

MONTAGEM, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: O MUQUIFU E A RECONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO URBANO (COLONIALIDADE DO SABER URBANO E AMBIENTAL)

Carolina Maria Soares Lima

Doutoranda do NPGAU UFMG | carolmsouares98@gmail.com

Daniel Medeiros de Freitas

Escola de Arquitetura UFMG | daniel-freitas@ufmg.br

Sessão Temática XIII: Colonialidade do saber urbano e ambiental

Resumo: Este trabalho traz resultados de uma pesquisa que compreende a colonialidade em sua relação com a exclusão e os silenciamentos no espaço urbano, unindo geografia humana, estudos urbanos e estética. Propõe-se analisar como a produção do espaço em Améfrica, onde gênero, classe e raça se entrelaçam, revela as resistências de grupos subalternizados e desafiam as narrativas hegemônicas. Para tal, realizamos o estudo de caso do Museu de Quilombos e Favelas Urbanos de Belo Horizonte (MUQUIFU) buscando revelar saberes invisibilizados e propor novos paradigmas de compreensão da produção espacial. Adotando uma abordagem fenomenológica, o estudo utiliza o conceito benjaminiano de montagem para narrar experiências urbanas, fragmentadas e múltiplas, conectando a percepção subjetiva à prática espacial. O artigo explora como as iniciativas culturais resistem e reconfiguram o espaço urbano e aponta para o potencial das práticas cotidianas e das lutas por pertencimento como dimensões fundamentais para a compreensão da produção do espaço urbano.

Palavras-chave: Colonialidade; produção do espaço; resistência.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

MONTAGE, MEMORY, AND RESISTANCE: THE MUQUIFU AND THE RECONFIGURATION OF URBAN SPACE

Abstract: *This paper presents the results of a research project that examines coloniality in its relationship with exclusion and silencing in urban space, combining human geography, urban studies, and aesthetics. It aims to analyze how the production of space in Amefrica, where gender, class, and race intersect, reveals the resistance of subalternized groups and challenges hegemonic narratives. To this end, we conducted a case study of the Museum of Urban Quilombos and Favelas of Belo Horizonte (MUQUIFU), seeking to uncover invisible knowledge and propose new paradigms for understanding spatial production. Adopting a phenomenological approach, the study uses Benjamin's concept of montage to narrate fragmented and multiple urban experiences, linking subjective perception to spatial practice. The article explores how cultural initiatives resist and reconfigure urban space and highlights the potential of everyday practices and struggles for belonging as fundamental dimensions for understanding the production of urban space.*

Keywords: *Coloniality; production of space; resistance.*

MONTAJE, MEMORIA Y RESISTENCIA: EL MUQUIFU Y LA RECONFIGURACIÓN DEL ESPACIO URBANO

Resumen: *Este trabajo presenta los resultados de investigaciones que comprenden la colonialidad en su relación con la exclusión y el silenciamiento en el espacio urbano, integrando geografía humana, estudios urbanos y estética. Se propone analizar cómo la producción del espacio en Amefrica, donde género, clase y raza se entrelazan, revela la resistencia de grupos subalternizados y desafía las narrativas hegemónicas. Para ello, llevamos a cabo un estudio de caso del Museo de Quilombos y Favelas Urbanas de Belo Horizonte (Muquifu), con el objetivo de revelar saberes invisibilizados y proponer nuevos paradigmas para comprender la producción espacial. Adoptando un enfoque fenomenológico, el estudio utiliza el concepto benjaminiano de montaje para narrar experiencias urbanas fragmentadas y múltiples, conectando la percepción subjetiva con la práctica espacial. El artículo explora cómo las iniciativas culturales resisten y reconfiguran el espacio urbano, destacando el potencial de las prácticas cotidianas y las luchas por el sentido de pertenencia como dimensiones fundamentales para comprender la producción del espacio urbano.*

Palabras clave: *Colonialidad; producción de espacio; resistencia.*

INTRODUÇÃO

A pesquisa à qual este artigo está vinculado nasce de um esforço teórico-metodológico de compreender a colonialidade a partir de sua relação com processos violentos de exclusão e silenciamentos no espaço urbano. A pesquisa está situada na interface entre a geografia humana, os estudos urbanos e o campo da estética, e busca, dialogando com a dimensão fenomenológica da leitura do lugar, revelar o potencial dos saberes invisibilizados para explorar novos paradigmas de compreensão da produção do espaço urbano.

O perigo de uma história única (Adichie, 2009) e a marginalidade em relação a uma centralidade hegemônica, na qual a modernidade, o capital e a América Latina nasceram todos no mesmo dia (Quijano, 1991), são o ponto de partida para identificar relações intersubjetivas de dominação fundadas no poder de controle do trabalho, da natureza, do sexo, das subjetividades, das autoridades e do próprio espaço (Quijano, 2002). Disso resultam processos de violência epistêmica (Castro-Gomes, 2000) e genocídio intelectual (Spivak, 1999) no qual as vozes de determinados grupos são silenciadas ou desautorizadas. Neste contexto, colonialidade e raça são dois amálgamas fundamentais para entender o campo de tensões da produção social do espaço urbano nas Américas.

Buscamos considerar a colonialidade e seus efeitos violentos sobre a produção do espaço explorando como as dinâmicas de dominação se manifestam em *América*, categoria sociopolítica originalmente proposta por González (1988), desde o empreendimento colonial até a contemporaneidade, com foco nas relações de poder associadas a gênero, classe e raça. Buscamos avançar também na descolonização das práticas de análise urbana, revelando o potencial dos saberes e histórias invisibilizadas, a fim de propor outras formas de interpretar o espaço a partir de narrativas não hegemônicas, como aquelas que chamaremos de *arte do lugar americano*. O conceito nomeia produções artístico-culturais emergentes como forma de insubordinação e cujo conteúdo afeta a produção dos lugares na *América*. Para González (1988), o espaço produzido em América é fundamentado em pilares coloniais que perpetuam relações de dominação e exploração. Essas relações não se limitam ao trabalho como uma forma central de interação social, mas se entrelaçam a outros marcadores sociais, como raça, classe e gênero, que também desempenham papéis cruciais na estruturação do espaço urbano. Esse recorte se refere a espaços que se (re)produzem a partir das conexões entre as experiências de resistência dos povos originários e da diáspora africana, enfatizando como esses grupos, através de seus saberes ancestrais, desafiam e contestam as narrativas hegemônicas que historicamente os marginalizam.

