

Bunker 62

um abrigo para a música
eletrônica em Goiânia

Vinícius Lopes da Silva Alves

Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Escola Politécnica e de Artes
Orientadora: Isabella Paiva Gomes Ferrante
Temática: Cultura e Lazer

Este trabalho apresenta o projeto de arquitetura para o "Bunker 62", um espaço concebido como um abrigo para eventos de Música Eletrônica. O nome deriva da articulação entre o conceito de abrigo, aquele que resguarda e protege, e bunker, estruturas fortificadas e subterrâneas atribuídas aos períodos das guerras, algumas as quais tiveram uso ressignificado enquanto espaços de festa e transgressão, durante o surgimento das culturas underground. O uso do DDD telefônico da região de Goiânia identifica o seu local de implantação.

O projeto parte da observação de uma série de manifestações em Goiânia relacionadas à música eletrônica, que parecem estar à parte dos limites não-ditos e considerados divergentes do ideal de cultura hegemônica estabelecido, assunto do qual o presente Caderno Teórico pretende abordar.

A partir disso, desenvolveu-se o projeto de um espaço arquitetônico e paisagístico para articular duas formas de evento: o bunker, que abriga a festa e sua produção cultural, e o espaço livre, por vezes, indeterminado, receptivo às diversas experiências próprias do espaço urbano, o encontro, a fruição e o lazer.

Da teoria até o processo de projeto, a experiência da arquitetura do evento é objeto central na investigação deste Trabalho de Conclusão de Curso.

Palavras-chave: festa, espaço, percepção, arquitetura contemporânea, música eletrônica, techno, arte, cultura urbana.

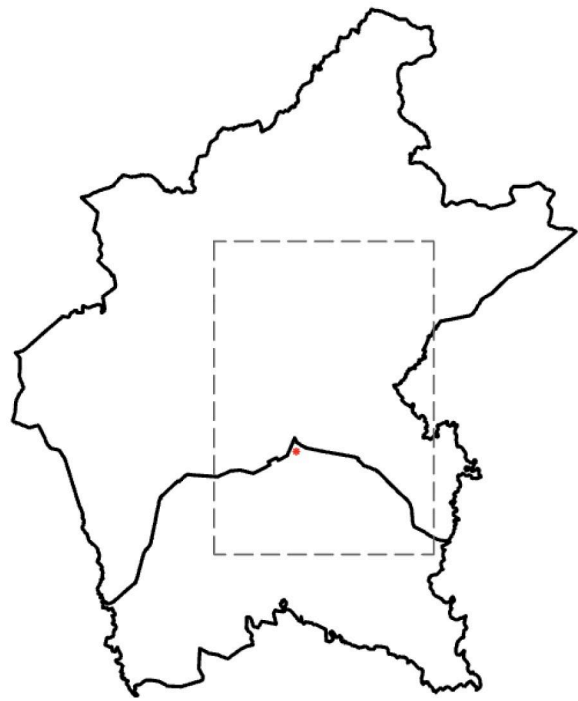
Este projeto lança olhar para uma face da cena alternativa de Goiânia, aquela ligada à música eletrônica, nas suas diferentes manifestações. O trabalho visa a criação de um espaço generativo e especulativo de futuro, com ficções potencializadoras de outras formas de corporalidades e coletividades, abrindo brecha para outros modos de habitar e conceber o mundo, a partir da arquitetura em sua interface com as paisagens sonoras presentes na cidade.

Parte-se do levantamento acerca de festas e festivais independentes cada vez mais frequentes que permeiam a urbe com eventos pontuais dos subgêneros da música eletrônica. Pela música, um público específico busca entretenimento e fuga em manifestações culturais que são entendidas como não-hegemônicas, pensados a partir do que se rastreia como a identidade cultural goiana, ligada ao sertanejo e ao agronegócio¹.

Nesta capital, a máquina do Estado se mostra insuficiente e pouco eficaz na manutenção das iniciativas culturais e dos espaços de lazer, especialmente no que tange às ações não previstas ou consideradas fora do escopo tradicional. As políticas culturais são frequentemente descontinuadas, os editais de incentivo e fomento acabam direcionados para produções vinculadas à cultura de massa. Tudo o que ultrapassa esse limite, sobretudo expressões artísticas que fogem do mainstream, é constantemente ameaçado e limitado pela falta de suporte.

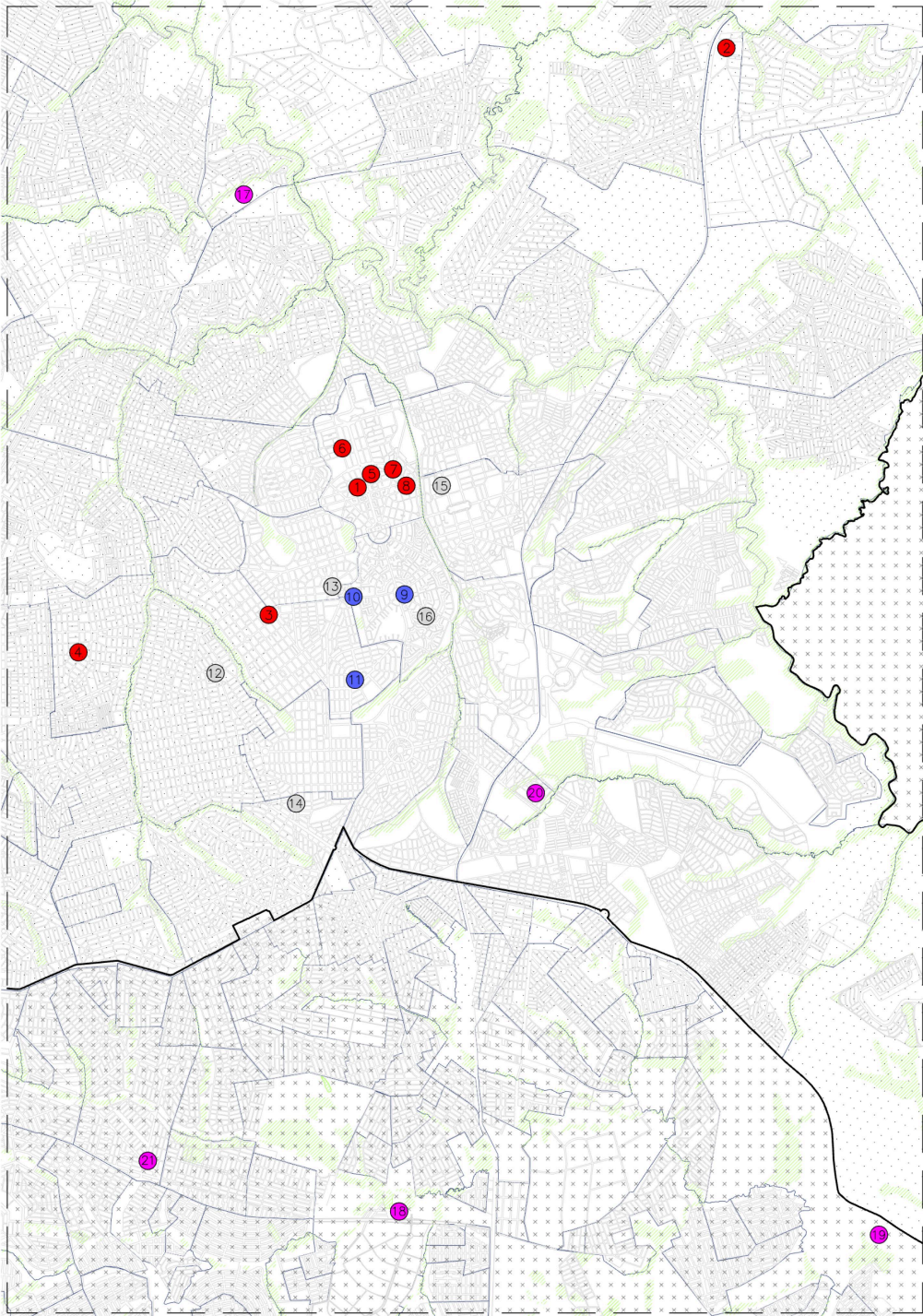
A música eletrônica, enquanto manifestação que não se ancora em raízes convencionais, carrega uma potência única, resistindo e se reinventando à margem do circuito dominante. O que se desenha é um cenário em que os eventos operam sob a lógica da impermanência e do improviso. Para viabilizá-los, prédios antigos são ressignificados, propriedades privadas tornam-se espaços temporários e chácaras são reinventadas para acolher tais ações.

Diante desse cenário, este trabalho busca legitimar essas iniciativas, defendendo a materialização de um espaço adequado, seguro e pulsante, que reconheça e valorize o impacto cultural que essa expressão artística vem conquistando.



¹ Ainda que este trabalho não se pretenda numa discussão pormenorizada desses aspectos, entende-se que existe um discurso simbólico ligado à história desse lugar que se conecta ao esquema econômico do agronegócio.

- # { Locais } [Festas] (Ocorrências)
 1. Furnna {Muquifu Cultural} Furnna {Muquifu Cultural} [QUARTO, ANTICOOOL]
 2. SeivaSeiva {Terra Open Studio} SeivaSeiva {Terra Open Studio} [LOST&FOUND, DEEPLLOOP, FUGA, SHADOW. (CLUBKIDS)]
 3. Subverso Coffee {Galeria Casablanca} Subverso Coffee {Galeria Casablanca} [VORAZ, SUBSOUND]
 4. Celva Club {St. Sudoeste} Celva Club {St. Sudoeste} [Limiar, Eletroozy, Torque Techno. (SPEEDTEST Rave)]
 5. Anex8 {Casa Liberté} Anex8 {Casa Liberté} [Baile do Anexo, Cumade Satã. (RAWMEAT)]
 6. Bit LAB {Centro} Bit LAB {Centro} [In Sessions, Tarântula, Overclock]
 7. CIV {Centro} CIV {Centro} [Culto de Terça (Massa Crítica)]
 8. BASE Ambiente {Centro} BASE Ambiente {Centro} [Baile do Mancha. (CadelaSoundSystem)]
- # {Bares/Boates} [Festas]
 9. Vernissage {St. Sul} Vernissage {St. Sul}
 10. Roxy {St. Sul} [Entre BPMs] Roxy {St. Sul} [Entre BPMs]
 11. Retetê {St. Marista} [Clubbeats] Retetê {St. Marista} [Clubbeats]
- # Ações descontinuadas
 12. Casa Lunar {Jd. América} Casa Lunar {Jd. América}
 13. Meio Bar {St. Oeste} Meio Bar {St. Oeste}
 14. Ideologia 62 {Nova Suíça} Ideologia 62 {Nova Suíça}
 15. Rectaria {St. Universitário} Rectaria {St. Universitário}
 16. Futuro {St. Sul} Futuro {St. Sul}
- # {Espaços} [Eventos]
 17. {Passeio das Águas Shopping} [Festival Bananada] {Passeio das Águas Shopping} [Festival Bananada]
 18. {Espaço Goiás, Ap. Goiânia} [O Maior Inter] {Espaço Goiás, Ap. Goiânia} [O Maior Inter]
 19. {Pedreira Bela Vista} [Hipnótica] {Pedreira Bela Vista} [Hipnótica]
 20. {Arena Multiplace} {Arena Multiplace}
 21. {Praça Vera Cruz, Ap. Goiânia} [Movimento Flashback]{Praça Vera Cruz, Ap. Goiânia} [Movimento Flashback]



Mapa de ações em música eletrônica em Goiânia. Em azul, boates, em turquesa, espaços independentes, e em laranja, eventos pontuais.

