ARQUITETURA E DECOLONIALIDADE: ALGUMAS IDEIAS SOBRE A ESCOLA DE ARTES PLÁSTICAS DE RICARDO PORRO[1]

YASSER FARRÉS DELGADO

Universidade São Tomás, Villavicencio, Colômbia

TRADUÇÃO

Leo Name

INTRODUÇÃO

As Escolas Nacionais de Arte (ENA) constituem um dos conjuntos arquitetônicos paradigmáticos do chamado "período romântico" da arquitetura da Revolução Cubana – "romântico surrealista", segundo Roberto Segre (2003. p. 32). Esse período, que pode ser delimitado entre 1959 e os primeiros anos da década de 1970 – quando começam a ser notados, na arquitetura e na cidade, "os efeitos da mesma política cultural rígida e impositiva que prejudicou o pensamento, a literatura, o teatro e outras manifestações intelectuais e artísticas", como indicou Mario Coyula (2007, p. 361) –, foi marcado pela busca de novas arquiteturas, apropriadas às circunstâncias do país: um estado pós-colonial do Terceiro Mundo. O conjunto, composto por cinco escolas e projetado por três arquitetos,[2] foi declarado Monumento Nacional em fevereiro de 2013 (JUVENTUD REBELDE, 2013), pondo fim a uma polêmica sobre seu valor que se estendeu por cinco décadas, durante as quais foi

> *"satanizado/demonizado; seus autores, rotulados como "intelectualóides" elitistas e, sua influência, considerada perniciosa para um jovem estudante de arquitetura. Este conjunto de obras, o mais divulgado do período revolucionário, foi crucificado precisamente por cumprir o que teria sido desde o início pedido a seus arquitetos: fazer as escolas de arte mais bonitas da América Latina. Seus oponentes, afiliados a um pragmatismo tecnocrático, estavam dispostos a sacrificar a beleza para conseguir construções tecnicamente impecáveis e na grande quantidade que requeria o país"* (COYULA, 2007, p. 363).

Apesar de construídas com tecnologias tradicionais, as cinco escolas possuem estéticas inovadoras que dotam a arquitetura de significados radicalmente novos, do ponto de vista semiótico, cultural e social. Mas a Escola de Artes Plásticas se destaca de modo particular: nela, Ricardo Porro deu continuidade a uma busca estética que teve início com suas obras da década de 1950, em oposição ao racionalismo dominante, e que marcaria seu posterior trabalho no exílio – uma experimentação marcada pelo barroquismo, o simbolismo e a analogia biomórfica. Na Escola de Artes Plásticas, o autor apresenta uma recuperação da tradição afro-cubana mediante uma organização dos espaços que lembra a das aldeias africanas, ao mesmo tempo em que rende tributo à mulher por meio de analogias antropomórficas. O valor estético desta proposta tem sido muito debatido. No entanto, a abordagem ética a ele subjazida não parece esgotada: sob novos olhares, seu valor se multiplica.

O presente trabalho avaliará a Escola de Artes Plásticas de Ricardo Porro a partir de uma perspectiva decolonial, enfoque que vem permeando as análises das ciências sociais, das humanidades e da crítica de arte, mas não as da arquitetura. Desse modo, contribuir-se-á não só ao conhecimento da obra, mas também à crítica arquitetônica enquanto disciplina. O argumento a se defender é o seguinte: *a recuperação da tradição afro-cubana que dá suporte à conceituação da Escola de Artes Plásticas é muito mais que um fato anedótico e pontual; representa um exercício de justiça cultural no qual se podem encontrar vislumbres de uma descolonização arquitetônica no questionamento à hegemonia do patrimônio arquitetônico moderno e "branco" de Cuba. Como essa hegemonia ainda persiste, a proposta de seu arquiteto mantém total atualidade.* Em seu apoio, desenvolver-se-á uma análise hermenêutica que contempla três etapas: 1) explicação da inovação e da validade da perspectiva decolonial como marco teórico para analisar a produção arquitetônica; 2) apresentação do marco histórico em que se projetam e começam a construir as ENA, relacionando-o com os programas construtivos do momento e o trabalho precedente de Ricardo Porro e 3) avaliação da obra a partir de uma perspectiva decolonial.

A PERSPECTIVA DA MODERNIDADE/COLONIALIDADE,MARCO TEÓRICO PARA ANALISAR A ARQUITETURA

ALGUNS APONTAMENTOS HISTÓRICO-CONCEITUAIS SOBRE A COLONIALIDADE

Convém iniciar a análise esclarecendo que se falará indistintamente de "perspectiva da modernidade/colonialidade", "crítica decolonial" ou "perspectiva decolonial", já que não há um consenso sobre como denominar esta linha de pensamento crítico que vem ganhando força nas Américas e em outras partes do mundo. Por exemplo: se Arturo Escobar (2003) faz uma proposta generalista, referindo-se a um "programa latino-americano de investigação da modernidade/colonialidade", ao mesmo tempo em que Santiago Castro-Gómez e Ramón

Grosfoguel (2007) falam de uma "teoria crítica decolonial" (p. 33) e, antes, Nelson Maldonado-Torres (2006) propõe o conceito de "giro decolonial", mais recentemente Eduardo Restrepo e Axel Rojas (2010) nomeiam esta linha como "inflexão decolonial". Convém esclarecer, também, que não há acordo sobre os termos "(des)colonial", "descolonial" ou "decolonial", que são diferenciados por Catherine Walsh (2013, p. 24), mas dos quais só os dois últimos têm se difundido. Como costuma ocorrer na historiografia das ideias, é provável que seja preciso mais tempo para que se venha a assumir uma convenção – ainda que talvez isso não seja necessário, já que, apesar de tudo, está claro que as distintas denominações referem-se ao mesmo fim: desvelar o lado obscuro da modernidade, a colonialidade. Por último, vale a pena antecipar que existe ainda uma grande confusão quando se fala desta interpretação da modernidade e de sua genealogia. Nessa direção, são esclarecedores os citados textos de Castro-Gómez e Grosfoguel (2007) e de Restrepo e Rojas (2010), por trazerem uma história dos acontecimentos acadêmicos que levaram à criação e à expansão dessa perspectiva. Ambos ressaltam o caráter fundacional das análises de Aníbal Quijano. Faz a mesma apreciação o texto de Yasser Farrés Delgado e Alberto Matarán Ruiz, que assim resume a questão:

"A perspectiva da modernidade/colonialidade, ou "crítica decolonial" vem se conformando a partir dos apontamentos feitos pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (1991), a partir da noção de "colonialidade do poder", à teoria do sistema-mundo moderno" antes proposta pelo sociólogo estadunidense Immanuel Wallerstein (1974, 1979). Trata-se de um enfoque que põe em relevo o papel fundamental da expansão colonial hispânica na conformação epistêmica da modernidade e que desvela o eurocentrismo do projeto civilizatório globalizado. Essa proposta foi formalmente validada quando esses autores uniram seus pontos de vista (Quijano e Wallerstein, 1992). De fato, o próprio Wallerstein (1997, 2006) continuou a desenvolvê-la." (FARRÉS DELGADO e MATARÁN RUIZ, 2014, p. 334).

Sobre os aportes de Quijano ao conceito de "colonialidade", Grosfoguel esclareceu, em uma entrevista concedida a Luis Martínez Andrade (GROSFOGUEL e MARTÍNEZ ANDRADE, 2013), que as feministas *chicanas* empregavam essa palavra antes de Quijano, e que a ideia também estava presente nas formulações e nos pensamentos africano e negro das Américas, embora usando outros termos.[3] A inovação introduzida por Quijano foi a utilização da ideia de "colonialidade do poder" para oferecer uma nova forma de denominar a articulação entre a noção de "raça" e outras relações de poder, assim ajudando a entender e distinguir "colonialismo" de "colonialidade" (ibid., p. 43-44).