A análise do espaço em *América* (assim como seus constituintes e as categorias que de suas práxis emergem) revela não apenas as formas de opressão que persistem, mas também as estratégias de resistência e resiliência que emergem dessas vivências. A construção desse espaço é, portanto, um processo dinâmico que envolve a luta constante contra as formas de silenciamento impostas pelo colonialismo e suas repercussões contemporâneas. Essa

perspectiva nos permite entender como as relações de dominação se manifestam nas práticas cotidianas e nas interações sociais, reforçando a necessidade de uma abordagem crítica que considere as vozes e as experiências dos grupos historicamente marginalizados.

Neste contexto, a arte e o lugar são compreendidos enquanto processos e dispositivos de apropriação e uso do espaço urbano. A partir do estudo de caso do Museu de Quilombos e Favelas Urbanos (MUQUIFU), localizado no Morro do Papagaio na região centro-sul de Belo Horizonte, discutimos o papel de lugares onde as iniciativas culturais resistem e reconfiguram o espaço urbano, desafiando representações tradicionais e leituras sobre as desigualdades urbanas.

Para tal, adotaremos o que estamos chamando de atitude fenomenológica frente à questão urbana, buscando trazer para a discussão contribuições de Henri Lefebvre e Merleau-Ponty, em especial o modo como a percepção subjetiva e a corporeidade influenciam a produção e a interpretação dos fenômenos. Essa lente, cujo foco reside na descrição direta das vivências e na suspensão dos julgamentos prévios, será articulada, ainda de modo exploratório, ao método de organização fragmentária e disjuntiva de imagens e narrativas que orienta o conceito de *montagem* em Walter Benjamin (2006). O conceito de montagem descreve um método de escrita que captura a complexidade da experiência urbana e historiográfica, rejeitando a síntese totalizadora. A montagem reconhece que a cidade é múltipla, heterogênea e fragmentada, e, portanto, a narração da experiência urbana precisa refletir essa diversidade, retomando a possibilidade de trazer histórias múltiplas e feitas a contrapelo. A montagem envolve ainda a *desmontagem* e *remontagem* de fragmentos retirados de seus contextos originais e reorganizados em novas configurações, o que reflete a ideia de criar uma nova ordem a partir de restos. Vista como uma prática espacial e temporal, a experiência urbana precisa ser construída e representada numa imagem-dialética a partir de múltiplas temporalidades. Neste sentido, a imagem de *constelação* é utilizada por Benjamin para ilustrar seu método de pensamento: uma reunião de fragmentos que, juntos, criam novas relações e significados.

A montagem, portanto, age como uma técnica que interrompe a linearidade e permite que o sujeito perceba o mundo por meio de choques e descontinuidades, provocando a conscientização do instante como um momento pleno de significado, semelhante ao método fenomenológico de trazer à tona a estrutura da experiência vivida. Assim, ambos se conectam no esforço de desnudar a percepção cotidiana e revelar camadas ocultas da realidade, onde a montagem surge como uma *fenomenologia em ação* que faz ver o invisível e rompe com as representações tradicionais do tempo e da história.

Especificamente sobre a análise espacial, a fenomenologia, ao focar nas experiências vividas e nas formas como os indivíduos percebem e se relacionam com o espaço, oferece uma lente importante para compreender a apropriação e a recepção dos lugares. Nos estudos urbanos, houve um avanço significativo em direção a análises materialistas, voltadas para a produção física e econômica do espaço, o que sem dúvida contribuiu para uma compreensão crítica das

estruturas de poder que moldam as cidades. No entanto, tal abordagem muitas vezes deixa de lado o nível mais íntimo e subjetivo da experiência espacial – a maneira como os indivíduos e comunidades vivenciam, percebem e reconstroem o espaço em suas práticas cotidianas, lacuna que o conceito contemporâneo de lugar busca preencher.

No contexto latino-americano, essa dimensão é crucial, uma vez que as cidades são marcadas por profundas desigualdades, memórias de resistência e formas únicas de apropriação do espaço que não podem ser completamente capturadas por uma análise puramente materialista. A recepção do espaço, a forma como ele é vivido e ressignificado por grupos marginalizados, revela dimensões fundamentais da (re)produção urbana, em que o espaço não é apenas o produto das forças econômicas e políticas dominantes, mas também dos processos cotidianos de ressignificação cultural e de luta por pertencimento. Nesse sentido, a retomada da fenomenologia nos estudos urbanos busca reconectar a experiência sensível e subjetiva à análise crítica, abrindo espaço para uma compreensão mais completa do que significa viver e transformar as cidades.

Iniciaremos o argumento apresentando as especificidades observadas nas entrevistas e visitas a campo realizadas no último ano no MUQUIFU, deixando em primeiro plano a descrição do espaço por seus idealizadores e frequentadores, utilizando o conceito de montagem enquanto método. Na segunda parte aprofundaremos no argumento dialogando com a teoria urbana, em especial com o conceito de lugar e seu potencial de ruptura a partir da lente da colonialidade. Ao final, retomamos a inserção do argumento em uma pesquisa mais ampla em andamento, reforçando o potencial de como saberes invisibilizados precisam gerar novos paradigmas de compreensão do espaço.

O MUSEU DE QUILOMBOS E FAVELAS DE BELO HORIZONTE

Adotando a montagem como método de aproximação com nosso estudo de caso, o MUQUIFU será aqui apresentado e tensionado a partir de diferentes vozes, incluindo quatro interlocutores, imagens e ideias, cuja análise por meio do método da montagem nos permitirá avançar na noção de arte do lugar amefricano. Para além da voz dos autores, selecionamos quatro interlocutores que narraram sobre a construção do espaço estudado (Quadro 01). Neste sentido, o estudo de caso é interpretado, desde o início, como *medium de reflexão* que conecta fragmentos de diferentes temporalidades e nos permite trabalhar como os limiares entre os fragmentos são experienciados. Durante a pesquisa, foram realizadas, até o momento, oito entrevistas com moradores e três visitas técnicas com estudantes dos cursos de Arquitetura e Urbanismo e do curso de Design, que produziram relatórios de campo. Todos os dados coletados foram tabulados e, para o presente trabalho, foram utilizadas narrativas de apenas quatro entrevistados, que, nas entrevistas, mencionaram aspectos relacionados à construção do MUQUIFU e sua permanência no espaço urbano.