Ações em música eletrônica em Goiânia e região em um período de 5 - 10 anos.

Desde 2013	Seiva Seiva (Terra Open Studio)	Res. Aldeia do Vale Chácara de eventos com galpão e pistas externas cobertas.	Realiza: LOST&FOUND, DEELOOP, FUGA e SHADOW. Recebe: CLUBKIDS.
Desde 2019	Müquifü Cultural (Furnna)	Rua 8, Centro Recebe festas dos selosQUARTO, ANTICOOL.	Dois pavimentos de um antigo edifício no Centro foram reformados para uso de ateliê coletivo, loja de discos e pistas de dança.
	Subverso Coffee Culture	Av. Mutirão, St. Bueno Realiza as festas VORAZ e SUBSOUND.	Área de bar esvaziada e utilizada como pista de dança. O público também utiliza o espaço de circulação da galeria.
Desde 2023	CIV	Rua 5, Centro Recebe o CULTO DE TERÇA e o evento MASSA CRÍTICA.	O espaço da loja é utilizado como salão de festas, expandindo o conceito de open mic.
Desde 2024	Anexo (Casa Liberté)	Rua 8, Centro Recebe festas do selo QUARTO, RAWMEAT. Realiza as festas Perreo Latino, Baile do Anexo e Cumade Satã.	Um galpão nos fundos de um estabelecimento, dentro de um dos becos da Rua 8, é utilizado como espaço de festa. Conta com área externa.
Desde 2023	Bit LAB	Rua 55, Centro Produz e realiza os projetos IN SESSIONS, Tarântula e Overclock.	Um cômodo de apartamento é transformado em estúdio audiovisual com público seleta.
	Celva Club	Rua C-16, St. Sudoeste Recebe festas dos selos Limiar, Eletroozy (Desvio de Frequências) e Torque Techno.	Um antigo espaço de festas infantis reformado e transformado em bar e pista de dança voltados para projetos independentes.
Desde 2014	Casa Lunar	Rua C-224, Jd. América Produz eventos voltados a performances artísticas e recebe DJs iniciantes em abordagem experimental.	Um estúdio de tatuagens é adaptado para receber as festas.
	BASE Ambiente	Rua 3, Centro Recebe eventos de diferentes coletivos, como CADELA SOUND SYSTEM.	Um galpão com pistas de skate é convertido em pista de dança.



Festa Híbrida + Quarto



Helena Salenko toca no Anexo



MBCX8 /
Dj Lucas Curado



Dj Poisão em festa do selo Quarto no Anexo



Furna



Terra Open Studio,
Alex Justino

Breve história da música eletrônica

Dos experimentos sonoros desenvolvidos pelas vanguardas futuristas e dadaístas no começo do século XX, passando pela música concreta e então pelas bandas experimentais na Alemanha no fim da década de 1960 (krautrock), nasceram os diferentes subgêneros de música eletrônica: a Disco, o Drum & Bass, o acid house e, enfim, o techno². Concomitantemente na Europa e nos Estados Unidos, foram elaborados os primeiros processos de ruptura da forma de se fazer música a partir de máquinas, de ruídos e de modificações digitais de timbres e texturas.

Para essa pesquisa, destaca-se o processo comunitário ligado a esse tipo de som, desencadeado pelo que se entende como subversão e disputa em cenários de transformação social, tanto nos EUA, quanto na Europa. O desenvolvimento das chamadas dance music (que é como se classificam os ritmos produzidos e voltados para o contexto de clubes de dança) tem origem essencialmente ligada à comunidade negra.

Nos anos 80, em meio à perturbação econômica dos Estados Unidos, Detroit vivenciou uma forte crise industrial e econômica. Antes conhecida como a "capital mundial do automóvel", a cidade enfrentou o declínio da indústria, quando os automóveis japoneses conquistaram o mercado norte-americano. Com as grandes montadoras fechando fábricas e migrando para outros países, o declínio levou ao aumento do desemprego, à fuga populacional e à degradação de bairros.

Apesar do declínio da cidade, as rádios locais e uma cena ativa de clubes conseguiram conectar comunidades, criando, assim, a base para o surgimento do Techno de Detroit. Creditado a três produtores pioneiros: Juan Atkins, Kevin Saunderson e Derrick May, o estilo surgiu alinhado à ideia de oposição em relação àqueles que limitavam o uso das máquinas apenas às intenções de seus criadores.

Inspirados pelo livro The Third Wave, de Alvin Toffler, auto intitulavam-se “Techno Rebels”, que é como o escritor denominou os responsáveis pelas várias mudanças que antecipava para a sociedade nas décadas seguintes. Em seu pioneirismo, esses Disc Jockeys (DJs) pegavam os equipamentos da marca Roland, tais como sequenciadores e sintetizadores, que eram rejeitados, em sua maioria, pelos músicos tradicionais que consideravam o som artificial (e que acabavam indo parar em vendas de fundos de garagem/Warehouses³), e os usavam de forma totalmente inovadora, reimaginando o uso e explorando ao máximo seus recursos em busca de criar algo novo.

Esse contexto histórico também abarca a questão LGBTQIA+, dado que os gêneros da dance music tiveram seus movimentos iniciados de forma semelhante - à margem da sociedade. No mesmo período, acontecia a consolidação da cena ballroom estadunidense, surgida na década de 1970 em Nova Iorque, no bairro do Harlem, cujas raízes queer e trans foram estopim para uma forma de resistência vivida entre jovens em situação de rua, os quais realizavam bailes (os chamados balls), onde aconteciam concursos de dança, moda e performances.

Suas manifestações se concentravam no contexto da gentrificação das cidades de Chicago e Nova York, onde as discotecas se tornaram espaços seguros para comunidades marginalizadas, nas quais a identidade e expressão pessoal era incentivada e celebrada, tendo artistas quebrando barreiras de gênero e sexualidade.

² Tem métrica de 32 batidas, sendo 4 compassos de 8. Ou mesmo, 8 compassos de 4.

³ Técnica e experimentação eram alinhados: Para gerar o kick (o grave, o drop), os produtores colocavam a frequência de onda no limite entre médio e o grave, e reproduziam esse som nos galpões. Assim, capturavam o eco e a reverberação de retorno, os quais eram incorporados como parte das músicas.

Dentre a esses clubes-refúgios, foram notáveis a The Warehouse (CHI), comandada por Frankie Knuckles (considerado pai da house music). Além do Paradise Garage (NY), também conhecida como The Garage ou The Gay Rage, dedicadamente frequentado por minorias sexuais⁴ e étnicas (principalmente homens gays afro-americanos), cujo dj residente era Larry Levan, parte desse demográfico, também responsável pela popularização do House na cena nova-iorquina. E o Studio 54, local icônico cujo impacto encapsulou a essência de uma era marcada pela liberdade, diversidade e extravagância.

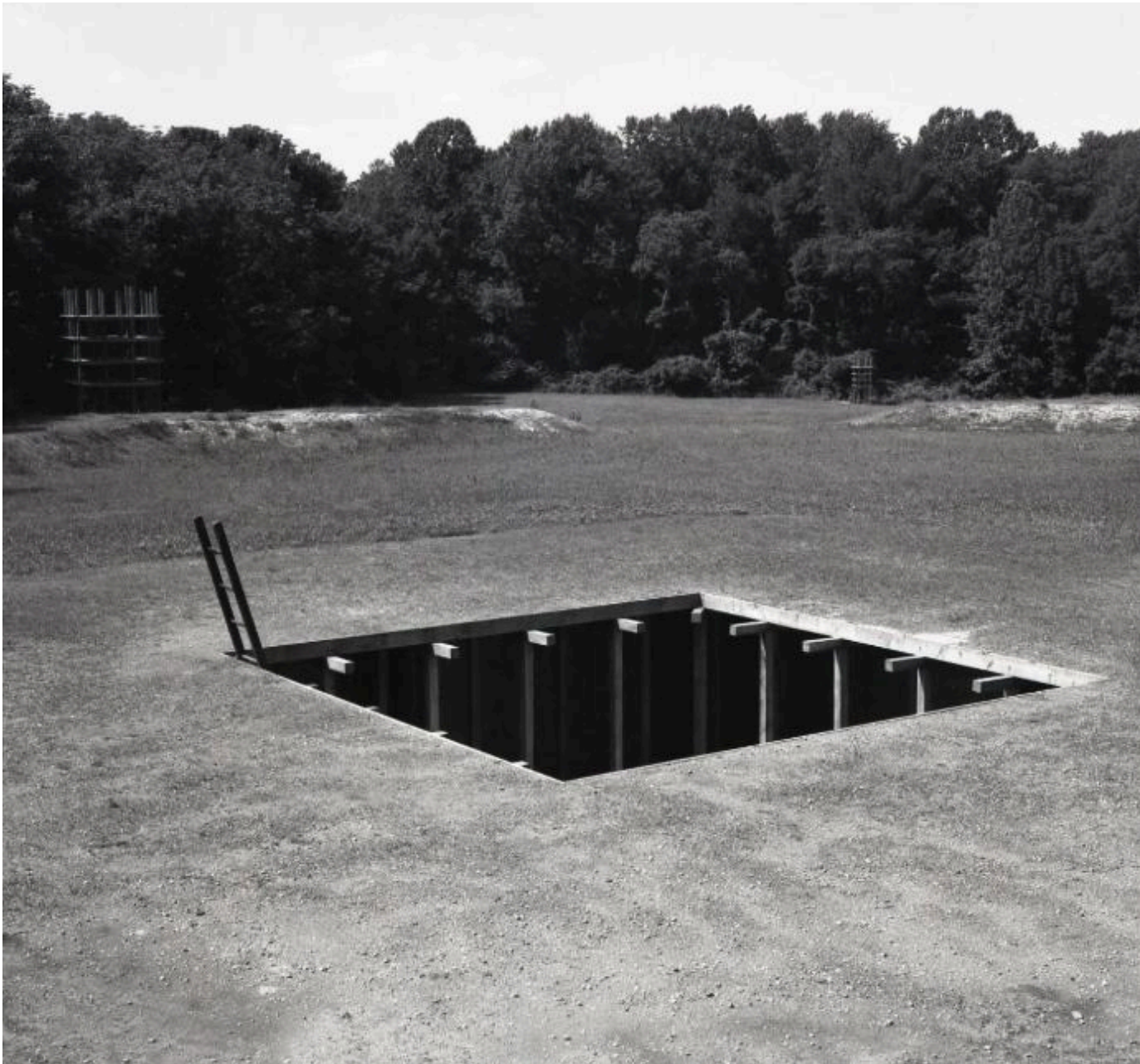
Já no Velho Continente, antes da queda do Muro, Berlim era essencialmente uma cidade rock, com uma cena de vanguarda forte. Em 1989, quando derrubado, já existia a música de Detroit – futurista, industrial e energética – que era a trilha sonora ideal para uma nova era. Foi quando a música eletrônica se tornou popular na cidade alemã, local em que o gênero foi abraçado e reinterpretado por artistas locais.