De fato Quijano distingue "colonialismo" e "colonialidade". Define o primeiro como uma relação política e econômica na qual a soberania de uma nação ou povo repousa no poder de outra nação, convertendo a última em império; e a

segunda como um conjunto de padrões de poder de longa duração que emergiram com o colonialismo, mas que definem a cultura, as relações intersubjetivas, a distribuição do trabalho e a produção de conhecimentos para muito além dos limites das administrações coloniais. Sobre tal distinção, Nelson Maldonado-Torres tem adicionado o fato de que a colonialidade se mantém tão viva nos livros, nos critérios para o desempenho acadêmico, nos padrões culturais, no senso comum, na autorrepresentação das pessoas, nas aspirações do "eu" e em tantos outros aspectos da experiência moderna que, como sujeitos modernos, "respiramos colonialidade por todo o tempo e a cada dia" (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 243). Castro-Gómez (2007), por sua vez, especifica que a colonialidade se articula por uma estrutura triangular entre a "colonialidade do ser", a "colonialidade do poder" e a "colonialidade do saber" (p. 79-80). Essas três arestas operam de modo indissociável, e é por isso que urge decolonizar o poder, o saber e o ser ao mesmo tempo, isto é, romper com a hegemonia imposta pela suposta universalidade da racionalidade do sujeito moderno, que na realidade responde a um sujeito específico e local: o homem branco, capitalista, militar, patriarcal, heterossexual e de tradição judaico-cristã e que é descrito por Grosfoguel (2006). Dito de outro modo: frente à lógica da modernidade/colonialidade, surge o horizonte epistêmico da transmodernidade/decolonialidade.

Os conceitos de decolonialidade e transmodernidade – que surgiram nesta ordem nas reflexões coletivas da rede de pensamento decolonial – destacam-se como categorias centrais da proposta filosófica decolonial, mas articulam outras noções, como "pensamento fronteiriço", "pluriversalismo" ou "diversalidade".[4] Sobre tais relações, resume Grosfoguel:

> *"A transmodernidade é o projeto utópico do filósofo da libertação latino-americano Enrique Dussel para transcender a versão eurocêntrica da modernidade (DUSSEL, 2001). Em oposição ao projeto de Habermas de que o que é necessário fazer é completar o projeto incompleto da modernidade, a transmodernidade de Dussel é o caminho para completar o projeto de descolonização, inconcluso e incompleto no século XX. No lugar de uma só modernidade centrada na Europa e imposta como um desenho global para o resto do mundo, Dussel advoga por uma multiplicidade de respostas críticas decoloniais à modernidade eurocentrada, a partir de culturas subalternas e do lugar epistêmico dos povos colonizados em todo o mundo. Na interpretação que Walter Mignolo faz de Dussel, a transmodernidade seria equivalente à "diversalidade como projeto universal", a qual é resultada de um "pensamento fronteiriço crítico" que é uma intervenção epistêmica a partir dos diversos subalternos (Mignolo, 2000). As epistemologias subalternas poderiam proporcionar, seguindo a redefinição que faz Walter Mignolo (2000) do conceito do pensador caribenho Édouard Glissant, uma "diversalidade" de respostas aos problemas da modernidade, o que conduziria à transmodernidade"* (GROSFOGUEL, 2006, p. 40).

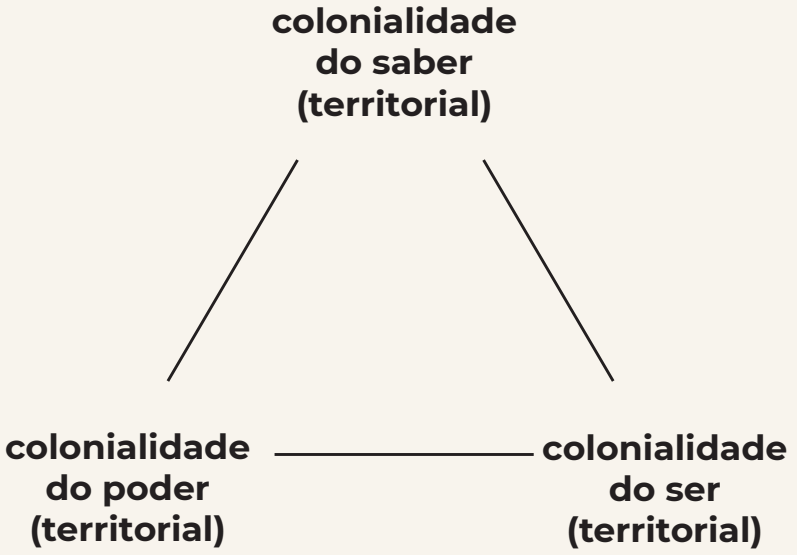


Figura 1. O triângulo da colonialidade territorial. Manifestação particular da estrutura da colonialidade descrita por Castro-Gómez (2007, p. 79).

A COLONIALIDADE NA PRÁTICA PROFISSIONAL DA ARQUITETURA

A hegemonia epistêmica ocidental reflete-se também na reprodução dos modelos urbanos e territoriais promovidos no "norte global" e que tem lugar no sul global. É esse o sentido do conceito de "colonialidade territorial", formulado por Farrés Delgado e Matarán Ruiz (2012) e que alude ao *"conjunto de padrões de poder que servem na práxis territorial para estabelecer hegemonicamente uma concepção do território sobre outras, 'inferiorizadas'"* (p. 152). Esses padrões se sustentam em uma estrutura triangular (Figura 1) entre a "colonialidade do *ser territorial*" (hegemonia do "ser urbano" sobre o resto das formas de existência humana não urbanas), a "colonialidade do *saber territorial*" (práticas profissionais nas quais certos saberes dominam hegemonicamente as decisões sobre como conceber e habitar o território, a cidade e a arquitetura) e a "colonialidade do *poder territorial*" (âmbito da intersubjetividade no qual certo grupo de pessoas define o que é territorialmente correto e, portanto, ostenta o poder de enunciação) (p. 152-153).

Se considerarmos a arquitetura, a cidade e o território como manifestações em distintas escalas de uma categoria de maior generalidade (o ambiente construído), podemos proceder de forma análoga a Farrés Delgado e Matarán Ruiz (2012) e assim definir a "colonialidade arquitetônica" como *a hegemonia de uma concepção de arquitetura sobre outras, que se articula a partir da "colonialidade do saber arquitetônico", a "colonialidade do poder arquitetônico" e a colonialidade do ser arquitetônico".* E fazer o mesmo em termos urbanos. A relação da colonialidade nas distintas escalas de trabalho pode ser explicada com o esquema da Figura 2.

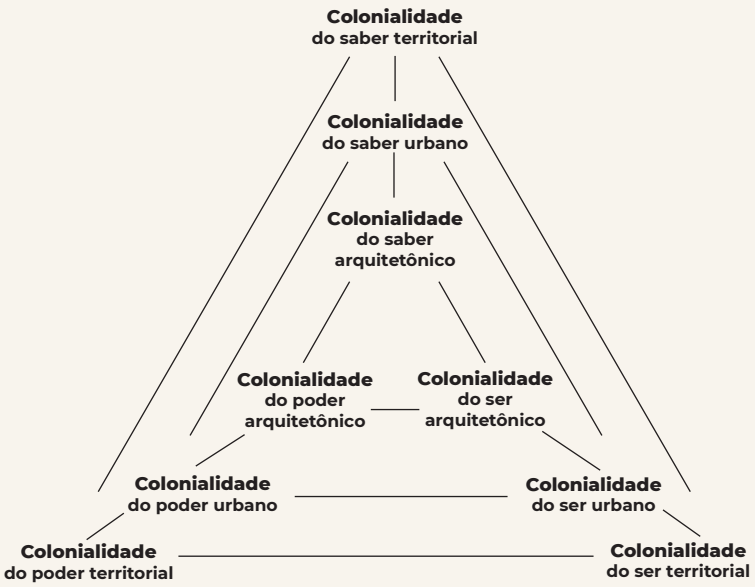


Figura 2. Aproximação da estrutura da colonialidade territorial/urbana/arquitetônica. Elaboração própria.

Por razões de espaço, é impossível esgotar aqui as três arestas da colonialidade na escala arquitetônica (a que pertence a obra em estudo). Por isso, é interessante explorar uma em específico: *a colonialidade do saber arquitetônico.* A esse respeito, aceitando a divisão do saber arquitetônico em dois grupos, o "saber prático" e o "saber teórico", muito embora os dois não estejam totalmente desvinculados (cf. FARRÉS DELGADO e MICHEL, 2003, p. 61-63), pode-se afirmar que há dois grandes grupos de hierarquias: 1) com respeito a "saber produzir objetos arquitetônicos" (o saber prático); e 2) com respeito a "saber avaliar objetos arquitetônicos" (o saber teórico). No primeiro grupo estão as hierarquias relacionadas a "saber representar", "saber projetar", "saber construir", "saber pensar" e "saber aprender", mencionadas pelo arquiteto e professor colombiano Alberto Saldarriaga (1996); e no segundo, a hierarquia que envolve o "saber ver" defendido por Bruno Zevi (1948) ou, dito de outro modo, o "saber apreciar" que abrange o "saber estético" (ou simplesmente a estética).