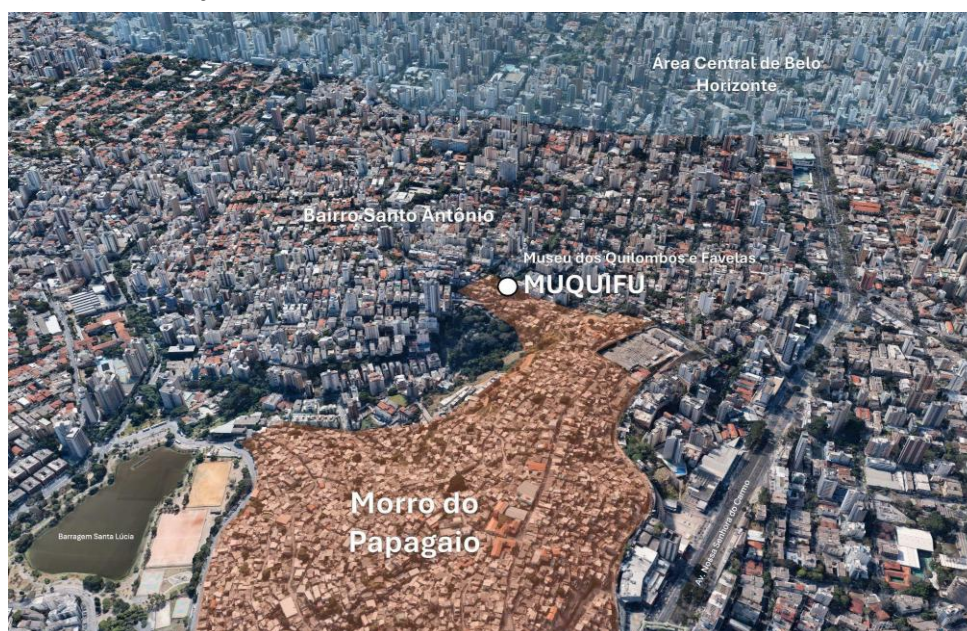
Quadro 1. Característica dos interlocutores que narraram sobre o MUQUIFU

Indicação no texto	Idade	Gênero	Raça	Profissão
A	51	Masculino	Branco	Artista
B	63	Feminino	Negra	Técnica de enfermagem
C	79	Feminino	Negra	Faxineira (aposentada)
D	57	Masculino	Negro	Padre

Fonte: os autores.

O Museu de Quilombos e Favelas Urbanos de Belo Horizonte (MUQUIFU) está localizado na entrada do Morro do Papagaio (Figura 01) e, conforme apontado pela associação que coordena o espaço, se situa no limite entre a favela e o asfalto. A localização revisita o encontro e a promoção do dissenso, pelo encontro de diferentes grupos e a existência de diferentes cidades sobrepostas neste lugar. O acrônimo remonta o termo “muquifo”, que no dicionário (Michaelis On-Line, 2015) significa casa pequena, geralmente rústica ou em ruínas, casebre, habitação suja, desorganizada, que possui más condições, sinônimo de cafofo, pardieiro.

Figura 01- Localização do MUQUIFU



FONTE: Modificado de imagem do Google Earth. 2024

A própria existência e localização do MUQUIFU é uma materialização das contradições da produção neoliberal do espaço urbano: desde a primeira visita ao museu no contexto da pesquisa, realizada em maio de 2023, foi possível observar com nitidez o contraste entre as formas de morar e viver com as quais o espaço dialoga. A existência de um museu no limite entre a cidade formal e a cidade informal instaura o encontro de diferentes no espaço urbano

e estabelece possibilidades de dissenso, na medida em que desafia as convenções de onde e como a memória deve ser preservada e celebrada.

O mural Igreja das Santas Pretas (Figura 02) é a primeira obra vista por qualquer visitante que entra no espaço: um conjunto de murais coloridos, com um estilo de arte que dialoga com a arte urbana e que retrata uma imagem de Jesus Cristo diferente do imaginário construído pela Igreja Católica ao longo dos séculos. O modo como estão dispostos, ocupando quase integralmente as três paredes opostas à entrada, tipologia encontrada em diversas igrejas católicas, reforça a experiência de estarmos dentro de uma edificação religiosa.

Figura 02. Mural localizado na lateral esquerda do salão principal da Igreja das Santas Pretas



FONTE: Acervo pessoal dos autores, agosto de 2024.

Nos murais diversos aspectos da vida cotidiana e da própria (re)produção do espaço, que outrora estavam ocultos, são representados e colocados sob a luz (Figura 03). As histórias contadas, de forma geral, representam “o que acontece com toda a sociedade” [A], desde a violência cotidiana, mostrada pela “perda de Jesus (representado como um morador do Morro do Papagaio), não por ser um homem negro crucificado, e sim um homem morto, baleado” [C], até a violência estrutural, pois as obras “tem a ver com a nossa pobreza, eu acho. Eu acho que tem a ver com a nossa pobreza” [T].

Esse tipo de representação, mais do que uma crítica à violência física, engendra uma reflexão acerca da violência estrutural que configura a vida dos habitantes da favela. A pobreza, a precariedade e a marginalização emergem como temas centrais nas narrativas visuais da obra Igreja das Santas Pretas, que evidenciam as duras realidades de uma cidade polarizada entre o luxo de poucos e a luta pela sobrevivência de muitos. Ao expor essas camadas de exclusão e opressão, a obra convoca à reflexão sobre o tipo de cidade que desejamos construir, sublinhando a relevância de espaços que abrigam histórias alternativas, frequentemente silenciadas ou desconsideradas.