No livro Der Klang der Familie (“O Som da Família”, em tradução livre), os jornalistas Felix Denk e Sven von Thülen conduziram cerca de 150 entrevistas com pioneiros da cena – uma história oral, contada da perspectiva dos DJs, donos dos clubes, produtores musicais e frequentadores. A coletânea afirma que, de certa forma, o techno uniu Berlim Oriental e Ocidental antes da reunificação, já que, juntas, as pessoas dos dois lados criaram uma nova cena de festas nas ruínas da divisa.

Inspirada pelo próprio espírito igualitário da cena da época, o título do livro ressalta o aspecto igualitário da cena que, por um breve período, uniu pessoas divididas por gênero, raça, sexualidade e política, a partir da sua dedicação à música. Apesar dos muitos conflitos entre os alemães orientais e ocidentais, Denk afirma que “na cena rave era muito mais fácil, porque todo mundo estava muito entusiasmado com essa nova música, com esse novo movimento, com as novas possibilidades, com as festas” (Vice, 2014).

Seguindo uma lógica de apropriação de locais marginalizados, e gozando de uma abundância de espaços desertos subitamente disponíveis, novos clubes surgiram nos formatos mais inusitados: usinas nucleares, bunkers, hangares, estações subterrâneas. Era uma cena em que os edifícios eram grandes atrações, comparando-se a figura dos próprios DJs.

Assim como as festas em galpões nos EUA, a boate Tresor, por exemplo, deve ter moldado, de certa forma, o jeito como se percebia a música underground na cidade. Tudo se encaixava: o som novo, pesado, em um espaço subterrâneo com paredes e piso de concreto. Além disso, é imaginável quão libertador deve ter sido dançar em lugares onde antes se provavelmente levaria um tiro por ultrapassar a barreira.



Mary Miss, Perimeters/Pavilions/Decoys, Outdoor Project, 1978

Também em Berlim, a Berghain Club, fundada em 2004, é uma arquitetura anônima para casa noturna, que contribui para promover os subgêneros do estilo eletrônico como parte de uma economia turística na cidade. A essas características (urbana e crua), passaram a se associar os movimentos de resistência e subversão, tão valiosos a esses gêneros musicais, o que resultou no que, ainda hoje, se conhece por cultura clubber⁵.

⁵ Com origem na expressão clubbing, o termo clubber surgiu na década de 1990, sendo referente às festas dos clubes de Detroit e Chicago, nos Estados Unidos.

Quais são as Maneiras de se Manifestar?

Nesse contexto, as festas eram fenômenos contrastantes ao status quo - não necessariamente opostos ao cenário cultural estabelecido, mas cujo desenvolvimento se dava em decorrência dele, na medida em que levantavam questionamentos sobre quais corpos ocupam quais espaços, de que modos e com qual finalidade.

Nota-se que o movimento vindo das gerações posteriores aos anos 60, trazia como demanda o corpo: formas de ser e existir, há muito tempo recalcadas por forças sistêmicas imperativas de uma vida moral e normativa⁶, tiveram adesão como um movimento político. Houve, assim, o retorno do corpo à voga, e junto a ele, “a palavra tornada tabu no Ocidente, graças a seu caráter insubordinável, isto é, não-dócil, não-disciplinável: o prazer.” (Prado, 2019, p. 107).

O instante é uma presença que se manifesta tal e qual uma imagem de tempo [...] através da experiência da festa, onde o ser humano abandona a sua condição solitária e, entregando-se à coletividade, experimenta uma imersão comunitária em um regime de temporalidade outro (Prado, 2019).

Assim, toda essa parte da humanidade, os afetos, as relações sexuais, as múltiplas formas de se relacionar, a homossexualidade, a existência do prazer feminino, bem como as mais diversas pautas classificadas como identitárias (subjugadas na base do sistema capitalista), regressaram como manifestação política. Eis o fenômeno da festa: uma reivindicação⁷ do seu lugar enquanto experiência do corpo.

⁶ O instante é uma presença que se manifesta tal e qual uma imagem de tempo [...] através da experiência da festa, onde o ser humano abandona a sua condição solitária e, entregando-se à coletividade, experimenta uma imersão comunitária em um regime de temporalidade outro (Prado, 2019).

⁷ É o autor Octávio Paz quem diz: “A mudança tem duas formas privilegiadas de manifestação: a evolução e a revolução, o trote e o salto” (PAZ, “A Busca do Presente”, 1990).



Latinoamerica em festa via podcast balanço e fúria

Além disso, é possível salientar a ideia de uma demanda pelo presente, alinhado a noção de abertura à outridade, um tempo oposto ao tempo do trabalho, conforme afirma o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, em A Sociedade do cansaço:

[...] na festa, o tempo como sequencial de momentos passageiros e fugidios é suspenso. Adentramos na celebração da festa como adentramos num espaço onde nos demoramos. [...] O tempo de festa num certo sentido não passa (Han, 2017, p. 110).

A essa demanda por um espaço-tempo que é absolutamente outro, diante do cotidiano que se oferece, injustamente, para todos nós, Michel Foucault dará o nome “heterotopias”. A heterotopia possui a peculiaridade de ser um espaço capaz de justapor vários espaços originalmente incompatíveis, e a possibilidade de fazê-la surgir é uma atividade criativa, muitas vezes, motivada pela imaginação. Local da heterotopia, a festa é plural, e possui em seu cerne o caráter disruptivo que é comum à revolta. E é graças a este ideal de liberdade, que a experiência de outridade se torna possível.

O que acontece quando o desejo individual ultrapassa o desejo coletivo?

Comum ao período, as festas de música eletrônica se tornaram lugares de transgressões consentidas, espaços possíveis da realização dos desejos interditos pelas leis morais impostas pela sociedade. Conforme descreve Sarah Thornton, em *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (1996), o próprio movimento ligado à música underground constitui uma espécie de reserva permanente de novidades sempre um passo à frente. Ligado a essa capacidade de antecipação criativa está aquilo que Ferreira (2006) chama de “políticas de segredo e exclusividade”. É justamente a ideia de restrição e “controle de circulação” o que valoriza aquilo que Thornton chama de “capital subcultural” (Thornton, 1996, p. 161 apud Ferreira, 2006).

A mesma autora comenta sobre como as drogas psicoativas, como o ecstasy, são integradas à experiência da música eletrônica, não apenas como um meio de escapismo do mundo exterior à festa, mas também como um facilitador de conexão e experiência coletiva, uma vez que há a produção de uma experiência de transe pela imersão em um ambiente sonoro intenso, repetitivo e técnico.

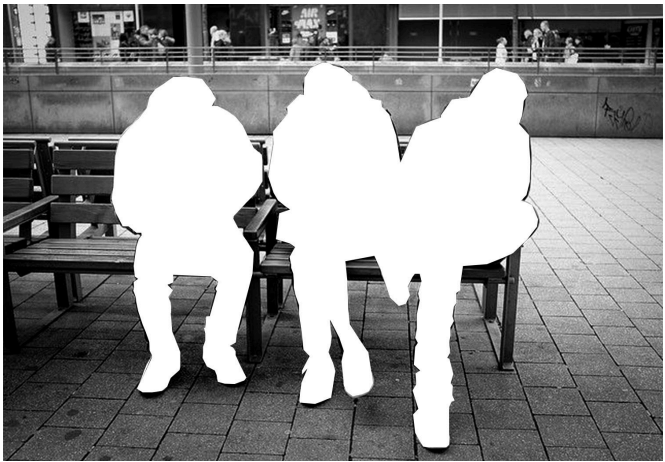
Afirma-se que, nas raves, não há o artista ou o público, apenas o corpo descentrado e desordeiro – desordem aqui sendo a mistura de suas categorias: a desconstrução do artista e público, a dissolução do eu no corpo extático coletivo.

A perda do “eu” caracterizada pela comunhão de corpos em estado de êxtase carrega grande significado ideológico. O corpo é um espaço-chave de controle social e sendo assim, alvo de rígida disciplina em toda estrutura social. O controle social depende, certa forma, do autocontrole (o corpo agindo dentro das normas e convenções predominantes), e o autocontrole implica em sujeitos constituídos individualmente. [...] O apagamento temporário da individualidade fornecida pelo transe então, caracteriza na perda do autocontrole ou, mais precisamente, o prazer do corpo fora de controle. É também a perda do controle social – uma evasão da ideologia – uma forma de se experimentar a música (Ott, 2003).

O mesmo vale para o trato com a cena alternativa: trazer essa perspectiva contestatória à tona depende da valoração que nós lhe atribuímos, como, nesse caso: elas afrontam diretamente ou rompem frontalmente com as normas sociais vigentes, isto é, as festas gozam de algum estatuto “negativo” no contexto que se pretende atingir. Porque enquanto as energias sistêmicas operam em um fluxo alinhado com os dispositivos de poder, toda sorte de movimentos insurgentes são imprescindíveis de acontecimento.