No que tange à colonialidade do saber arquitetônico, interessa dar atenção a uma manifestação diretamente relacionada com a ética: a questão estética. Nessa direção, vale a pena lembrar que, como descreve Grosfoguel (2009), no sistema mundo moderno/colonial há uma "hierarquia estética global pela qual se privilegiam as formas de beleza e gostos ocidentais e se inferiorizam as formas de beleza e gostos não ocidentais" (p. 14); e, que, como assinala Joaquín Barriendos (2011), há uma "colonialidade do ver" nos regimes da visualidade impostos pelo Ocidente. Levando em conta essas duas ideias e o fato de que a arquitetura é um componente particular do sistema das artes visuais (embora

não se esgote na noção de arte), pode-se afirmar que também existe uma "colonialidade do ver arquitetônico"[5], imposta pela modernidade arquitetônica e que nega todas as tradições precedentes. Uma data representativa da consolidação dessa moderna colonialidade do ver arquitetônico pode ser 1908, quando Adolf Loos "criminalizou" o uso do ornamento no seu ensaio "Ornament and crime". Foram necessárias várias décadas para que se começasse a questionar a autoproclamada universalidade da modernidade arquitetônica. O questionamento veio das periferias do sistema-mundo, especialmente de certos arquitetos latino-americanos que deram origem ao que Kenneth Frampton chama de "regionalismo crítico" (FRAMPTON, [1980] 2005, p. 318-332).

Se, por um lado, em termos filosóficos a modernidade é um projeto universalista e imperial eurocêntrico, que nega a validade de toda a experiência não ocidental, ou a subordina a seus interesses criando "linhas abissais" (cf. SANTOS, 2009, p. 31-38) entre a "mesmidade" e a "alteridade", com vistas a que a última não possa existir; a arquitetura moderna, por outro lado, é um reflexo material dessa lógica. Não esqueçamos que, como exposto por Josep María Montaner (1999), os arquitetos modernos mais influentes fizeram uma conveniente apropriação do conceito historicista de *Zeitgeist* – o espírito (*Geist*) da época (*Zeit*) – para justificar "uma falsa afirmação anti-histórica: construir uma própria genealogia moderna às custas de negar os precedentes históricos e apropriar-se do sentido da história ao mesmo tempo o negando" (ibid., p. 35). Os promotores do movimento moderno respaldaram essa afirmação por meio de uma estrutura historiográfica que reduziu a história da arquitetura a grandes obras cuja importância histórica e o esplendor eram atribuídas à ação do movimento moderno. Assim se justificou "a atuação dos arquitetos vanguardistas, apresentando-os esplendidamente isolados de tudo que os precedeu, como se fossem heróis míticos que enfrentavam o inimigo da decadência academicista", o que também legitimou "os valores de uma nova moralidade de efeitos pedagógicos, regeneradores e higienistas" (ibid., p. 35). Essa atitude moderna levou a arquitetura a um distanciamento em relação às realidades culturais pré-existentes (costumes, saberes, tecnologias, concepções estéticas e espaciais etc.). E que continuará se reproduzindo na pós-modernidade, período no qual os arquitetos – e as poucas arquitetas – do *star system* global seguem impondo "arquiteturas de autor" que são bastante independentes dos contextos locais. Desse modo, a arquitetura e o urbanismo pós-modernos confirmam a afirmação decolonial de que a globalização é uma radicalização da modernidade.

No caso da modernidade arquitetônica latino-americana (décadas de 1950, 1960 e 1970, aproximadamente), havia uma intenção de se reterritorializar os modelos modernos europeus, mas essa busca não deixou de ser uma crítica eurocêntrica ao eurocentrismo da arquitetura moderna. Na realidade, mesmo

quando as propostas se inseriam nos discursos nacionalistas que reinterpretavam os modelos arquitetônicos e urbanos coloniais em resposta à lógica imperial/ocidental, não contemplavam uma avaliação das possibilidades que poderiam oferecer as tradições originárias ou as tradições africanas, seja em termos estéticos ou de uso do espaço.[6] A modernidade latino-americana dá continuidade à atitude do ecletismo burguês e branco de décadas anteriores.

MARCOS HISTÓRICO E ARQUITETÔNICO DAS ESCOLAS NACIONAIS DE ARTE DE CUBA

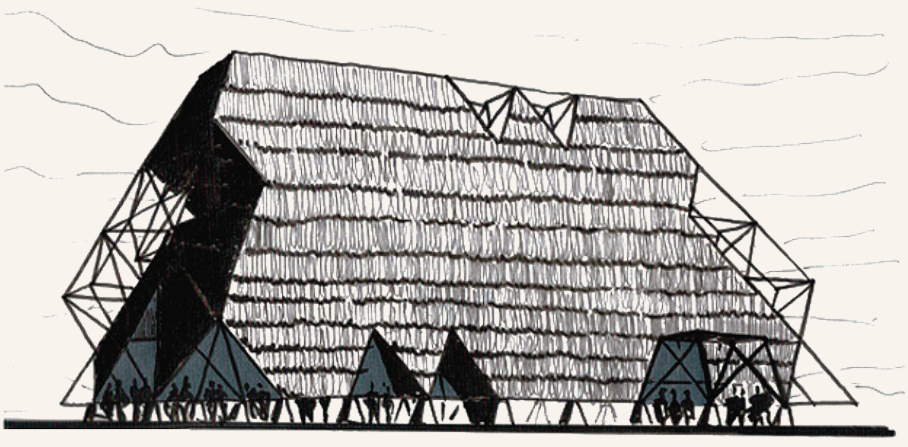
A ARQUITETURA ESCOLAR NOS PRIMEIROS ANOS DA REVOLUÇÃO

O arquiteto cubano Heriberto Duverger (1988), parafraseando uma definição de Shakespeare sobre o teatro, descreve a arquitetura escolar dos primeiros anos da Revolução Cubana como "o espelho em que se reflete o desenvolvimento do sentimento estético de uma época" (p. 26). Sua descrição não poderia ser mais acertada: a arquitetura escolar é o abrigo por excelência da utopia central do processo revolucionário, a criação do "homem novo"; e, por isso, está carregada de conteúdos que se prestam a múltiplas leituras políticas e sociológicas. O autor também está certo em afirmar que "os pontos mais altos da arquitetura cubana foram desenvolvidos pela construção escolar" (p. 25), já que o desenvolvimento desse programa refletia as grandes contradições do processo revolucionário, que existiam não só por se tratar de "um estado socialista ancorado no mar das Antilhas à entrada do Golfo do México e a noventa milhas da maior agressividade que pode ser levada a cabo por um inimigo poderoso" (p. 26), como insiste o autor. Essas contradições se devem também – e, talvez, sobretudo – ao fato de que o ambicioso projeto socioterritorial proclamado pelo estado cubano nunca teve uma base econômica sólida, que se baseasse no desenvolvimento real das capacidades econômico-produtivas do país: desde muito cedo evidenciou-se que ele dependia das regalias oferecidas pela União Soviética (URSS). De fato, se entre 1959 e 1989 o estado cubano construiu inúmeras instalações educativas (Tabela 1) e realizou enormes investimentos em outros programas, essa transformação do ambiente urbano só foi possível por conta da participação de Cuba nas políticas de "vitrines simbólicas" (cf. GROSFOGUEL, 2003) estabelecidas pela URSS e os EUA como estratégias de hegemonia global em meio à Guerra Fria. Mais recentemente, algo mais se esclareceu: foram enormes os fluxos de capital e recursos que chegaram ao país provenientes do bloco soviético, mas também o foi a dívida (que ainda se mantém).[7]

Essa problemática marca a origem, o longo processo construtivo e a situação posterior das ENA (1961-1964). Do mesmo modo que a Cidade Universitária José Antonio Echeverría (CUJAE) (1961-1969), uma espécie de *alter ego* seu, elas evidenciam tanto o fértil campo de

Próxima página: Figura 3 (acima). Projeto arquitetônico de Sergio Baroni, Vittorio Garatti e Hugo Dacosta [elaboração própria]. Figura 4 (abaixo). Projeto arquitetônico de Javier Gutiérrez [elaboração própria]

CUBA



experimentação que representou o programa construtivo educacional durante a primeira década da Revolução quanto as dificuldades econômicas e burocráticas a serem superadas para desenvolver explorações arquitetônicas distantes do dogmatismo do Estado, que logo se impôs. Sejam as ENA, explorando ao máximo as possibilidades criativas de uma tecnologia artesanal baseada em argila (tijolos, lajes cerâmicas etc.), seja a CUJAE, com sua busca homóloga por tecnologias mais industrializadas (concreto e aço), viram-se invadidas pelo "maniqueísmo dogmático que apaga sistematicamente as diferenças e sufoca a individualidade" (COYULA, 2007, p. 362) e, que, em última instância, foi o responsável pela padronização generalizada das instituições escolares a partir dos anos de 1970 – das quais só se destacarão alguns casos excepcionais.[8]

Tabela 1: Instalações educativas produzidas pelo governo cubano entre 1959 e 1989

Variável	**Anos**	
	1959	1989
População (milhões de habitantes)	6,0	10,0
Centros de educação primária (unidades)	7.679	13.034
Centros de educação secundária (unidades)	81	2.149
Sedes universitárias (unidades)	3	35

Fonte: Elaboração própria, com base em Segre (2003).