Figura 03. Mosaico com fragmentos dos murais da Igreja das Santas Pretas



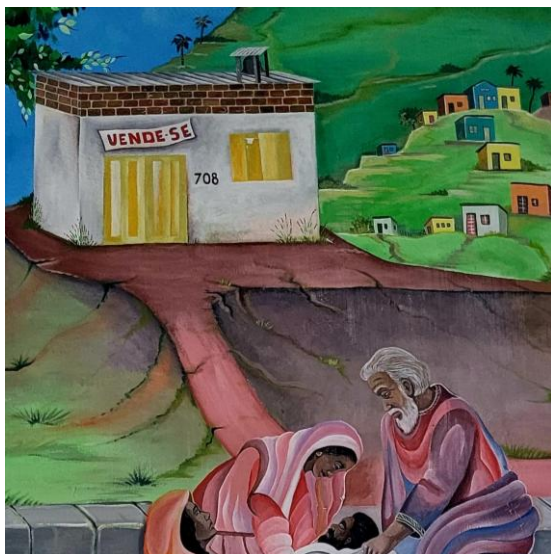
FONTE: Acervo pessoal dos autores, agosto de 2024.

O MUQUIFU, nesse sentido, não se limita a ser um espaço de memória; ele se configura também como um espaço de dissenso, onde as diversas narrativas da cidade se entrelaçam e se confrontam. Através das obras expostas, como a Igreja das Santas Pretas, observa-se uma ressignificação do espaço urbano e da própria história da cidade, em que a narrativa oficial é subvertida pela voz das periferias. Assim, o museu, e o modo como é utilizado e apropriado, se transforma em um espaço de resistência e de reivindicação do direito à cidade, onde a arte atua como uma ferramenta poderosa para desafiar as hierarquias espaciais e sociais que continuam a moldar as cidades contemporâneas.

Entre os diversos elementos retratados nas pinturas, o barracão (Figura 04) foi o primeiro local de funcionamento do MUQUIFU, espaço comunitário e fundador da coleção de fotografias, objetos, imagens e outros retratos que representam a tradição e a vida cultural dos moradores das diversas favelas e quilombos urbanos, com foco para a memória produzida no Aglomerado Barragem Santa Lúcia / Morro do Papagaio.

O antigo barracão “quase caiu na cabeça” [G] das pessoas que frequentavam, “tinha um banheiro horrível” [G], com “pinguela para todo lado” [T]. Porém, mesmo sendo “miserável”, e “muito pequenininho, no lado de fora tinha uma cozinha pequenininha, onde tinha o fogão e o chá” [A] e “sempre era bom, muito bom” [T]. A ausência de equipamentos públicos de uso coletivo, ou de espaços religiosos, é sinalizada e sentida pelo grupo que, percebe no MUQUIFU a supressão de uma dessas necessidades de infraestrutura, pois “não ter esse lugar, em um aglomerado tão grande, em uma vila tão importante, era muito triste” [A].

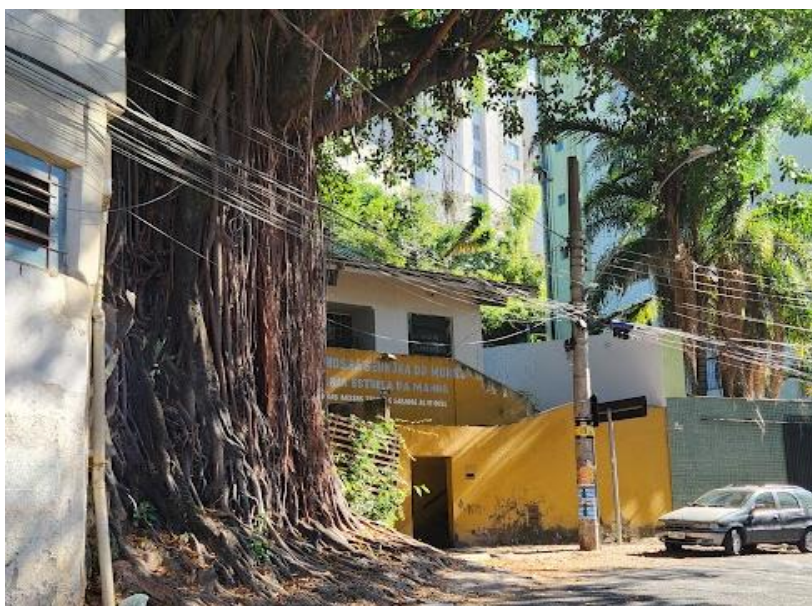
Figura 04: Destaque do barracão no mural Igreja das Santas Pretas



FONTE: Acervo pessoal dos autores, agosto de 2024.

Tendo em vista as condições físicas do espaço, coletivamente, os materiais necessários foram adquiridos e o espaço foi reformado, com o trabalho, também, dos moradores. Esse trabalho coletivo se deu por meio de ajudas financeiras, como no caso da "Campanha do Tijolo", na qual "todo mundo ajudou um pouquinho, tinha gente do Morro que deu aquele fio, esse fio que tá lá embaixo (...). Quem podia dar o dinheiro de um tijolo, dava. Quem podia dar mais do que o tijolo, dava. Aí a gente (moradores) construía" [T]. O barracão foi demolido para a construção da edificação atual (Figura 05).

Figura 05: Fachada do museu vista a partir da rua Santo Antônio do Monte



FONTE: Acervo pessoal dos autores, agosto de 2024.

A igreja foi construída a partir da ação de dezenas de moradores da Vila Estrela. A construção realizava o sonho das 14 mulheres que, no barracão representado na pintura anterior, se reuniam para rezar e desejavam, um dia, ter uma igreja “de verdade”. Segundo A: “era um grupo de mulheres que, além de todas as necessidades sociais, tinha necessidade religiosa”. Essas mulheres foram homenageadas uma a uma nos murais, que intercalam histórias individuais com passagens da vida de Cristo. Quando foi concluída, a “Igreja de verdade” recebeu o nome de Oratório da Vila Estrela da Manhã, uma capela anexada ao museu e que manteve duas das funções sociais que o antigo barracão guardava: a função religiosa e a função de sociabilidade exercida por uma cozinha (Figura 06).

