superior proposta experimental 1 p. 74
Figura 55. – Vista frontal proposta experimental 2 p. 74
Figura 56. – Isometria e vista superior proposta experimental 2 p. 76
Figura 57. – Esquema comparativo espacial entre experimentos p. 77
Figura 58. – Mapa de Uberlândia evidenciando o local de implantação p. 78
Figura 59. – Mapa entorno imediato Teatro Municipal de Uberlândia p. 79
Figura 60. – Foto local de implantação do projeto p. 79
Figura 61. – Vista frontal implantação Riddim Rover p. 80
Figura 62. – Perspectiva isométrica implantação Riddim Rover p. 82
Figura 63. – Experimentação de montagem com uso de tecido tensionado p. 84
Figura 64. – Experimentação de montagem para eventos expográficos p. 86
Figura 65. – Pôster Concept Art 1 – RiddimRover p. 88
Figura 66. – Pôster Concept Art 2 – RiddimRover p. 89
Figura 67. – Pôster Concept Art 3 – RiddimRover p. 90
Figura 68. – Pôster Concept Art 4 – RiddimRover p. 91