Para compreender as particularidades que afetaram o processo de projetação e construção das ENA, deve-se considerar sua ocorrência em meio a um complexo contexto sociopolítico e econômico. Definido no início do bloqueio comercial, econômico e financeiro promovido pelos EUA a Cuba (1960), ele afetará as políticas estatais, no que lhes tangem os modelos arquitetônicos a serem executados.[9] Como indica Segre (2003), a arquitetura dos anos de 1960, condicionada por essas circunstâncias econômicas, responderá a três tendências cujos limites "não são nítidos": 1) a continuidade das tipologias tradicionais; 2) o trinômio integralidade-criatividade-sensibilidade social e 3) o expressionismo figurativo. Sobre as obras e autores representativos do momento (ver Figuras 3 e 4),[10] o autor assinala:

"Em cada uma delas há inflexões e alternativas identificadas com a personalidade dos criadores. A primeira corresponde ao grupo de profissionais que levam a cabo administrativamente as construções seriadas; na segunda, Fernando Salinas se destaca pela exploração da integralidade artística e pela personalização da massividade, Antonio Quintana pelo racionalismo estetizado com a natureza e Juan Tosca pela criatividade tecnológica; e a ter-

ceira é identificada pelo expressionismo escultórico de Ricardo Porro e pelo naturalismo orgânico de Walter Betancour" (ibid., p. 361).

RICARDO PORRO: TRAJETÓRIA E PRECEDENTES DA ESCOLA DE ARTES PLÁSTICAS

Ricardo Porro (Camagüey, Cuba, 1925-Paris, França, 2014) graduou-se como arquiteto pela Universidade de Havana em 1949. No ano seguinte fez seu primeiro projeto, a Villa Armenteros, para um burguês bastante endinheirado. Mas o próprio autor prefere esquecer desse assunto:

"Antes de me formar, eu me esforcei para conseguir um cliente que me permitiu fazer-lhe uma casa, minha primeira obra: a casa Armenteros. Hoje preferiria que todo mundo se esquecesse dela. Eu tinha como influência quem muitos de nós tínhamos naquela época: Mies Van der Rohe. Era uma casa muito miesiana, com alguns detalhes um pouco mais pessoais. Atualmente está bastante alterada e francamente prefiro esquecê-la. Depois pude ter alguns clientes menores, mas é preciso dizer que naquela época davam aos jovens arquitetos com certo talento obras menores, pequenas casinhas. Os clientes que consegui eram da pequena e média burguesia, salvo Armenteros, que era da alta burguesia" (PORRO e MORALES, 2004, p. 14).

Nesse mesmo ano, ele viaja à Europa para continuar seus estudos. Vive na França até 1952 e ingressa no escritório de Le Corbusier, onde trabalha como seu estagiário durante pouco tempo:

"Eu queria trabalhar com Le Corbusier, fui vê-lo e ele me disse: "Muito bem, trabalhe comigo". Em seguida ele me perguntou por quanto tempo eu queria ficar; eu lhe disse que um ano, ele me respondeu que um ano não, ou cinco ou nada, ao que respondi que aceitava os cinco anos. Mas depois comecei a ver o que eram os estagiários, e que mais ou menos o que faziam era copiar o chefe, falar e elaborar croquis... E meu espírito de revolta, de ser eu mesmo, meu individualismo, me tirou dali. Decidi não voltar mais a seu escritório e me formar por mim mesmo. Minha preparação foi na Sorbonne, o estudo da filosofia, o estudo das humanidades em geral, o que me interessava muito mais do que trabalhar em um escritório de arquitetura onde iria aprender à maneira do seu dono. Preferia outra coisa. E a Europa me deu uma mentalidade" (PORRO e FERNÁNDEZ, 2005, p. 5).

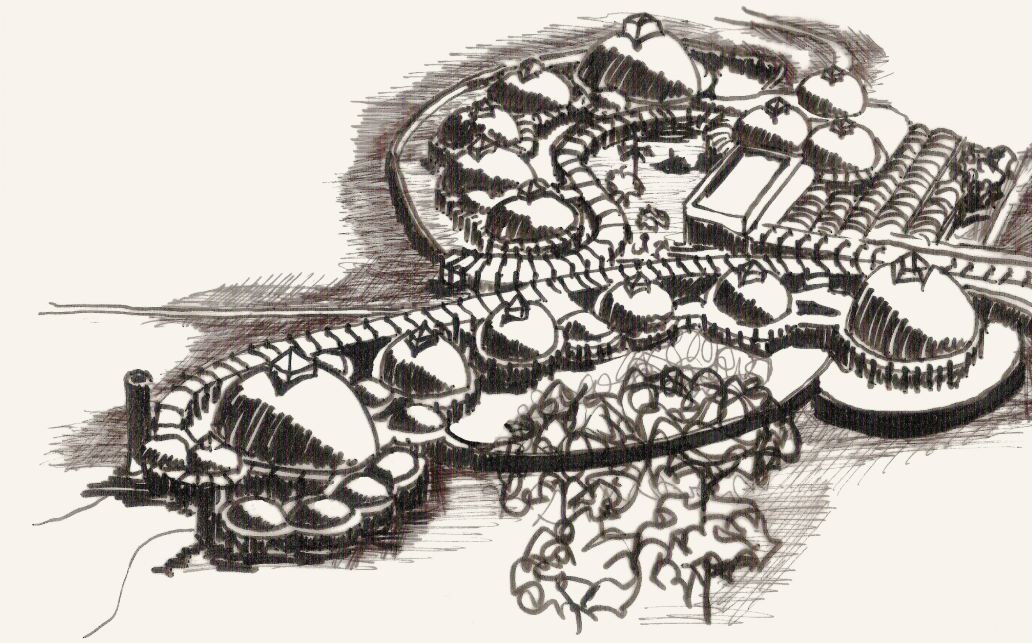
Durante esse período, Porro estuda na Sorbonne e no Instituto de Urbanismo de Paris. Também participa dos cursos do CIAM em Veneza, Itália, onde teria recebido a influência de Ernesto N. Rogers, Ignazio Gardella, Franco Albini e Bruno Zevi (PORRO e MORALES, 2004, p. 14). Em Paris, conhece Picasso, que o recebe com frequência:

"Eu era um garoto que fazia perguntas idiotas, mas Picasso se esforçava em me dar respostas que eu pudesse entender. Foi o primeiro que me falou de símbolos e da falta de símbolos de muitos arquitetos e artistas do século XX. Picasso considerava a si mesmo como um

artista do símbolo, e para mim isso foi uma revelação, isso me abriu o mundo" (PORRO e FERNÁNDEZ, 2005, p. 8).

De volta a Cuba, constrói a já citada Villa Armenteros e em seguida projeta e constrói uma série de residências para clientes da pequena e média burguesia: a Villa Ennis (1953), a Villa San Miguel (1953), a Villa Villegas (1953), a Casa García (1954), a Casa Abad-Villegas (1954) e a Casa Timothy Ennis (1957), atualmente reconhecidas como algumas das obras mais importantes do movimento moderno em Cuba (PORRO e MORALES, 2004).