Ademais, é lícito pensar que sem a festa, o próprio poder público talvez não encontrasse salvaguardas e legitimidade em sua imposição, isto é, sem seus respiradouros de liberdade e zonas de ação onde a moralidade pública se encontra, senão inexistente, levemente suspensa ou acinzentada pelo terreno amorfo da ambiguidade que rege toda celebração (Prado, 2019, p. 107).

Reclaim your City
Jamel Cecílio



Como as transformações convivem com as diferenças?

Acompanhando as transformações políticas, econômicas e culturais do Brasil a partir da redemocratização, a música sertanejo atravessou as fronteiras rurais, urbanizou-se, globalizou-se, consolidou⁸ novas formas de espetáculo e consumo.

Uma vez afirmado como uma das principais matrizes da música popular brasileira, o gênero passou a incorporar elementos da música pop, do country norte-americano e da estética urbana, em um cenário também atravessado pelo agronegócio e pela intensificação das monoculturas no interior de Goiás.

Nos anos 1980 e 1990, com o sertanejo romântico, as narrativas desse gênero passaram a ter a cidade como motivo. Ela passou a aparecer como promessa e como fratura, cenário da migração do campo: os amores tornaram-se urbanos, e os sentimentos vividos em bares e boates se transformam⁹ em letras.

Com a virada do século, um processo específico se fez notar com a popularização do assim chamado "sertanejo universitário", nome que reflete não apenas a renovação estética do estilo, mas um novo momento do país, agora marcado pela democratização do ensino superior durante os primeiros governos do presidente Lula. As duplas desse momento refletem a emergência de uma juventude interiorana que passa a frequentar as universidades, redesenhando as narrativas afetivas e criando novas prerrogativas comerciais com este gênero musical.

⁸ Paulo Duarte Feitoza afirma que, no ensaio que acompanha a exposição “Eu não vou negar”, ocorrida em maio de 2025, no Centro Cultural UFG, em Goiânia, o estrondoso sucesso Fio de Cabelo, música de Chitãozinho & Xororó, de 1982, simbolizou a entrada definitiva do sertanejo na indústria fonográfica de massa no Brasil. A música vendeu mais de 1,5 milhão de discos

⁹ Ele afirma também: músicas como Nesta cidade (1987), de Amado Batista, e Desculpe, mas eu vou chorar (1998), de Leandro & Leonardo tomavam a cidade como motivo, enquanto outras canções idealizam a roça como espaço perdido ou desejado, como em Majestade, o Sabiá e Coração Sertanejo.

O country e suas representações – os rodeios, a Exposição Agropecuária e a Cavalgada – constituem-se na configuração simbólica hegemônica e unificadora dos signos da ruralidade – o caipira e o sertanejo – ao atualizá-los e revesti-los com símbolos da modernidade e da urbanidade. Estes, agora atualizados, passam a ser entendidos como originais e são essencializados como definidores da identidade do “povo” goiano. Um dos mecanismos de identificação em jogo aqui é a indústria cultural, que ressignifica aspectos das tradições locais e difunde-os sob a forma mercantil para um público massificado, inserindo-os em uma nova demanda por bens simbólicos (Benevides, 2011, p. 29).

O cenário musical de Goiânia foi testemunha da popularização do gênero entre as massas – momento em que toda grande rádio passou a reproduzir os artistas que investiam mais na sua divulgação. Isso se atesta por certa mentalidade dominante dentre os gestores públicos da área da cultura, como comenta Rubens Freitas Benevides, em 2011, no texto Fissuras Da Região: A Construção De Identidades Disruptivas Na Cena De Rock Independente De Goiânia/Go, além das próprias políticas culturais que, ainda hoje “insistem em privilegiar as expressões culturais que adotam traços das raízes e tradições regionais” (p. 43).

Entende-se que existe uma elite capitalista brasileira que é de origem do interior do país, cuja própria ligação com a produção de commodities, corrobora com a difusão ainda mais marcante do sertanejo (ou "agronejo"). Nas palavras de Rodrigo Corrêa, em 2024, no podcast Balanço & Fúria, essa lógica mercadológica da música sertaneja opera como expressão alinhada com o “desejo de representação dessa elite no imaginário cultural”.

Assim, a imagem dos cantores do gênero, associada à ostentação e a valores tradicionalistas, tem o fator político como fator determinante da estética de seus marcos simbólicos.

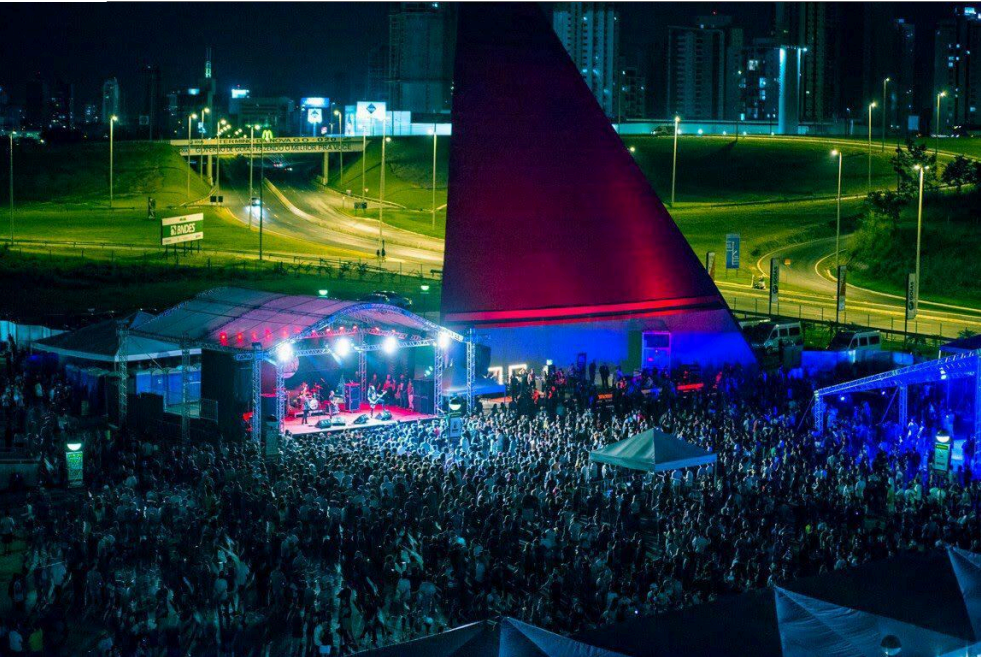


Pega fogo Cabaré via Balanço e Fúria

O apreço pela arquitetura clássica, frequentemente alçado pelos conservadores como símbolo de ordem, hierarquia e grandeza, surge em oposição às linguagens contemporâneas, que são vistas por esses grupos como ameaça à tradição e à moral (Feitoza, 2025).

Malditos da música brasileira via Balanço e Fúria





Bananada, 2017



Bananada, 2017



Goiânia Noise

Como as formas — se conectam?

Apesar da forte associação com o sertanejo e os subgêneros ligados ao *country*, Goiânia também se afirmou enquanto um pólo de cultura alternativa no Brasil, após a segunda metade da década de 1990, quando a cena se estruturou através dos movimentos punk, pós punk e heavy metal, todos ligados à cultura do rock. A cidade chegou a ser comparada à Seattle (EUA), referência do rock, devido ao número de bandas de garagem, produtores e festivais locais.

Parece-nos que em Goiânia sempre houve uma intenção política por trás das iniciativas da juventude roqueira, de questionamento do provincianismo da cidade e de realizar as promessas de cosmopolitismo, de construir na prática o discurso da diversidade e de enfrentamento da dominante cultural local, que é simbolizada pelo country. (Benevides, 2011, p. 46).

Essa cena se consolidou quando a capital passou a abrigar um dos mais importantes festivais do gênero no Brasil, o Goiânia Noise Festival, a partir de 1995, e que depois foi seguido de outros com igual notoriedade, como o Festival Bananada e o Vaca Amarela. Assim foi que a cidade recebeu a abrangência da nova fase do rock nos anos 1990, que se firmou em localidades de pouco alcance, e possibilitou que essas se tornassem referência. Sobre isso, a reportagem da revista Bravo!, que na sua edição no. 100 elegeu os principais acontecimentos culturais do Brasil, afirmava que “o Goiânia Noise reescreveu a geografia do rock brasileiro” (GNF, 2007).

O rock alternativo, por sua vez, pode ser considerado um objeto ainda mais privilegiado para análise das relações vivenciadas pelos jovens dos anos 1990 e 2000, já que mostra novos hábitos e maneiras de agir dessa parte da população historicamente construída em forma de categoria (Carrijo, 2011, p.14).

Os anos 2000 são considerados a “época de ouro” do cenário musical independente de Goiânia. O ano marca o surgimento de espaços culturais e selos musicais que ajudaram no estabelecimento do que hoje se entende como a “contracultura” da cidade, como é o caso do Centro Cultural Martin Cererê que foi, à época, o epicentro da cena alternativa em Goiânia. Como comenta Théo Farah, em 2024, na concepção do documentário “Goiânia Rock City”: “Falar de rock numa terra historicamente dominada pelo sertanejo é muito difícil e, até certo ponto, subversivo”.

Quais as diferentes formas de se reunir?

Sobre as opções de lazer em Goiânia, é importante destacar que, entre os anos 1990 e 2010, havia um interesse constante por boates, onde a música pop e os ritmos eletrônicos prevaleciam. A cidade já foi lar de casas noturnas icônicas, como a boate *Pulse* e a *Diesel Lounge* no Setor Oeste, o *Club Fiction* e a *El Club*, no Setor Sul – todas marcantes para a experiência da juventude na cidade. A juventude, por sua vez, acabou por presenciar o seu declínio: conforme as redes sociais introduziram a dinâmica de divulgação do entretenimento, as boates perderam público, isso em detrimento das festas, que tornaram-se algo comum.

É possível atestar que houve uma evolução na forma como as pessoas buscavam interação, e soma-se isso a uma busca por experiências mais imersivas, temáticas e criativas.

Se, como afirma Heidegger em *Construir, Habitar, Pensar* (1954), estudar arquitetura e portanto, projetar, depende invariavelmente da reflexão sobre o sujeito e os corpos que a habitam, observa-se que na Goiânia contemporânea, *habita* uma juventude que é efervescente, notável pelos coletivos urbanos que se organizam no que tange a produção e realização de eventos independentes. São grupos de interesses variados, que se movimentam em torno da ocupação e presença em espaços da cidade, alimentando-se, continuamente, das linguagens e formas de expressão uns dos outros.