Segundo a interlocutora B, “antes desse prédio existir, existia um barracão, e nesse barracão existia uma cozinha comunitária. É um museu dentro da igreja e a igreja em uma cozinha, porque ela veio como a célula-mãe da história”. Além disso, o barracão, segundo C “era muito pequenininho, era bem menor que uma sala e, fora dele, tinha uma cozinha pequenininha, onde tinha o fogão e sempre tinha o chá”. Então, é possível adiantar que não se conta a história deste barracão sem passar, também, pela existência e pela permanência dessa tal cozinha, a qual trataremos, ainda, a frente. Há quem afirme, ainda que, na realidade, “o MUQUIFU é uma cozinha, que tem uma igreja, que tem um museu”, como já apontado por A.

Figura 06: Cozinha localizado na lateral da igreja



FONTE: Acervo pessoal dos autores, agosto de 2024.

De volta ao barracão representado na Figura 04, antes da reforma ele “já era bonitinho, mas ele era muito miserável” (D). Apesar das condições materiais, as mulheres continuavam a se reunir nesta casa que, segundo C, “estava caindo praticamente (com) pinguela para tudo quanto é lado”, as mulheres saíam “molhadas e tudo, mas era muito bom, sempre foi muito

bom" (C). A colocação de uma faixa de venda no barracão por seu proprietário, mesmo após a ocupação do espaço pelo grupo, foi como "uma espada no coração", conforme descrito por D. Essa faixa marcou o início da luta do grupo, de fato, pela propriedade, que se desenrolou por alguns anos. "Ainda que não fosse ocupado pela função de morar, aquele pedacinho lá, a capela foi surgindo aos poucos, com muita luta, as mulheres atuavam fazendo um chá, fazendo um encontro, fazendo orações" (A). Posteriormente, a propriedade foi transferida para a Arquidiocese de Belo Horizonte e a comunidade de mulheres se organizou coletivamente para a reforma do espaço.

A construção-transformação do barracão para o sobrado atual, no nível material, foi feita pelos corpos marginais, que já desenhavam, no plano imaginário-utópico, um espaço comum. A interlocutora C conta que "a comunidade fez a campanha do tijolo. Quem podia dar o dinheiro de um tijolo, dava. Quem podia dar mais do que o tijolo, dava", até que, a partir da reforma, foi possível chegar à forma que hoje abriga a cozinha-igreja-museu. Esse registro de mobilização é fundamental para a visibilidade da história do Morro do Papagaio e, conforme destacou A, "quando você entra no museu vê um pouquinho da história contada em cada espaço". Uma das obras do MUQUIFU, o quarto das empregadas (Figura 07), por exemplo, dialoga com uma memória na qual "a maioria, nossos pais, e até eu (A) passou por isso, outras pessoas da minha geração, de sermos apenas o empregado", realizando um trabalho de cuidado, que não é valorizado, "sempre em um lugar que eles não dão muito valor" (C). Entre as mulheres retratadas nos murais, 12 das 14 são ou foram trabalhadoras domésticas. Mas não apenas esta é a função destes corpos na ordem social que se observa na favela, manifestando contradições fundantes do espaço amefricano.

Figura 07: Entrada da instalação Quarto de Empregada



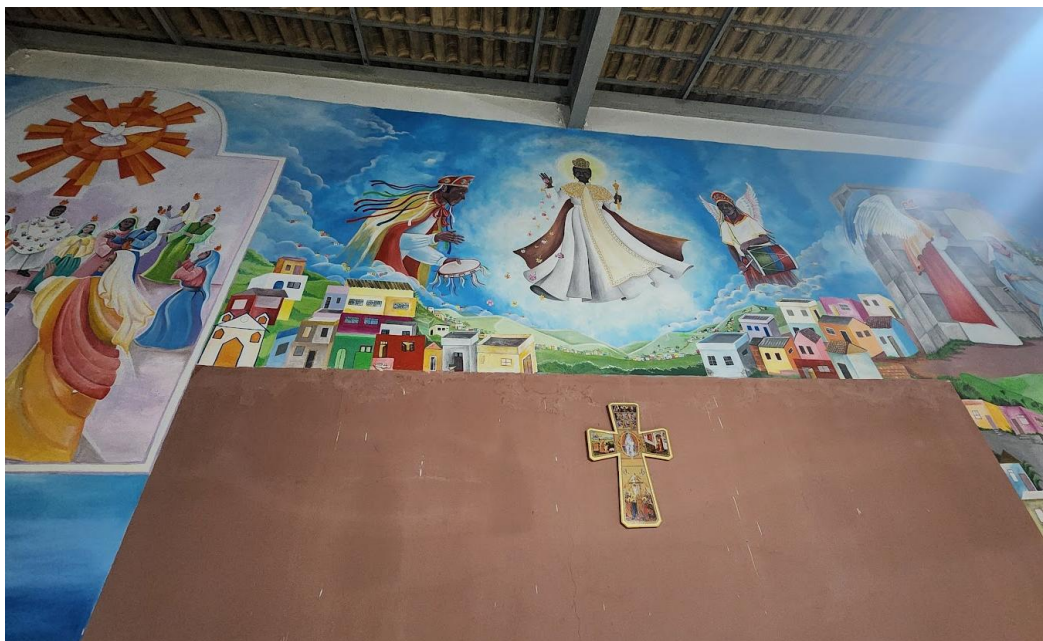
FONTE: Acervo pessoal dos autores, agosto de 2024.

Ao revisitar as questões de raça, gênero e classe, o MUQUIFU questiona práticas de planejamento e gestão urbanas tradicionais, bem como a reprodução do espaço urbano. O Quarto de Empregada exemplifica essa crítica, retratando uma profissão marcada pela subalternidade e racismo, e evidenciando como a cidade formal invisibiliza o trabalho doméstico realizado por mulheres negras. As reflexões de Quijano (1991) sobre a divisão racial do trabalho na América se entrelaçam com observações de Vergés (2020), para quem existe uma mão de obra racializada, predominantemente feminina, que executa trabalhos mal remunerados e incessantes, essenciais para o funcionamento da sociedade e a reprodução do espaço, como os serviços de limpeza e cuidados, resultado do legado colonial e suas repercussões contemporâneas na forma de colonialidade e do devir neoliberal dos sujeitos.