No entanto, a década de 1950 é um período convulsivo: em 10 de março de 1952, Fulgêncio Batista perpetra um golpe de Estado que lhe permite governar até 1954. Em seguida, apesar de ser derrotado nas eleições presidenciais, continua no poder até 1958, situação que só terminará em 1 ° de janeiro de 1959, com o triunfo revolucionário encabeçado por Fidel Castro. Nesse contexto, conspirará contra o ditador uma parte da juventude universitária, entre os quais se contam, de modo especial, certos grupos da Faculdade de Arquitetura.[11] Porro também se envolve na questão e precisa se exilar na Venezuela, onde receberá o apoio do arquiteto José Raúl Villanueva, para ingressar no corpo docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Caracas. Nessa instituição, ele encontra um espaço apropriado para se desenvolver (MORALES, 2004, p. 14-15). Em Caracas, terá contato



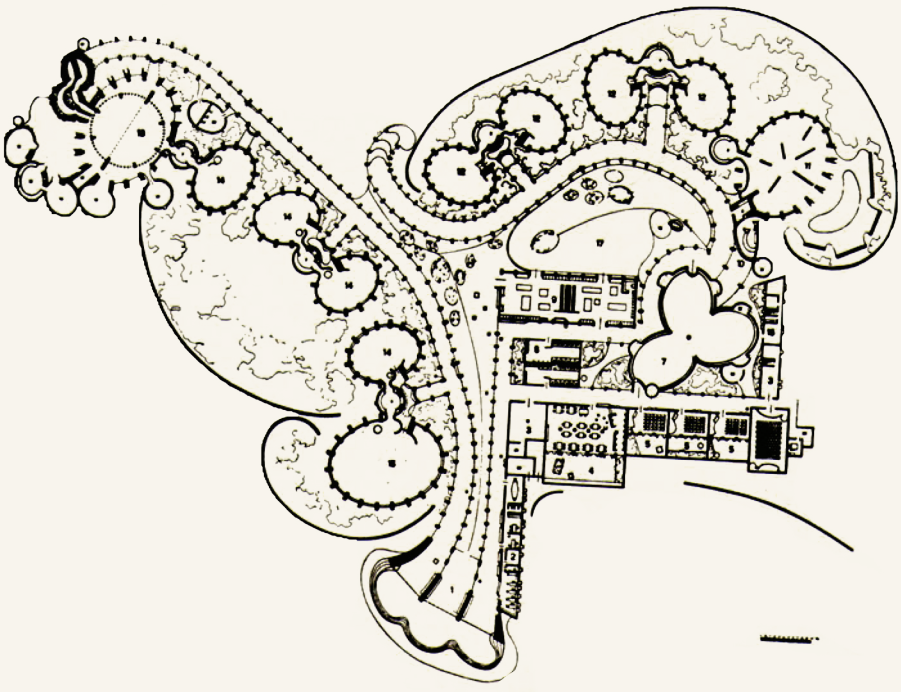
com o pintor cubano Wilfredo Lam – que realizara em 1957 um dos murais da Cidade Universitária – e conhecerá Vittorio Garatti e Roberto Gotardi (PORRO e MORALES, 2004). Permanece na cidade até agosto de 1960, ano em que regressa a Cuba para trabalhar com planejamento urbano (PIZARRO, 2013, p. 26). É quando ele então recebe o convite da arquiteta Selma Díaz para atuar como coordenador geral do projeto das Escolas Nacionais de Arte, que seriam construídas em terrenos do bairro de Cubacán, na periferia de Havana. Porro estende seu convite a Garatti e Gottardi. Entre 1961 e 1965, trabalha no projeto e na construção das escolas de Artes Plásticas e de Dança Moderna, até que se vê forçado a emigrar para a França em 1966 (PORRO e MORALES, 2004).

AS ESCOLAS NACIONAIS DE ARTE

O conjunto das Escolas Nacionais de Arte se localiza nos terrenos de golfe do antigo Havana Country Club, na zona oeste de Havana. Fidel Castro propôs fazer ali "os edifícios mais novos e belos que pudessem se construir no mundo" (MORALES, 2004, p. 16). No momento de sua projetação, já havia se instalado o bloqueio econômico dos Estados Unidos a Cuba (abril de 1961), com a consequente escassez de certos materiais de construção, especialmente o aço e o cimento, por conta do qual se pediu aos arquitetos que não usassem "aço ou concreto, mas materiais e mão-de-obra artesanais" (MARTÍN, 1996, p. 46). É por essa razão que se decide empregar a argila como o principal material e a abóbada tabicada[12] como técnica construtiva – dois pontos que, somados ao princípio da integração com a paisagem, darão unidade ao conjunto arquitetônico. A capacidade criativa dos arquitetos concretizará uma nova expressividade à abóbada tabicada (PIZARRO e RUEDA, 2013). Em 1964, quando os arquitetos começavam a ser questionados e suas obras estavam paralisadas, o arquiteto, artista e crítico cubano Hugo Consuegra (1965) comentou:

"O forasteiro que visita as escolas de arte, independentemente do que goste ou não – e o que é mais frequente é que se entusiasme com elas – tem uma sensação de excesso e grandiloquência, e isso naturalmente se presta a críticas, sobretudo entre aqueles arquitetos formados em postulados de uma arquitetura mais direta e menos espetacular.

Figura 5. Sketch da Escola Nacional de Artes Plásticas do arquiteto Ricardo Porro. Fonte: elaboração própria.



Mas cabe perguntarmos, também: não é grandiloquente nosso momento histórico? [...] Se a cultura cubana – em qualquer de suas manifestações – aspira refletir a revolução, estimo que deve fazê-lo com plena consciência de certa exorbitação, quero dizer, sendo voluntariamente indiscreta e tremendista" (ibid., p. 15).

Em defesa das obras, Consuegra identificava três coincidências conceituais "que são altamente interessantes para o crítico" e que "mesmo que nunca tenham sido formuladas pelos seus autores, [...] provêm de uma tremenda realidade exterior a eles". A primeira está relacionada com as características dos arquitetos, e seria *a cisão entre o criador e seu meio*:

"Os arquitetos destas obras, não importa se são cubanos ou estrangeiros, são, devido a sua formação e a suas projeções, verdadeiros "aristocratas" da cultura: arquitetos humanistas, produtos de todo o complexo cultural contemporâneo. Sabemos que esses "aristocratas" são fiéis à revolução, que marcham ombro a ombro com as pessoas até o corte da cana e montam guarda de fuzil na mão, mas enquanto arquitetos são solitários. Sua obra é, pois, compreendida parcialmente, saboreada somente por seus iguais, delícias dos conhecedores de seus detalhes, arte de requinte espacial que sequer é totalmente valorizada por todos os arquitetos – só pelos "arquitetos requintados". Frente a esta arte, o homem médio reage favoravelmente lisonjeado, vale dizer até "encantado", mas sem o domínio real de seu critério, impres-

Figura 6 (acima). Planta arquitetônica da Escola de Artes Plásticas do arquiteto Ricardo Porro. Fonte: Consuegra (1965).
Figura 7 (próxima página). Escultura do mamão papaia, na praça central da Escola de Artes Plástica. Fonte: cortesia da arquiteta Libertad Rodríguez.

Figuras 8 (acima) e 9 (abaixo). Vista da praça central da Escola de Belas Artes. Fonte: cortesia da arquiteta Libertad Rodríguez.
Figura 10 (próxima página). Detalhe da galeria arcada. Fonte: cortesia da arquiteta Libertad Rodríguez.

sionado tão somente pelo espetáculo. Essa desproporção entre a qualidade da obra – que, com certeza, não é somente espetáculo – e a capacidade normal de se avaliá-la está presente em toda a arte contemporânea, sendo válida essa equação inclusive para os países de mais alta cultura. Mas num país subdesenvolvido como o nosso, a ferida se faz verdadeiramente dolorosa" (ibid., p. 15).

A segunda condição é a *vontade comum de desintegrar a unidade espacial*, presente na estrutura dos pavilhões isolados, "com sua cobertura independente nas escolas de Artes Dramáticas, de Balé e de Artes Plásticas, articulando-se segundo ritmos assincopados – ritmos inesperados, é importante precisar, que nos dão uma visão aditiva, nunca total" (ibid., p. 16). A terceira, *a angústia espacial ou a hipertensão espacial*, que se consegue com "a agudização extrema dos contrastes, as angularidades dinâmicas ou as superfícies rotacionadas, [...] a vontade de permanecer em desequilíbrio, [...] em perpétuo movimento" (p. 16). Na opinião do autor, estas três condições voltavam-se às escolas maneiristas, mais que as barrocas, argumento que também era o de Porro.[13]

CONCEITUAÇÃO DA ESCOLA DE ARTES PLÁSTICAS

As escolas de artes, reconhece Porro, foram um salto mortal do arquiteto. Consciente da oportunidade, ele fez nelas convergir os conteúdos de muitas influências culturais. Em uma entrevista concedida a Juan Luis Morales, ele falou sobre a Escola de Artes Plásticas (Figura 5):

"Quando comecei a analisar a Escola de Artes Plásticas, logo pensei na tradição, mas não quis dar o enfoque que fizera antes. Quer dizer, não era a arquitetura aristocrática que me interessava, mas como conseguir dar uma expressão a algo que nunca tivera arquitetura: o lado negro de Cuba. Havia uma aristocracia católica e um povo com uma mistura de religiões africanas em sincretismo com a católica – e isso é Cuba. Os que triunfaram foram os africanos, mais que os padres católicos: a aristocracia se foi e ficou o povo. Quis fazer uma arquitetura que expressasse isso. Como fazê-la? Não havia precedente. Havia uma música e uma dança extremamente sensuais e eróticas, e um sentido religioso por trás disso tudo. Tinha o Lam... Como ele expressa o lado negro? Lam vai no que é "a não limitação do ser" nas civilizações mágicas. (...) É um mundo no qual um homem pode ser tigre, serpente, ou pode se transformar em árvore – os limites do ser não estão fixos. (...) Eu decidi me referir a outra imagem, a uma imagem antiga: a deusa da fecundidade. Concebo um edifício como Eros, e lhe dou seios. É a imagem da Diana de Éfeso, que sempre me impressionou com seios em todo o torso. É o ponto de partida da minha Escola: pode ser Gaia, a deusa grega da fecundidade, e também pode ser Oxum. O conteúdo em geral era o Eros e, certamente, o Eros que herdamos da África" (PORRO e MORALES, 2004, p. 15).