Elaboram-se formas de atuação, organização, produção e acontecimento dessas festas de rua, em que todos (seja quem produz, organiza, toca ou dança) são participantes de um mesmo projeto e ideário, fazendo daquele momento uma brecha na rotina dos espaços centrais da cidade, ocupados por outros usos e transformados em territórios alternativos por ações momentâneas e moleculares (Pereira, 2020, p. 7).

Esta noção de cena musical/cultural é valiosa pois nos ajuda a compreender questões, aspectos e lógicas de uma movimentação dos coletivos e suas festas em Goiânia, uma vez que “a insurgência de comunidades musicais, distantes [...] do estilo country, ilustra as cisões e fissuras do discurso regional” (Benevides, 2011, p. 37).

Em uma busca que intenciona compreender a vida urbana na atualidade, faz-se necessário interpretar a forma como o território das cidades são marcados por dinâmicas de interculturalidade, que expressam e constroem as relações entre seus agentes.

Lançam-se olhares e os expoentes são grupos que, entre si, formam uma comunidade, a partir da sua relação e interação. Assim, são apresentados alguns protagonistas capazes de ativar uma cadeia coletiva relacionada aos diferentes grupos presentes nesse meio:

NIN92WO
Produtora encabeçada por Alex Justino, a marca é pioneira no Techno, resiste a 12 anos e organiza festas mensalmente. É também selo de produção, distribuição e divulgação dos artistas locais no gênero.

ANTICOOL
Idealizada por Lucas Curado (MBCX8) sob o mote de “Techno, Movimento e Liberdade”, a antcool é um núcleo musical coletivo descentralizado, com gestão rotativa, não-hierárquica e colaborativa, tendo realizado mais de 50 festas desde 2019, como a NO-SOFT, PERDIDONA, RAWMEAT e outras diversas.

QUARTO
Comandada por DIGITTAL e TOBEATS, o coletivo tem como proposta fazer festas integrativas e acessíveis, apresentando estilos pouco explorados, como os subgêneros drum and bass, noise, glitch, IDM, experimental, breaks, miami bass, bass music, entre outros.

CADELA SOUND SYSTEM
Representado por duas mulheres trans DJs e produtoras culturais chamadas Céu Barbosa (CADELACÉU) e Mila (LA PRINCESS MILA), este é um dos principais eventos representantes e acolhedores da cultura LGBTQIAPN+ na capital. A festa/movimento tem como proposta a descentralização dos holofotes, a partir da exaltação e criação de espaços de protagonismo para corpos dissidentes, levando para as margens e celebrando culturas, corpos e estilos sonoros subjugados socialmente.

BUMPIN
Projeto multidisciplinar e selo musical independente. Realizam festas com Deep Dubstep, Riddim, Grime, Dub, Jungle entre outros estilos. Também colaboram com as outras festas com instalações visuais e integram o projeto “Culto de Terça”, encontro semanal de microfone aberto com Grime e Drill abrindo espaço para artistas, DJ’s e MC’s locais desde 2023.

NUNESNOISE
Funcionando como um mini festival, tem formato colaborativo em que ocorrem happenings, video mapping, além dos sets de djs locais. A festa conta com o apoio e patrocínio de pequenas empresas, como a CIV Skateboard, Kaçamba Fashion e Sarau, que contribuem com sorteios e lançamentos de produtos.

É interessante como, nesse contexto, a ideia de hegemonia cultural pode ser contestada a partir de iniciativas que têm como referência as cenas alternativas de alhures. Para Pereira (2020, p. 7), “a dimensão espacial mostra aí sua importância e potência, na medida em que torna possível a possibilidade da diferença e da pluralidade”. O caso de São Paulo, por exemplo, é relevante para compreensão do que se tem em Goiânia, dado o formato que conjuga¹⁰ nos mesmos eventos live acts, performances e intervenções visuais. As ações dos coletivos de paulistas salientam os sentidos políticos das práticas festivas, tanto por estarem articuladas a grupos pouco representadas na cena eletrônica, como trans ou pretxs (no caso da Mamba Negra); pelas formas de autogestão e colaboração de produzir e divulgar a música eletrônica (como a festa Carlos CAPSLOCK).

Neste campo de disputa, é importante relatar também as formas de colaboração possíveis entre o setor privado e o Estado. Foi o caso em 2021, quando o coletivo NIN92WO transmitiu um live set diretamente do estádio Serra Dourada, em Goiânia, aproveitando o aniversário de 88 anos da cidade. Com o patrocínio da cerveja Beck’s e apoio da SEEL (Secretaria de Estado do Esporte e Lazer), o selo uniu três dos mais conceituados artistas goianos do Techno: MORGANNA, ALEX JUSTINO e MARCAL. Com drones voando pelo estádio, a live trouxe uma perspectiva icônica para o edifício do arquiteto premiado, Paulo Mendes da Rocha, tendo os Djs tocando embaixo das arquibancadas, endereçando uma estética tão cara a história desse gênero musical.

Um ano após, foi realizado o projeto de CECILIOUI, com recursos da Lei Aldir Blanc, em homenagem aos 25 anos de de música eletrônica em Goiás, com repertório composto inteiramente de tracks de produtores goianos.

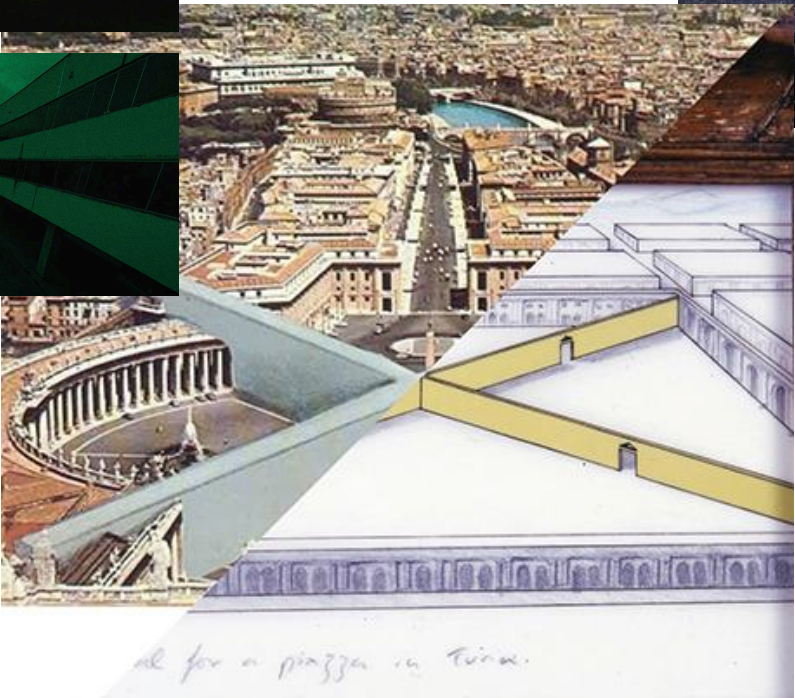
Um ano após, foi realizado o projeto de CECILIOUI, com recursos da Lei Aldir Blanc, em homenagem aos 25 anos de de música eletrônica em Goiás, com repertório composto inteiramente de tracks de produtores goianos.

¹⁰ O próprio circuito da artes contemporânea de Goiânia também se intersecciona com a paisagem sonora da música eletrônica: para a abertura da exposição individual do artista Marcelo Solá, em 2023, no Centro Cultural Octo Marques, a banda Hostill fez apresentação de uma live set com experimentação dos gêneros eletrônicos.

Nin92wo + Becks



Panterra
POSTHUMAN
ARTEFACT 001



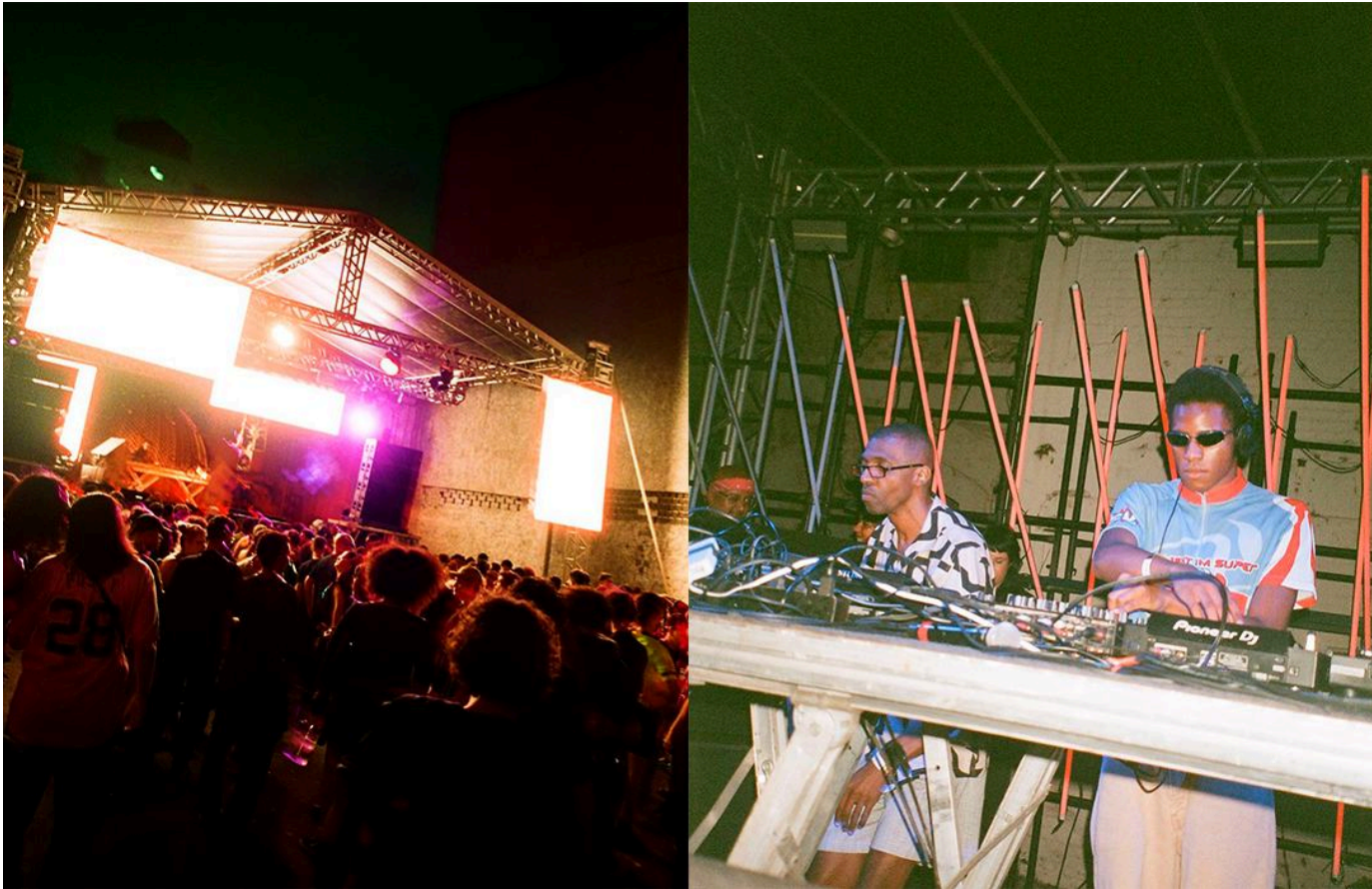
Bronstein
proposal.s for
piazza in Turin
2006 and Hans
Dieter Schaall
and Frank Hess
Roma Arch-
Collages 1977



Público Anticool



Como habitar a ruína?