As obras buscam romper com a invisibilidade do trabalho dessas mulheres e com o ocultamento de suas outras agências — seus desejos, lutas, sofrimentos, saberes e práticas — revelando uma teia complexa de opressão e resistência. Ao valorizar as histórias de luta e resistência das favelas e quilombos, o MUQUIFU também reconfigura a própria noção de cidade ao posicionar esses territórios no centro de um debate urbano crítico. Essas práticas questionam a ordem estabelecida e, ao mesmo tempo, oferecem visões utópicas que apontam para a possibilidade de uma transformação urbana que reconheça e celebre a diversidade cultural e social.

Dona Marta (Figura 08), por exemplo, que, segundo B “sempre foi rainha de Congado, sempre teve essa representatividade dentro da comunidade, também era uma doméstica anônima, trabalhadora”. Para muitos, de acordo com B, sua história é considerada “menos importante que as de demais mulheres que já participaram da história do Brasil”. Mas é fundamental escavar a história, o que é possível a partir, por exemplo, destas obras que têm a ver com a pobreza, porque o pessoal do aglomerado, lá de cima, e o pessoal da vila é muito humilde (C).

Figura 08: Representação da Rainha do Congado no mural Igreja das Santas Pretas



FONTE: Acervo pessoal dos autores, agosto de 2024.

As obras acima desafiam representações tradicionais que costumam marginalizar ou invisibilizar certos grupos sociais e suas realidades, rompendo com a história única e avançando na instabilização do aparato colonial. Iniciativas culturais que emergem desses espaços não apenas respondem à exclusão e opressão estruturadas pela colonialidade, mas também oferecem novas formas de ver e experimentar o urbano. Conforme apontado na introdução, essas iniciativas subvertem a cartografia dominante da cidade ao inserir suas próprias narrativas e práticas, que revelam as desigualdades e as formas de resistência presentes nas periferias urbanas. Ao mesmo tempo, as obras que emergem diretamente do contexto das favelas e quilombos urbanos, espaços produzidos em razão da exclusão e da violência colonial e imperialista, funcionam como um dispositivo que revela as camadas invisíveis da cidade, sobretudo aquelas marcadas pela exclusão social e racial. Neste sentido, esse processo de reconfiguração do espaço urbano por meio da arte não se limita à representação, mas envolve também a ressignificação dos lugares como territórios de resistência.

A ARTE DO LUGAR AMEFRICANO NA ANÁLISE ESPACIAL

A arte do lugar amefricano foi aqui acionada como forma de insubordinação e cujo conteúdo se relaciona ao lugar e ao urbano enquanto sistema de exclusão. Para Doreen Massey (2008), o lugar se apresenta e se configura como uma constelação de narrativas dissensuais que refletem as interações diárias e os modos de vida únicos que se desenvolvem em um espaço

específico. Nestes termos, a relação entre o tipo de arte que estamos trabalhando e o lugar gera instabilidades na ordem sensível, na medida em que confrontam estruturas urbanas e arquitetônicas e inauguram perspectivas críticas que redirecionam o olhar dos agentes sobre o mundo. A capacidade de criar experiências sensíveis compartilhadas reforça a natureza política da obra, atuando como uma ferramenta de agência que destaca aspectos ignorados da realidade.

Em diversos autores situados na interface entre a arte e o urbano, a arte urbana é vista como uma forma de insubordinação e fissura, proporcionando uma visão utópica que desafia o consenso e a hegemonia cultural, destacando-se como uma externalidade positiva na construção de um espaço urbano mais inclusivo e dinâmico (Pallamin, 2000). As representações, presentes no ambiente urbano e em todas as obras, são uma síntese das contradições e dualidades humanas, surgindo da mente e da divisão do trabalho. Elas são fruto de uma interferência sensível na materialidade, refletindo a história e o trabalho de seus criadores. A origem dessas representações está no inconsciente, no corpo e no contexto histórico e social dos agentes, o que justifica a operacionalização de uma abordagem fenomenológica, tal como proposta por Merleau-Ponty (1962).

De modo complementar, Lefebvre (1983) argumenta que as representações estão ligadas ao conhecimento, estabelecendo relações entre o representante, o vivido e o representado, e operam por meio de discursos que aludem ao ausente. Segundo Lefebvre, então, as representações têm uma função de mediação entre a realidade vivida e o que é retratado ou representado. Elas estão relacionadas ao conhecimento porque moldam como compreendemos o mundo e nossas experiências. Ao estabelecer conexões entre o "representante" (quem cria ou faz a representação), o "vivido" (a experiência real ou concreta) e o "representado" (o que é simbolizado ou retratado), as representações criam discursos que evocam algo que não está presente de forma direta.

Esses discursos fazem referência a realidades ausentes, utilizando símbolos, signos ou imagens para transmitir significados que vão além do que é visível ou diretamente experienciado. Tais representações, inevitáveis na sociedade, são formas de comunicar e reelaborar o mundo, refletindo símbolos e signos históricos. Elas externalizam ideologias, opiniões e críticas à realidade, revelando contradições sociais e violências urbanas. Cada representação carrega uma identidade própria, destacando a diferença e nascendo das margens da sociedade. Elas influenciam a percepção do espaço vivido, preenchendo o vazio entre presença e ausência. Ao analisar as representações, então, compreendemos como diferentes grupos percebem o espaço urbano, percebendo suas narrativas, vozes marginalizadas e dinâmicas de poder. Além disso, as representações transcendem as apreensões imediatas, criando novos sentidos e contribuindo para o conhecimento ontológico sobre a cidade.

Nosso argumento é de que as obras de arte do espaço amefricano carregam e disparam narrativas diversas sobre o lugar que as origina. Uma das possibilidades de estruturar essas narrativas de modo a dialogar com autores mais próximos da análise espacial é organizá-las a partir de três dimensões: resíduo, retrato e utopia. Nestes termos, as narrativas sobre as obras que se apresentam como resíduo guardam em si memórias de resistência e luta, funcionando como um registro que preserva a história de grupos sociais e cuja produção de conhecimento é muitas vezes sustentada pela oralidade e pelo corpo, tal como descrito por Angelo Serpa (2019) e Beatriz Nascimento (2021). Percebida dessa forma, a obra resgata as marcas da história que não são imediatamente visíveis no espaço urbano, mas que permanecem no tecido social e cultural das cidades. As cidades, por sua vez, potencialmente passam a poder ser vistas "a contrapelo", revelando aspectos das contradições urbanas do passado que permanecem pungentes no tempo presente. Isso implica uma forma de leitura espacial que se baseia não apenas no que é visível, mas também no que foi suprimido ou escondido, traços de culturas, histórias de resistência e produção de conhecimento que não se encaixam na racionalidade colonial e capitalista. O resíduo, então, não é apenas um arquivo de passado, mas um elemento ativo que reconfigura o presente e questiona as hierarquias espaciais vigentes.