A alegoria da mulher está também na planta arquitetônica do conjunto, com sua distribuição inspirada no aparato reprodutor feminino (Figura 6). Esse se expressa, sobretudo, na fonte do pátio central: um mamão papaia que emanava

um jato de água (Figura 7) – e que, como assinala John A. Loomis (1999), foi desligado por ordens do partido comunista, por considerá-lo obsceno (p. 123). Que se leve em consideração que em Cuba o papaia é conhecido como "fruta--bomba", nome que provém do termo iorubá *"embomba",* que faz referência à vagina, como comenta Guillermo Cabrera Infante. Esta referência sexual está amplamente ancorada no imaginário popular. Nesse sentido,considera-se que Wilfredo Lam foi o primeiro a explorar na pintura o significado sexual desta fruta (CABRERA INFANTE, 1992, p. 12) e tomando em conta a estreita relação entre Lam e Porro, é possível pensar que a decisão do arquiteto estivesse mediada tanto pela interpretação popular quanto pela influência de seu amigo pintor.

O outro componente da conceituação dessa escola é a vontade de que a arquitetura se faça cidade, evidente na centralidade dos espaços coletivos e nas galerias arcadas, que lembram a tradição colonial de Havana – *A cidade das colunas* da qual pouco depois falará Alejo Carpentier (1970) –, ao mesmo tempo em que também quer ser aldeia (Figuras 8, 9 e 10). Como comentou Porro: "[é] uma imagem da cidade e uma aldeia. É uma aldeia, já que as únicas coisas que fiz foram uma entrada, uma via estreita e uma praça, mas é imagem de cidade" (PORRO e MORALES, 2004, p. 17). Cidade e feminilidade são as duas ideias centrais do recinto:

"Eu tratei de fazer um edifício que fosse feminilidade, mas que também (porque eu vinha influenciado do que era o urbanismo de Veneza) fosse cidade, mas uma cidade que se convertesse em Eros, uma cidade que fosse amor. Então, como a interpretei? Fazendo com que todos as suas aulas, todos os diferentes ateliês fossem como um teatro arena, que por sua vez parecia um ovo ou parecia um seio, ovo que é a origem do mundo, origem da vida e seio que também tem a ver como o que é iniciático: amamenta o que nasce. Eu me dava conta de que fazendo isso, concebia de uma forma pura e simples o eterno problema do homem: o Eros" (PORRO e FERNÁNDEZ, 2005, p. 6).

POR UM OLHAR DECOLONIAL SOBRE A ESCOLA DE ARTES PLÁSTICAS

A MODERNIDADE ARQUITETÔNICA COMO COLONIALIDADE: PERSISTÊNCIA NA PRIMEIRA DÉCADA DA REVOLUÇÃO CUBANA

Pode-se afirmar que a modernidade arquitetônica cubana, que tem o auge na década de 1940, mas alcança seu máximo esplendor nos anos de 1950, vinha reproduzindo a colonialidade arquitetônica imposta pelo ecletismo burguês e branco das décadas anteriores, quer dizer, em geral reproduzia as pretensões da arquitetura ocidental. Essa tendência continuou dominante no início dos anos de 1960. À exceção do "expressionismo figurativo", caracterizado pelo forte enraizamento local outorgado pelo emprego de materiais e tradições construtivas e a busca conceitual por imaginários locais, as outras duas tendências mencionadas por Segre, "a continuidade das tipologias tradicionais" e "o trinômio integralidade-criatividade-sensibilidade social", continuaram inscritas em um "desenvolvimentismo abstrato" que era congruente com o "universalismo abs-

trato" da filosofia da modernidade (SEGRE, 2003).[14] Esse desenvolvimentismo/universalismo abstrato priorizará materiais e técnicas inovadores,[15] assim como certas estéticas funcionalistas que, se deixaram edifícios de uma qualidade superior àqueles construídos a partir dos anos de 1970, também assentaram a crença de que o desenvolvimentismo e a industrialização eram a única saída para responder às demandas arquitetônicas e urbanas do Terceiro Mundo. Dessa forma, ficaria estabelecida certa colonialidade do saber arquitetônico em detrimento das próprias tecnologias tradicionais não convencionais. Pois se as primeiras obras dos anos de 1960 incluíram "pesquisas sobre materiais de construção com recursos do país e sistemas de pré-fabricação flexíveis" (CÁRDENAS, 2000, p. 128), finalmente acabou impondo-se "a pré-fabricação pesada trazida de países euro-orientais, onde o frio era uma razão para produzir elementos dessa maneira"; sendo assim, "perdiam-se, de início, as melhores qualidades do concreto in situ, seu monolitismo e sua capacidade de adotar uma variedade de formas" (COYULA, 2007, p. 375).

A persistência dessa mentalidade desenvolvimentista se esgarça com o imaginário racionalista dominante. Mesmo quando a maioria dos profissionais que estava em exercício antes de 1959 emigrou, os jovens que ficaram continuaram as concepções de seus mestres. Nesse sentido, cabe destacar uma importante diferença em relação ao que ocorreu na URSS: se por lá o academicismo do realismo socialista freou a concepção moderna, por considerá-la burguesa, em Cuba a modernidade assumiu-se como paradigma para a nova arquitetura, teorizada especialmente pelo arquiteto Fernando Salinas, em seu ensaio "La arquitectura revolucionaria del Tercer Mundo" (1967). Se na URSS o movimento moderno, representado pelo construtivismo, foi visto como influência capitalista "estrangeirizante" e os arquitetos tradicionalistas aproveitaram essa crítica para mudar o rumo da arquitetura (CÁRDENAS, 1998, p. 70-73), em Cuba se assumiu uma posição diametralmente oposta: inverteram-se os termos burgueses da modernidade arquitetônica[16] para pô-la a serviço das classes populares. Isso ocorreu não só porque os jovens arquitetos haviam sido ao mesmo tempo "vanguarda política entre os estudantes de arquitetura e confrontada resolutamente pela ditadura de Batista" (COYULA, 2008, p. 568), mas porque, além disso, o compromisso social já existia em uma parte do corpo docente".[17]

A ESCOLA DE ARTES PLÁSTICAS: UMA ARQUITETURA DECOLONIAL?

O que pode ser uma arquitetura decolonial? Atendendo aos aspectos indicados, seria aquela oposta às visões hegemônicas, às colonialidades do saber arquitetônico, do poder arquitetônico e do ser arquitetônico. Parafraseando a definição do semiólogo argentino Walter Mignolo sobre o decolonial, seria decolonial aquela arquitetura cujo ponto de origem se encontre nas concepções espaciais subalternizadas. Frente aos antecedentes descritos, pode se dizer que a Escola de Artes Plásticas talvez não seja decolonial, mas que, sim, voltou-se a isso, ao estabelecer

uma ruptura com dois pontos: com a colonialidade do saber arquitetônico e com a colonialidade do ser arquitetônico.

Sobre o primeiro, aprecia-se na escola uma vocação transmoderna e decolonial tanto em sua forma quanto no seu conteúdo, manifestada na intenção de valorizar "concepções espaciais-outras", isto é, concepções sobre como habitar o espaço coletivo pensadas a partir da alteridade, a partir da exterioridade da modernidade. Porro, considerando válidos os esquemas ancestrais de organização tribal nas aldeias, concebe a escola como uma série de recintos independentes em torno de uma praça central, cujos componentes arquitetônicos carregam referências formais bastante figurativas e explícitas – que relacionam o edifício com a importância da mulher nos esquemas não patriarcais: claras referências antropomórficas a seios, vaginas, ovários que resultarão de cúpulas, gárgulas, fontes e do traçado em planta. Esta arquitetura não pretende ser uma "máquina de habitar" com significação abstrata, mas um espaço nutrido de significados concretos, reivindicações e justiça cognitiva.