Mamba Negra

Mamba Negra



Mamba Negra

São paulo, 2013
LAURA DIAZ & CASHU

Desde 2013, a festa propõe criação de espaços de experimentação artística e política, explorando ambientes mal utilizados na metrópole. Assim busca oferecer espaços seguros, acessíveis e festivos para mulheres e pessoas LGBTQIA+. Diante a espaços escassos, privatizados e inflados pela bolha dos eventos pós-pandemia, com subprefeituras locadas, praças concedidas e novos clubes com os mesmos proprietários, Mamba Negra é a cultura independente da noite buscando outras perspectivas, à revelia da especulação e da burocracia.

No evento, convivem grande diversidade de gêneros musicais, abarcando funk, grime, rap, dubstep, brega e pop, além do techno e house. Em 2023 a festa fez implantação da Lista Trans Free, quando 10% dos ingressos foram para a lista trans, outros 7% foram para Coletivos Ballroom e 1,5% para PCD.

TIRPITZ

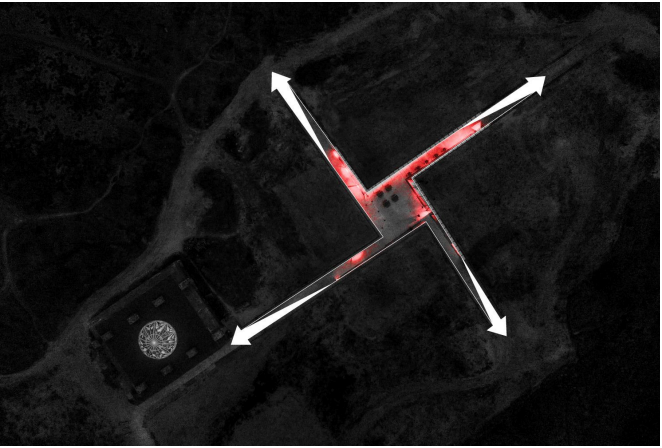
Dinamarca, 2017
Bjarke Ingels group



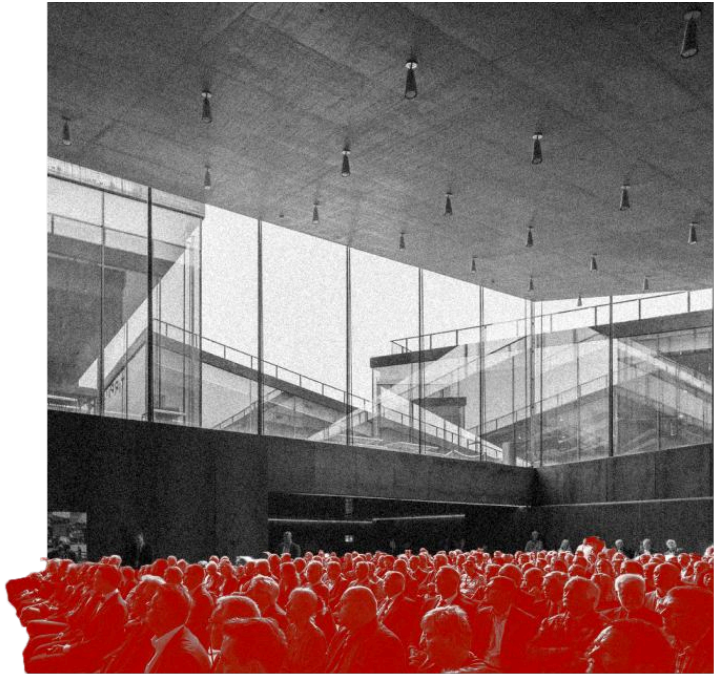
Tirpitz

Expansão programática de um bunker alemão da Segunda Guerra Mundial em um complexo cultural.O projeto cria uma única estrutura que conecta a preexistência à intervenção, de forma incorporada à paisagem. O projeto preserva o genius loci, enterrando o novo pavilhão de forma a não alterar a paisagem e a estabelecer um diálogo fluido entre o antigo e o novo. As 4 aberturas feitas na topografia direcionam e conectam as circulações do edifício com a pré-existência. Visto de cima, o layout resultante, ao mesmo tempo simétrico e topográfico, assume a forma de uma suástica com braços desconstruídos.

As paredes do pátio central são rotacionadas para gerar flexibilidade e dinâmica no espaço. O pátio permite o acesso aos quatro espaços subterrâneos da galeria que recebe luz natural, mesmo que sejam espaços semienterrados. Os visitantes percorrem os caminhos traçados e se deparam com paredes cortadas nas dunas até, enfim, se encontrarem em uma clareira central. Embora estabelecido pelo objeto pesado e hermético do bunker da Segunda Guerra Mundial, o edifício não tem a forma influenciada pelo monólito de concreto, uma vez que se camufla com a paisagem.



Tirpitz



Tirpitz

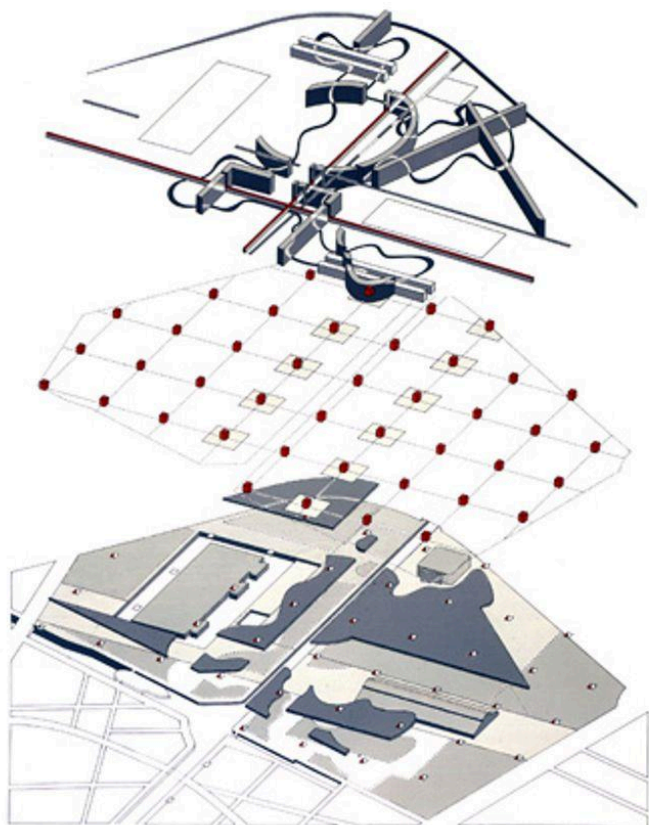
Parc de La Villette

Paris, 1982 - 1998



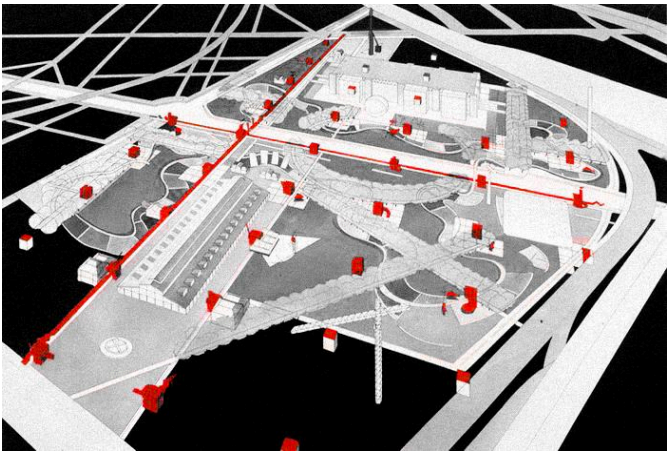
Villette

Descontinuidade modular, sobreposição de elementos numa única estrutura. Eliminação do caráter funcional em favor da ação potencializada pelos eventos.O espaço construído como um jogo linguístico de infinitas interpretações, cujo sentido instaura-se pela experiência estética.



Villette

Um caminho sinuoso intersecciona a malha ortogonal que organiza a área, e se desenrola como um rolo de filme pelo plano de área verde. As junções dos eixos x e y dão lugar às “*folies*”, que funcionam como pontos de referência e dão unidade ao parque. São manipulações formais obtidas através de repetição, superposição, distorção, dissolução e interseção de formas. Os “*folies*” materializam a crítica ao funcionalismo e prescrição programática: são espaços que não se limitam um só uso.



Villette

Por que festejar?

Considerando a coletividade associada às ações independentes na esfera local, o presente trabalho se encarrega da criação de um espaço capaz de potencializar novas noções das experiências acerca das corpo, a ser explorado de modo liberatório, como agente desejante e criativo, protagonista das ações com potência de transformação do espaço em atos criativos e poéticos. O horizonte de possibilidades se posiciona em direções desviantes dos projetos normalizadores de mundo, isso é, considerando a resistência da cena alternativa em Goiânia.

A partir da constatação da experiência estética que abrange esse movimento, a pesquisa utiliza da definição de Straw (2013) para “cena”, da qual ele assim chama os conjuntos de atividades sociais e as relações entre diferentes gostos e estilos, que levam à reflexão sobre as culturas urbanas a partir de novas maneiras de conceber os territórios da cidade. Estas atividades constituídas em torno da música, das sonoridades, da dança, dos estilos, das modas, das estéticas, dos gostos e das identidades, “podem ser organizadas [...], ajudando a construir lógicas de produção e consumo material e cultural, bem como a própria cidade e a vida urbana.” (Pereira, 2020, p. 06).