Por meio da preservação e pelo resgate desses resíduos, o MUQUIFU revela que as favelas e quilombos são lugares de produção de conhecimento, cultura e história. Essa noção pode ser vista, por exemplo, nas histórias dos moradores do Morro do Papagaio, que lutaram contra a remoção e criaram uma rede de suporte comunitário que sobrevive até hoje a partir do MUQUIFU. A resistência desses grupos se cristaliza em objetos cotidianos, nas construções informais e nas práticas culturais que o MUQUIFU documenta e preserva. O caso da rainha conga que está no altar da Igreja das Santas Pretas, opera como um resíduo, uma vez que a presença dessa figura no museu carrega em si traços de uma tradição amefricana profundamente enraizada na história de resistência dos povos africanos escravizados e seus descendentes. O resíduo, nesse contexto, se manifesta na preservação e na ativação de memórias que foram historicamente marginalizadas e silenciadas, mas que continuam a influenciar e moldar o presente, especialmente nas favelas e quilombos urbanos.

A segunda dimensão, a percepção das obras enquanto retrato, oferece um registro do cotidiano, refletindo a realidade do presente e facilitando a compreensão do "lado B" da vida urbana, indo além das análises tradicionais da cidade. O retrato captura as contradições e complexidades da vida cotidiana, assim como da crise. As narrativas que operam nessa chave percebem as obras para além da estética convencional, e nos ajudam a "ver" aquilo que é normalmente invisível nas análises hegemônicas da cidade. Esse retrato permite uma compreensão mais abrangente das dinâmicas sociais e espaciais, evidenciando como as estruturas de poder, segregação e desigualdade afetam a vida cotidiana dos moradores. Assim, o retrato contribui para uma leitura crítica do espaço ao mostrar como as práticas cotidianas, que podem parecer banais, são profundamente conectadas a sistemas mais amplos de dominação e resistência.

No MUQUIFU a dimensão do retrato se manifesta nas percepções relacionadas às exposições que documentam o cotidiano dos moradores das favelas e quilombos urbanos. Essas exposições retratam as relações de vizinhança, as formas de organização social, as práticas de trabalho informal, a vida comunitária e a solidariedade entre os moradores. O "quarto de empregadas" opera no limiar entre o resíduo e o retrato, oferecendo um registro contundente e direto das condições de vida e trabalho das empregadas domésticas, cotidiano de uma classe trabalhadora historicamente marginalizada. As percepções sobre essa obra destacam não apenas as condições materiais de sua existência, mas também as relações de poder, exploração e opressão que ainda hoje permeiam o dia a dia dessas mulheres.

Por fim, a dimensão da utopia nas narrativas e percepções sobre as obras são as que mais intrigam e inspiram, pois contêm as maiores aspirações para imaginar cidades alternativas e modos de vida diversos. Elas exercem um papel crucial na experiência estética, tensionando o imaginário social e coletivo, ao mesmo tempo em que subvertem a ordem vigente e projetam novas formas de libertação da colonialidade, conforme propõe Quijano (2014). A utopia expande a leitura crítica ao romper com o presente e demandar por novos arranjos espaciais e sociais, ampliando o imaginário urbano e outros modos de vida não alinhados à colonialidade. A dimensão da utopia conecta a representação artística com uma leitura prospectiva do espaço urbano, funcionando como um experimento estético para a criação de cidades mais inclusivas, justas e decoloniais.

No MUQUIFU, a utopia se reflete nas narrativas que projetam uma cidade onde as favelas e quilombos não são espaços de marginalização, mas lugares de experimentação de novos modos de vida e organização social. A utopia, nesse contexto, não se refere a um futuro distante ou irrealizável, mas a uma prática cotidiana em curso e na qual a solidariedade, o cuidado e a resistência se transformam em ferramentas de construção de um mundo diferente.

Nas três dimensões - resíduo, retrato e utopia - o sentido de lugar é compartilhado pelos moradores e profundamente consolidado na interface entre o suporte material (dado pela localização, pela construção e pelos murais), as atividades realizadas (dadas pelos usos do espaço e relações sociais entre frequentadores) e a atribuições de sentido a cada um destes objetos e ações. A *montagem* das narrativas e percepções sobre esse lugar, ainda em processo, vem nos permitindo aprofundar na compreensão e como o lugar afeta e afetado pelo espaço geográfico, tensionando (a) sua representação por meio de paisagens cognitivas que afetam e são afetadas pela paisagem representada e construída, e (b) sua territorialidade por meio da contestação de novas formas de apropriação, posse e autonomia sobre a propriedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tão importante quanto a lente conceitual, o modo como apreendemos a complexidade do MUQUIFU depende das escolhas de registro e apresentação da análise. A ideia de *montagem* e a adoção de uma atitude fenomenológica vem nos permitindo trabalhar com histórias fragmentadas das favelas e quilombos urbanos, capturando a complexidade da experiência urbana sem buscar uma síntese totalizadora. Ao conectar temporalidades distintas, esse tipo de abordagem nos permite revelar diferentes dimensões por meio das quais a vida contemporânea nestes espaços se entrelaça com raízes quilombolas e resistências afrodescendentes. Memórias como a das trabalhadoras domésticas, expõe rupturas nas narrativas hegemônicas da cidade, oferecendo uma leitura do lugar capaz de ressignificar o espaço urbano, desafiar a marginalização histórica e conectar a produção cultural da favela à teoria urbana crítica.