É certo que a obra não emerge propriamente da epistemologia afro-cubana, mas está mediada pelo filtro de um arquiteto que pretende ir mais além da epistemologia ocidental: há uma abertura ao diálogo interepistêmico com as concepções espaciais excluídas pela tradição arquitetônica moderna, uma abertura impensável dentro das lógicas funcionalista, desenvolvimentista e abstrata dominantes na arquitetura cubana dos anos de 1950 e 1960, assim como na maioria da arquitetura desse momento. O conceito manejado tampouco se inscreve na lógica pós-moderna ou *kitsch*, pois não banaliza as formas do passado. Pelo contrário, trata-se de um exercício intelectual crítico, com vocação intercultural e alto conteúdo simbólico: suas abóbadas catalãs, que remetem diretamente a uma tradição construtiva espanhola, guarnecem uma organização tribal que é clara referência à tradição espacial africana. Estas intenções fazem com que a Escola de Artes Plásticas seja uma obra autêntica, digna de comparação com as explorações que contemporaneamente ocorriam em outras manifestações da arte, como as pinturas de Wilfredo Lam ou, se assim quisermos, a poesia de Nicolás Guillén. A construção representa uma síntese produzida a partir do posicionamento em uma cultura específica (a afro-cubana), projetada para a universidade.

Em sintonia com isso está a intenção de descolonizar o ser arquitetônico, presente na medida em que os espaços promovem uma forma de ser/estar em relação com os demais e com o entorno alheia aos mecanismos próprios da arquitetura escolar precedente, marcada por seu caráter fechado e uma distribuição espacial funcional ao exercício da vigilância. A liberdade espacial da escola reflete um conceito de liberdade de habitar os espaços. Não é uma arquitetura de controle, mas da liberdade, que contém as ideias românticas do momento. [18] Curiosamente, aqueles que representavam a busca pelo "homem novo" e ostentavam o poder de enunciação chamaram as Escolas de Artes, e particularmente Porro, de elitistas e burgueses.

CONCLUSÕES

Neste trabalho, analisamos a obra de um arquiteto a partir de um enfoque novo, que tenta contribuir com a renovação da crítica e da historiografia disciplinar, ao se localizar fora da modernidade arquitetônica. Assim, expomos que na conceituação e construção da Escola de Artes Plásticas há uma intenção de dar forma arquitetônica a uma concepção socioespacial subjacente em parte da cultura nacional cubana (a que procede das culturas africanas). Essa busca faz com que a obra transcenda a essência universalista e abstrata da arquitetura moderna para se localizar na antessala da arquitetura decolonial ou, por assim dizer, da descolonização arquitetônica. Nesse sentido, torna-se importante indicar que a descolonização arquitetônica não se esgota na intenção de Ricardo Porro, pois implica decolonizar tanto o saber arquitetônico (desmontar os critérios hegemônicos sobre como fazer e avaliar a arquitetura), quanto o ser arquitetônico (diversificar as formas de habitar o espaço arquitetônico, de relacionar-se com ele) e o poder arquitetônico (assumir a arquitetura como construção coletiva e não como um desígnio pessoal) – o último não esteve na proposta de Porro, cujo método seguiu centrado no trabalho do criador independente.

NOTAS / REFERÊNCIAS

[1] Este artigo foi originalmente publicado em espanhol, sob o título "Arquitetctura y decolonialidad: al- gunas ideas sobre la Escuela de Artes Plásticas de Ricardo Porro", no periódico Aisthesis (ISSN 0568-3939), no 60, outubro 2016, p. 167-190, Pontifícia Universidade Católica do Chile. Agradecemos a autorização da tradução (Nota dos Editores).

[2] O arquiteto cubano Ricardo Porro projetou as escolas de Artes Plásticas e de Dança Moderna; o arquiteto ita liano Vittorio Garatti, as de Música e de Balé; e o também arquiteto cubano Roberto Gottardi, a de Artes Cênicas.

[3] Para Mignolo (2013), as bases históricas da decolonialidade estão na Conferência de Bandung de 1955, que reuniu 29 países da Ásia e da África, "no mesmo momento em que a divisão em três mundos se desmoronava e se celebrava o fim da história e uma nova ordem mundial" (p. 8-9).

[4] De fato incluem outras ideias produzidas fora do contexto latino- americano, como a de "pensamento heterárquico", definida pelo sociólogo grego Kyriakos Kontopoulos (1993).

[5] Barriendos considera que "a colo- nialidade do ver, como a co-

lonialidade do poder, do ser e do saber e do poder, mas constituindo uma forma específica de saber.

[6] Não por acaso, fala-se do "modelo europeu de cidade na América Latina" (cf. SEGRE e VÉLEZ, 2000).

[7] No curso da queda da URSS, o governo russo reclamou o direito de cobrar a dívida. Em julho de 2014, a Duma (parlamento russo) decidiu perdoar 90% dela. Ver, por exemplo, "La jugada de Putin de perdonar la deuda en Cuba", publicado pela BBC em 11 de julho de 2014. Disponível em: https://bbc.in/2BpW08S.

[8] Duverger apresenta de maneira precisa esses casos excepcionais – como a Escola Vocacional " V. I. Lenin", em Havana, e sua homóloga "Máximo Gómez", em Camagüey –, que conseguiram explorar certa flexibilidade do sistema construtivo "Girón" (com o qual se construíram de creches a centros universitários), ao mesmo tempo em que tiveram seus espaços personalizados por meio da comunicação visual e do design dos ambientes. A padronização homogeneizadora também ocorreu no restante dos programas arquitetônicos de caráter social (moradias, hospitais etc.).

[9] Sobre o tema, ver os textos de Eliana Cárdenas (2000), Mario Coyula (2007) e de Yasser Farrés Delgado e Roberto Segre (2013).

[10] No concurso nacional para o pavilhão de Cuba na Exposição Universal de Montreal, de 1967, foram representadas as diferentes tendência arquitetônicas. O projeto ganhador foi o de Sergio Baroni, Vittorio Garratti e Hugo Dacosta, enquanto que Javier Gutiérrez recebeu uma das menções.

[11] Em 13 de março de 1957, José Antonio Echevarría, líder nacional da Federação Estudantil Universitária e estudante de Arquitetura, comanda o grupo que tentará executar Batista invadindo o Palácio Presidencial.

[12] Também chamada de abóbada catalã (por ter sido muitíssimo utilizada por Gaudí), trata-se de um tipo de abóbada autoportante construída sem a armação da cimbra, mas por tabiques, isto é, paredes horizontais delgadas e com curvaturas, feitas de tijolos leves e gesso de secagem rápida. À semelhança da parede autoportante, não concentra e dissipa as cargas, assim evitando vigas e lajes (Nota do Tradutor.).

[13] Escapa a este artigo esgotar as particularidades de cada escola, mas uma consulta a esse respeito pode ser feita no livro do arqui-

teto e historiador estadunidense John A. Loomis (1999). Sobre a ideia do barroquismo na obra do Ricardo Porro, ver Kaup (2009).

[14] Sobre o "universalismo abstrato" na filosofia moderna, ver Grosfoguel (2008). Esse universalismo tomará corpo na "retirada do real", na negação da tradição, que experimentarão as artes e a arquiteturas modernas no século XX.

[15] Nesse momento, o concreto armado e a pré-fabricação ainda eram inovadores.

[16] Recorde-se que em 1923 Le Corbusier afirmava, em Por uma arquitetura: "A sociedade está cheia de um violento desejo de algo que talvez se obtenha, talvez não. Tudo se radica nisso; tudo depende do esforço realizado e da atenção prestada a estes sintomas alarmantes. Arquitetura ou revolução. A revolução pode ser evitada"(p. 243).

[17] Em 1949, o arquiteto e urbanista Pedro Martínez Inclán já advogava por melhores condições e localizações para os conjuntos residenciais operários, como consta no texto conhecido como Carta de Havana.

[18] Cabe assinalar que este princípio está presente também no restante das escolas.

/

BARRIENDOS, J. La colonialidad del ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. **Nómadas**, 35, p. 13- 29, 2011.

CABRERA INFANTE, G. **¡Vaya papaya!** Ramón Alejandro. París: Le Polygraphe, 1992.

CÁRDENAS, E. **Problemas de teoría de la arquitectura**. Guanajuato: Uni- versidad de Guanajuato, 1998.