A dimensão política da cena independente emerge apenas na medida em que a luta por posições no campo permite o acúmulo de capital simbólico suficiente para a legitimação no campo de poder e no campo social mais amplo das formas e conteúdos culturais produzidos na cena (Benevides, 2011, p. 44).

O trabalho se desenvolve ligado a um ideal de democratização do uso e da apropriação da cidade, pois não responde só a algo de especulação financeira ou cifra, mas também a possibilidade de legitimação e divulgação dessa cena que resiste em âmbito independente. Na sua concepção, o projeto se lança como especulação da produção de lugar na contemporaneidade, isso a partir da dimensão imaginativa, inspirada no conceito de ficção *visionária*¹¹ de Walidah Imarisha.

¹¹ “Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever justiça” é uma publicação de Walidah Imarisha com tradução de Jota Mombaça, produzida a partir de uma das ações educativas organizadas na Oficina de Imaginação Política, pela da Casa do Povo, em ocasião da 32a Fundação Bienal de São Paulo - Incerteza Viva. A estadunidense Walidah Imarisha é educadora, escritora, professora e poeta, autora de duas antologias, incluindo "Octavia's Brood: Science Fiction Stories From Social Justice Move". A premissa básica de suas obras é que toda organização é uma ficção científica. Como atesta o movimento Black Lives Matter, para construir novos futuros, devemos criar espaços onde todos nós compartilhamos ideias coletivamente, liderança, e trabalho, para trazer sonhos de libertação para fora do éter e enfim para a realidade.

Afirma-se que, antes de tornar concreto, é preciso primeiro imaginar, e aqui, a arquitetura se apresenta como um recurso essencial para esse exercício de possibilidade e transformação, buscando criar novos significados para seus usuários, mobilizando a relação entre aquilo que é histórico e contextual, como forma potente para criação de valor simbólico no presente.

Pautado também na visão teórica de Bernard Tschumi, depreende-se da sua prática diferentes modos de reconhecer o valor do contexto existente e de interpretá-lo, numa estratégia que reúne conceito e experiência para ressignificar o lugar do sítio, relacionando esse conteúdo a “uma visão de cultura viva [...] capaz de elaborar valores do passado e do presente” (Zonno, 2019, p. 82). Dessa forma, o projeto pode ser entendido como um elogio à contracultura, pois aposta na crítica da forma que tomam (arquitetônica/territorial) os mecanismos de poder hegemônico, quando se espacializam.

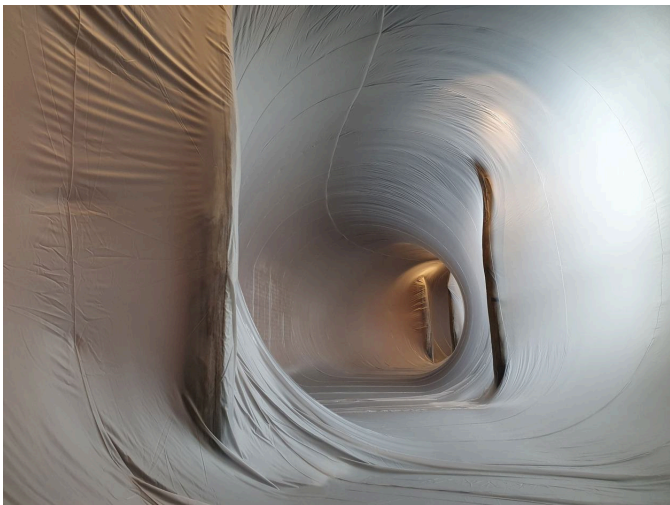
Sobre a arquitetura na contemporaneidade, Richard Sennet faz um diagnóstico sobre espaços construídos do nosso tempo. Em Carne e Pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental (2006), ele introduz sua revisão histórica sobre a experiência corporal da pedra edificada afirmando que a prática do espaço urbano no mundo moderno e contemporâneo resultou, além do individualismo, “na supressão dos sentidos e no apaziguamento dos encontros entre corpos assim como entre edifícios, espaços e cidades” (Sennet, 2006, p. 15 apud Ferrante, 2013, p. 103).



Cidades invisíveis Balanço e Fúria



Clubber de quebrada Balanço e Fúria



Plastique Fantastique, “Blurry Venice”, 2019

Visa-se a criação de um espaço voltado para a celebração da cultura da música eletrônica - a cultura da noite, com desenvolvimento de uma linguagem formal para um ambiente plástico e dinâmico, no qual a percepção e completa do espaço depende de um corpo ativo e interativo. Não interessa aqui a passividade da arquitetura tradicional, “estática, racional, que consolidou um sujeito condicionado apenas à experiência visual dos edifícios” (Ferrante, 2013, p. 16), mas sim do prazer das experiências reais do corpo na dimensão espacial, “onde o conceito e a experiência do espaço coincidem abruptamente, onde os fragmentos da arquitetura colidem e se fundem em deleite, onde a cultura da arquitetura é eternamente desconstruída e as regras são transgredidas” (Tschumi, 2006, p. 581).

[...] a privação sensorial a que estamos aparentemente condenados pelos projetos arquitetônicos dos mais modernos edifícios; a passividade, a monotonia, o cerceamento tátil que aflige o ambiente urbano (marcam o problema contemporâneo). Essa carência dos sentidos se tornou ainda mais notável nos tempos modernos em que tanto se privilegiam as sensações do corpo e a liberdade dos movimentos (Sennet, 2006, p. 15).

Diante de tal constatação, a ideia do espaço “sensorial”, ou “o espaço real, o que parece afetar os meus sentidos muito antes da minha razão” (Tschumi, 1998), relaciona-se diretamente com o conceito de projeto almejado aqui, uma vez que confronta a materialidade da arquitetura e direciona o protagonismo para o corpo.



Francis Alÿs,
Cuando la fe mueve
montañas 2002

Francis Alÿs,
Cuando la fe mueve
montañas, 2002



Transarquitetonica
MAC USP 2014
Henrique Oliveira



Quando não há som, o que ouvimos?

Assim, o corpo fenomenológico, em sua complexa e variada capacidade sensitiva, unidade dos cinco sentidos, é caracterizado também por sua continuidade com o mundo. O espaço nos é constantemente informado e medido em relação ao corpo, e o corpo medido em relação ao espaço. A esse conjunto, adiciona-se a noção acerca do sistema háptico¹², o qual interpõe-se com o sistema de orientação e nos permite entender a percepção em termos dinâmicos e não passivos, como um corpo à espera do mundo.

¹² O sistema háptico nomeia uma espécie de tato expandido de forma a incluir o corpo como um todo, englobando sensações corporais mais amplas, em sua totalidade sensível, encerrado pela pele. O sistema háptico é aquele em que todos os sentidos responsáveis pelas trocas de informação entre ambiente e corpo estão integrados, inclui as sensações corporais externas e também internas, como pressão, calor, frio, dor, e cinestesia (proveniente de kinesis), e inclui, portanto, movimentos e ações do corpo no mundo (Blommer; Moore, 1977, p. 35 apud. Ferrante, 2013). O corpo háptico, sobretudo em seu domínio mecânico e cinestésico, nos permite ter consciência da nossa totalidade espacial, além de sua relação e posição do mundo: "Nenhum outro sentido relaciona-se diretamente com o mundo tridimensional ou do mesmo modo carrega em si a possibilidade de alterar o ambiente enquanto o percebe, isso significa dizer que nenhum outro sentido integra a percepção com a ação em sua simultaneidade" (Blommer; Moore, 1977, p. 35 apud. Ferrante, 2013).

Parte-se, então, do que é pertinente a este trabalho, a audição, sentido que nos permite mensurar o espaço, pois o "toca" ou o "vê" a nossa posição nele. Em Arquitetura vivenciada, Rasmussen (2002, p. 232) descreveu a qualidade sonora da arquitetura: "A arquitetura pode ser ouvida? A maioria das pessoas diria provavelmente que, como a arquitetura não produz sons, não pode ser ouvida [...] raramente percebemos o quanto podemos ouvi-la". Ao mesmo tempo, a reverberação do som de nossas vozes nos diz algo sobre suas dimensões e formas, rigidez, dureza, e maleabilidade dos materiais.

Grandes cidades são compostas de imensos edifícios que refletem os sons daqueles que os habitam. Nas palavras de Pallasmaa (Ferrante, 2013 apud 2005, p. 50): "edifícios não reagem ao nosso olhar, mas eles retornam os nossos sons de volta aos nossos ouvidos". O som que produzimos é absorvido, refratado ou refletido por todo o edifício, o som é absorvido e percebido pelo corpo todo. Nesse sentido, a audição confere à arquitetura um caráter mais interativo que qualquer outro dos demais sentidos.

A viva reflexão do eco no interior de uma catedral de pedra aumenta nossa consciência da sua vastidão, geometria e material do seu espaço (...) nós podemos redefinir o espaço ao transferir nossa atenção do visual para como ele é moldado pelos sons que ressoam, vibrações de materiais e texturas (Holl, 2008, p. 87).

Ao tratar do que é vivenciado em “Arquitetura e Limites”, Tschumi afirma que “o corpo é o juiz”, não só porque a partir dele tem-se a mediação ou canal da experiência, mas como o corpo que constrói o espaço a partir do movimento (Zonno, 2019, p. 68). O autor trata o tema do programa dos edifícios com a defesa do uso a partir da eventualidade que, como no teatro, “é compreendido como sequência de eventos que podem se dar em um mesmo espaço”.

Nas palavras de Tschumi (1996, p. 28-29), trata-se de um paradoxo inerente à própria concepção ou definição da arquitetura: ao mesmo tempo em que é produto do homem e da mente, a arquitetura é uma arte que também pertence ao domínio do empirismo, pois depende da prática e da experiência do usuário. Enfatizar o prazer das experiências corporais denota, portanto, conceder ao fruidor a habilidade de efetivamente propor modos de se relacionar com o espaço real, “apostar na autonomia não da arquitetura, mas do prazer oriundo da experiência estética.” (Sá, 2010, p. 161).

A discussão no âmbito do urbanismo, lança perceptivas sobre a relação entre corpo e espaço, que são relevantes aqui, ao passo que se desenvolveram principalmente a partir da crítica da construção do espaço moderno, e o aumento da velocidade de locomoção e comunicação. Essas críticas construíram-se com base no entendimento dos efeitos do processo de modernização, entre eles, constata-se os processos de alienação das relações de identidade entre sujeito e espaço, corpo e espaço urbano.