Buscamos demonstrar que o MUQUIFU se alinha ao conceito de arte do lugar amefricano ao revelar o cotidiano de comunidades historicamente excluídas, como os moradores do Morro do Papagaio, desafiando a hegemonia cultural e política na cidade. Mais que refletir contradições e conflitos do cotidiano dos moradores, sua produção artística incide e intervém no tecido urbano, construindo ações de resistência contra processos de exclusão e violência. O conceito de Améfrica, e seu potencial de integrar culturas indígenas e africanas no Brasil, vem sendo uma chave para entender o modo como espaços como o MUQUIFU subvertem representações convencionais e oferecem uma leitura crítica da urbanidade, transformando-se em lugar de contestação social.

Buscamos avançar também no argumento de que as manifestações artísticas no MUQUIFU operam em três dimensões – resíduo, retrato e utopia – e são ferramentas essenciais para a teoria urbana crítica e a construção de narrativas contra hegemônicas. Ao expor as contradições sociais e econômicas difusas e permitir leituras críticas do espaço urbano, o local se alinha a experiências artísticas como o Museu da Maré (RJ), o Museu do Homem Kariri (CE) e produções culturais como o álbum *Sobrevivendo no Inferno* (Racionais MC's, 1997) e o filme *Arábia* (2017) de (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans.

Nesse contexto, emergem novas categorias de leitura do lugar importantes para a construção de uma teoria urbana crítica e decolonial. No MUQUIFU, o lugar, por meio da articulação entre o sentido e o sistema de objetos e ações atrelado à materialidade do local, amplifica os espaços de memória, identidade e resistência, e coloca em discussão tanto as contradições da desigualdade urbana, como as potencialidades de sociabilidade e luta coletiva. Ao transformar as experiências cotidianas em arte, cultura e história, o MUQUIFU mostra o espaço urbano como lócus de significados profundos, onde as vozes marginalizadas reivindicam seu direito à cidade e ao reconhecimento.

Ao ser interpretada pelas noções de resistência, sociabilidade, violência, autonomia e utopia, a relação corpo-lugar passa ser utilizada para pensar como as reproduções do espaço urbano

e o cotidiano afetam diretamente a corporeidade dos sujeitos periféricos. Isso permite entender a cidade tanto como um espaço que impõe violência, como um local de resistência encarnada, onde os corpos desafiam as tentativas de apagamento e controle. Esse tipo de lente contribui para uma teoria urbana decolonial ao valorizar as experiências periféricas, desestabilizando as narrativas coloniais e capitalistas que moldam as cidades contemporâneas. Ao incorporar essas perspectivas, a teoria urbana crítica ganha novas ferramentas para repensar o espaço urbano de forma mais inclusiva e justa, reconhecendo as vozes historicamente marginalizadas e suas contribuições para a cidade.

As produções do MUQUIFU, assim como outras expressões de arte amefricana, nos forçam a virar o jogo das narrativas hegemônicas. Elas nos convidam a contar a história na contramão, a partir dos vencidos, dos marginalizados, daqueles que o progresso preferiu enterrar nos escombros. O Anjo da História de Benjamin (1994), arrastado pelo vento do progresso, é forçado a olhar para trás, para o caos e destruição acumulados. No Brasil, essa figura poderia ser Exu. Enquanto o Anjo contempla as ruínas, Exu transita entre tempos, subvertendo as regras, agindo no presente com vitalidade, dançando entre passado e futuro sem carregar o peso paralisante da história.

No MUQUIFU, a subversão é clara. As obras expostas não são meras representações; são histórias vivas de mães que perderam seus filhos, de mulheres que testemunham a brutalidade diária que atravessa o Brasil desde o empreendimento colonial. Essas histórias ressurgem, invadem o presente, e na mistura entre o Anjo e Exu, emerge uma leitura crítica do lugar e da montagem urbana. Não há linearidade, não há silêncio imposto. A arte no MUQUIFU rompe com a rigidez das narrativas oficiais, conectando as violências coloniais com as vivências atuais, sem jamais ficar presa em uma visão estática. São obras que ressignificam o espaço em Améfrica — espaço onde a resistência indígena e da diáspora africana se entrelaçam e desafiam as narrativas dominantes que tentaram, em vão, silenciá-los.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The danger of a single story**. 2009.

BENJAMIN, Walter, et al. **Sobre o conceito de história**. Magia e técnica, arte e política, 1994, 7: 222-232.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2006

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro”**. Clacso, 2000.

DIÓGENES, Glória Maria dos Santos. **Arte, pixo e política**: dissenso, dissemelhança e desentendimento. 2017.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. Brasileiro (Rio de Janeiro), n. 92/93 (jan./ jun.). 1988: 69–82

LEFEBVRE, Henri. **La presencia y la ausencia**: contribución a la teoría de las representaciones. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

LOPES, Diego Kern. **Três leituras sobre o dissenso na Arte Pública**: antagonismo, heterotopia e ficção. Simbiótica. Revista Eletrônica, 2019, 6.2: 117–135.

MACÊDO, José Ricardo Carvalho et al. **Conflitos na arte colaborativa**: dissensos, fissuras e enfrentamentos. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, 2022.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. **Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso**. Discursos fotográficos, 2014, 10.17: 61–86.

MASSEY, Doreen. **A global sense of place**. In: The cultural geography reader. Routledge, 2008. p. 269–275.

MERLEAU-PONTY, Maurice; SMITH, Colin. **Phenomenology of perception**. London: Routledge, 1962.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**. Editora Schwarcz–Companhia das Letras, 2021.

PALLAMIN, Vera Maria. **Arte urbana**: São Paulo, região central (1945–1998): obras de caráter temporário e permanente. Annablume, 2000.

QUIJANO, Aníbal. **La modernidad, el capital y América Latina nacen el mismo día**. Entrevista concedida à Nora Velarde. ILLA – Revista del Centro de Educación y Cultura, n. 10. 1991, pp. 42–57.

QUIJANO, Aníbal. **¿ Entre La Guerra santa y la cruzada?**. Polis: Revista Latinoamericana, 2002, 3: 5.

QUIJANO, Aníbal. **Estética de la utopia in cuestiones y horizontes**: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: CLASCO, 2014.

SERPA, Angelo. **Por uma geografia dos espaços vividos**: geografia e fenomenologia. Editora Contexto, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **A critique of postcolonial reason**: Toward a history of the vanishing present. Harvard University Press, 1999.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Ubu Editora, 2020.