CÁRDENAS, E. En el cambio de milenio: polémicas y realidades en la arquitectura cubana. **Archivos de Arquitectura Antillana,** v. 5, n. 10, p. 128-133, 2000.

CARPENTIER, A. **La ciudad de las columnas.** Barcelona: Lumen, 1970.

CASTRO-GÓMEZ, S. Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In: CASTRO-GÓMEZ, S. e GROSFOGUEL, R. (Orgs.). **El giro decolonial.** Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007, p. 79-92

CASTRO-GÓMEZ, S. e GROS- FO- GUEL, R. Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In:

CASTRO-GÓMEZ, S. e GROSFOGUEL, R. (Orgs.). **El giro decolonial.** Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007, 9-24.

CONSUEGRA, H. Las Escuelas Nacionales de Arte. **Arquitectura,** n. 334, p. 14-25, 1965.

COYULA, M. El trinquenio amargo y la ciudad distópica: autopsia de una utopía. In: SCARANO, F. e ZAMORA, M. (Orgs.). **Cuba:** contrapuntos de cultura, historia y sociedad. San Juan: Callejón, 2007, p. 361-385.

COYULA, M. Epílogo: ¿Y después de Sert?" De Forestier a Sert. In: GÓMEZ DÍAZ, F. (Org.). **Ciudad y arquitectura en La Habana** (1925-1960). Madrid: Abada, 2008.

DUSSEL, E. **Hacia una filosofía política crítica.** Bilbao: Desclée de Brouwer, 2001.

DUVERGER, H. De cuando las escuelas se envolvían en arco iris. **Arquitectura y Urbanismo**, v. 9, n. 2, p. 25-33, 1988.

ESCOBAR, A. Mundos y conocimien- tos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. **Tabula Rasa,** n. 1, p. 51-86, 2003.

FARRÉS DELGADO, Y. e M ATARÁN RUIZ, A. Colonialidad territorial: para analizar a Foucault en el marco de la desterritorialización de la metrópoli. Notas desde La Habana. **Tabula Rasa,** n. 16, p. 139-159, 2012.

FARRÉS DELGADO, Y. e M ATARÁN RUIZ, A. Hacia una teoría urbana transmoderna y decolonial: una introducción. **Polis**, v. 13, n. 37, p. 339-361, 2014.

FARRÉS DELGADO, Y. e MICHEL, B. Hacia otro enfoque en la enseñanza del proyecto de arquitectura. **Arquitectura y Urbanismo**, v. 28, n. 3, p. 61-67, 2007.

FARRÉS DELGADO, Y. e SEGRE, R. Cinco decenios de teoría de la arquitectura en Cuba (1963-2013) y un diálogo intergeneracional: entrevista a Roberto Segre. **ACE**, v. 8, n. 23, p. 77-94, 2013.

FRAMPTON, K. **Historia crítica de la arquitectura moderna**. Barcelona: Gustavo Gili, (1980) 2005.

GROSFOGUEL, R. Cambios conceptuales desde la perspectiva del sistema-mundo. Del cepalismo al neoliberalismo. **Nueva Sociedad**, n. 183, p. 151-166, 2003.

GROSFOGUEL, R. La descolonización de la economía política y

los estudios postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. **Tabula Rasa**, n. 4, p. 17-48, 2006.

GROSFOGUEL, R. Hacia un pluriversalismo transmoderno decolonial. **Tabula Rasa**, n. 9, p. 199-216, 2008.

GROSFOGUEL, R. Izquierdas e Izquierdas Otras: entre el proyecto de la izquierda eurocéntrica y el proyecto transmoderno de la nuevas izquierdas descoloniales. **Tabula Rasa**, n. 11, p. 9-29, 2009

JUVENTUD REBELDE. Escuelas cubanas de arte declaradas Monumen- to Nacional. **Juventud Rebelde.** 19 de fevereiro de 2013.

KAUP, M. " Vaya Papaya!": Cuban baroque and visual culture in Alejo Carpentier, Ricardo Porro, and Ramón Alejandro". **PMLA**, v. 124, n. 1, p. 156-171, 2009.

KONTOPOULOS, K. **The logics of social structures.** Cambridge: Cam- bridge University Press, 1993.

LOOMIS, J. **Revolution of forms** – Cuba's forgotten art schools. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

M ALDONADO-TORRES, N. On the coloniality of being. **Cultural Studies**, v. 21, n. 2-3, p. 240-270, 2007.

M ALDONADO-TORRES, N. **Against war.** Durham/Londres: Duke University Press, 2006.

M ARTÍN, M.E. Arquitectura: hallar el marco poético. Entrevista con Ricardo Porro. **Revolución y Cultura**, v. 5, p. 44-51, 1996.

M ARTÍNEZ ANDRADE, L. Hay que tomarse en serio el pensamiento crítico de los colonizados en toda su complejidad. (Entrevista a Ramón Grosfoguel). **Metapolítica,** n. 83, p. 38-47, 2013.

M ARTÍNEZ INCLÁN, P. C**ódigo de urbanismo**. Carta de Atenas, Carta de La Habana. La Habana: Imprenta P. Fernández y Cía., 1949.

MIGNOLO, W. Lo nuevo y lo decolonial. In: MIGNOLO, W. e GÓMEZ, P.P. (Orgs.). **Estéticas y opción decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

MONTANER, J.M. **Arquitectura y crítica.** Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

MORALES, J.L. Fallece en París el arquitecto cubano Ricardo Porro. **El Nuevo Herald**, 26 de dezembro de 2014.

PIZARRO, M.J. 2012. **En el límí-**

te de la arquitectura-paisaje: las Escuelas Nacionales de Arte de La Habana. Tese. (Doutorado em Arquitetura) – Universidad Politéc nica de Madrid, Madrid, 2012.

PIZARRO, M.J. e RUEDA JIMÉNEZ, Ó. Una nueva expresividad de las bóvedas tabicadas. Las Escuelas Nacionales de Arte de La Habana. **Arquitectura y Urbanismo**, v. 34, n. 1, p. 73-86, 2013.

PORRO, R. e FERNÁNDEZ, J. Una arquitectura a la imagen del hombre. **Revolución y Cultura**, v. 4, p. 4-12.

PORRO, R. e MORALES, J.L. Ricardo Porro entrevisto. Ciudadano del mundo. **Revista Encuentro de la Cultura Cubana**, n. 32, p. 11-30, 2004.

QUIJANO, A. Globalización, colo- nialidad del poder y democracia. In: **Tendencias básicas de nuestra época**: globalización y democracia. Caracas: Instituto Diplomático Pedro Gual, 2001, p. 25-60.

QUIJANO, A. e WALLERSTEIN, I. Americanity as a concept, or the Americas in the modern world--system. **International Journal of Social Sciences**, n. 134, p. 583-591, 1992.

RESTREPO, E. e ROJAS, A. (Orgs.). Inflexión decolonial: fuentes, con- ceptos y cuestionamientos. Popayán: Universidad del Cauca/Universidad Javerian/ Instituto de Estudios Sociales y Culturales/Pensar, 2010.

SALDARRIAGA, A. **Aprender arquitectura**. Un manual de supervivencia. Santa Fe de Bogotá: Corona, 1996.

SALINAS, F. La arquitectura revolucionaria del Tercer Mundo. **Tricontinental**, v. 1, n. 1, p. 93-105, 1967.

SANTOS, B.S. **Crítica de la razón indolente.** Contra el desperdicio de la experiencia. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009.

SEGRE, R. Los años 60 y el congreso de la UIA. **Arquitectura y Urbanismo**, v. 24, n. 3, p. 29-33, 2003

SEGRE, R. **Arquitectura antillana del siglo XX**. Bogotá/La Habana: Universidad Nacional de Colombia/ Editorial Arte y Literatura, 2003.

SEGRE, R. e VÉLEZ, A. ¿Por qué hablar de modelo europeo de ciudad en América Latina? **Revista de Occidente**, n. 230-231, p. 11-24, 2000.

WALSH, C. Introducción. Lo

pedagógico y lo decolonial: entretejiendo caminos. In: WALSH, C. (Org.). **Pedagogías decoloniales:** prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re) vivir, Tomo I. Quito: Abya-Yala, 2013.

ZEVI, B. **Saper vedere l'architettura.** Turín: Einaudi, 1948.

PARA CITAR:
FARRÉS DELGADO, Y. Arquitetura e decolonialidade: algumas ideias sobre a escola de artes plásticas de Ricardo Porro. **Redobra**, n. 15, ano 6, p. 289-316, 2020.