Os temas fenomenológicos que influenciaram uma grande parte da teoria arquitetônica e sua produção durante o século XX, buscaram estabelecer um modo pelo qual um sujeito poderia relacionar-se com a arquitetura. Para isso, arquitetos e teóricos encontraram, pela combinação das interpretações fisiológicas e psicológicas da experiência sensorial, “um sujeito finalmente reintegrado em corpo e mente. Esse se relaciona com o mundo e por consequência com o espaço construído por intermédio de seu corpo” (Ferrante, 2013).

Entende-se que a arquitetura só pode ser verdadeiramente experimentada em sua completa e integrada característica multisensorial (Ferrante, 2013 apud Pallasmaa, 2005, p. 26). A experiência sensorial do mundo se faz com todo o nosso corpo ao mesmo tempo, e, portanto, não podemos "reduzir a significação do percebido a uma soma de sensações corporais" (Ferrante, 2013 apud Merleau-Ponty, 2005, p. 317).

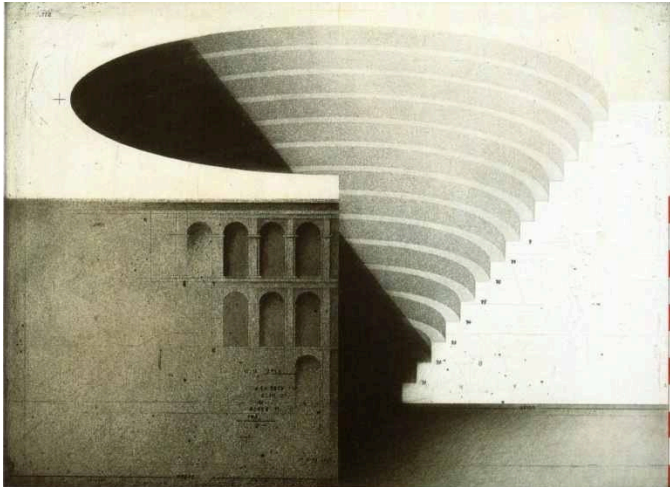
Os sentidos traduzem-se uns nos outros sem a necessidade de tradutor, são naturalmente compreensíveis sem a intervenção de uma ideia ou pensamento: Nossas sensações se dão em uma configuração global: ver é tocar, ouvir é ver, tocar é ver, há uma unidade dos sentidos, assim Merleau-Ponty (2005, p. 303) pode afirmar que "a música não está no espaço visível, mas ela o mina, ela o investe, ela o desloca." (Ferrante, 2013).

A experiência de estar fisicamente permeado pelo som ao ouvi-lo em uma festa difere da experiência de ouvir música em uma sala de concertos, por exemplo, dado que nas sala de concertos, apesar da música preencher toda a sala, esse espaço é visualmente dividido em dois: Na sala, o ouvinte é territorializado, e a música é produzida no palco. Nesse caso, compara-se à situação usual de uma exposição de arte, por exemplo, ou de encenações teatrais: o público ouvinte torna-se o espectador que se encontra na posição de estar diante da obra de arte.

Pensar no espaço das artes plásticas considera, dentre tantas coisas, a experiência de confronto entre visitante e obra. Desse contato, é revelado como a organização espacial dos elementos dentro de uma tela produz nela o seu próprio espaço. Como extensão da parede de um museu, as telas tem potencial de um elemento que se abre para um novo espaço dentro do qual nos encontramos. Como uma janela, uma pintura “não é meio pelo qual se olha. Ela é já o olhar, pois é próprio do olhar lançar-se, colocar-nos onde, em princípio, não poderíamos estar. Pelo olhar vamos aonde não estamos.” (Duarte, 2014, apud Alves, 2024).



Georgia O’Keeffe in Twilight Canyon, New Mexico, 1964 by Todd Webb



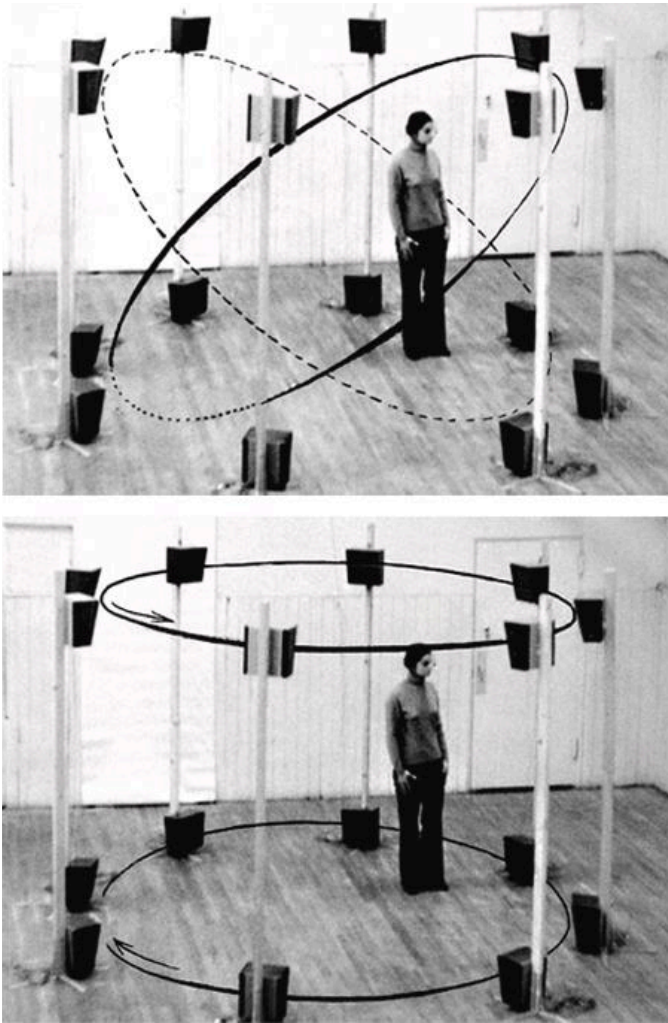
Friedrich Meckserrep, Auditorium 1987

Dessa forma, o ouvinte na sala de concerto tem a impressão de estar sentado “de frente para a música” – mesmo apesar da música poder ser ouvida de todos os lugares dentro deste espaço.

Esse sentido torna impossível para o ouvinte compreender o próprio corpo como parte¹³ da música no espaço, como parte do espaço sonoro.

¹³ É válido associar o tópico à obra de Bernhard Leitner (1938-), cuja pesquisa sobre a espacialidade do som se desdobra em instalações sonoras. Na publicação SOUND: SPACE, de 1998, o autor-curador Boris Groys, compara o tempo do concerto com o espaço da instalação: o primeiro é planejado com o visitante em mente, por isso o fim do concerto é também o fim da música; o segundo tenta redefinir o termo “espaço” pela interpretação das obras, cujos limites não têm um começo ou um fim, mas são “uma sequência de sensações espaciais – em sua própria essência, um evento temporal” (Groys, 1998, tradução livre). O autor comenta que as instalações concebem o espaço a partir do seu desdobramento no tempo: ele se desenvolve, se repete e se transforma no tempo.

Tanya Preminger, Round Balance, Saint-Flour, France, 2008



Bernhard Leitner, Espaço Cilindro 1974



BALANÇO & FÚRIA: **Pega fogo cabaré** – o agronegócio e o sertanejo como trilha sonora de um mundo em chamas. Entrevistado: Douglas Rodrigues. Entrevistador: Rodrigo Corrêa. 13/09/2024. Podcast. Disponível em: <<https://www.balancoefuria.com>>. Acesso em: 22 mar. 2025.

BENEVIDES, R. F. **As Fissuras Da Região: A Construção De Identidades Disruptivas Na Cena De Rock Independente De Goiânia/Go**. Emblemas - Revista do Departamento de História e Ciências Sociais - UFG/CAC, v. 8, n. 1, 28-53, jan-jun, 2011.

CARRIJO, A. F. **Goiânia, Seattle brasileira?** A construção das cenas de rock alternativo no Brasil. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011.

CORTÉS, José Miguel G. **Políticas del Espacio**. Arquitectura, Género y Control Social. Barcelona: Ediciones ACTAR, 2006.

DENK, Felix. **The Story of How Techno Unified Post-Wall Berlin**. Entrevista cedida a Adam Bychawski. VICE, 5 de novembro de 2014. Disponível em: <<https://www.vice.com/en/article/der-klang-der-familie-the-sound-of-the-family-felix-denk-interview-berlin-techno-berlin-wall-tresor-ufo/>>.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**: as heterotopias. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013. p. 19.

GROYS, Boris. **Bernhard Leitner** - SOUND: SPACE, P.U.L.S.E., ZKIII, 1998. Disponível em: <http://www.bernhardleitner.at/en>.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017. p. 110.

HEIDEGGER, M. **Construir, habitar, pensar**. 1954.

MQN. **Goiânia Noise no ranking da Bravo!** Goiânia, 05 jan. 2006. Disponível em: <http://mqnrock.blog.uol.com.br/arch2006-01-01_2006-01-07.html>.

MORGAN F. C. Contaminação clubber: corpo e performance na cena de São Paulo. **Ponto Urbe** [Online], 31 | 2023, consultado o 16 março 2025. URL: <<http://journals.openedition.org/pontourbe/15918>>. DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.15918>

OTT, B. L., & Herman, B. D. (2003). **Mixed messages: Resistance and reappropriation in rave culture**. Western Journal of Communication, 67 (3), 249–270. <https://doi.org/10.1080/10570310309374771>

PRADO, Vinícius. **Octavio Paz e a compreensão da natureza do instante**. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. São Paulo, 2019.

FERREIRA, Pedro Peixoto. **Música eletrônica e Xamanismo**: técnicas contemporâneas do êxtase. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.

PEREIRA, Simone Luci; GHEIRART, Oziel. **Caminhos da cena de música eletrônica em festas de rua em SP**: estéticas, territórios e ativismos na festa e no personagem Carlos CapsLock. Comunicação & Inovação, v. 21, n. 45, 2020. DOI: 10.13037/ci.vol21n45.6168.

PRECIADO, Paul B. **Cartografias ‘Queer’: O ‘Flâneur’ Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica, Ou Como Fazer uma Cartografia ‘Zorra’ com Annie Sprinkle**. eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. ISSN: 2316-8102.

SÁ, D. N. C. de. **Bernard Tschumi: Concepção e Experiência do Espaço**. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, v. 17, n. 20, 2010. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/Arquiteturaeurbanismo/article/view/P.2316-1752.2010v17n20p146>. Acesso em: 30 mar. 2025.

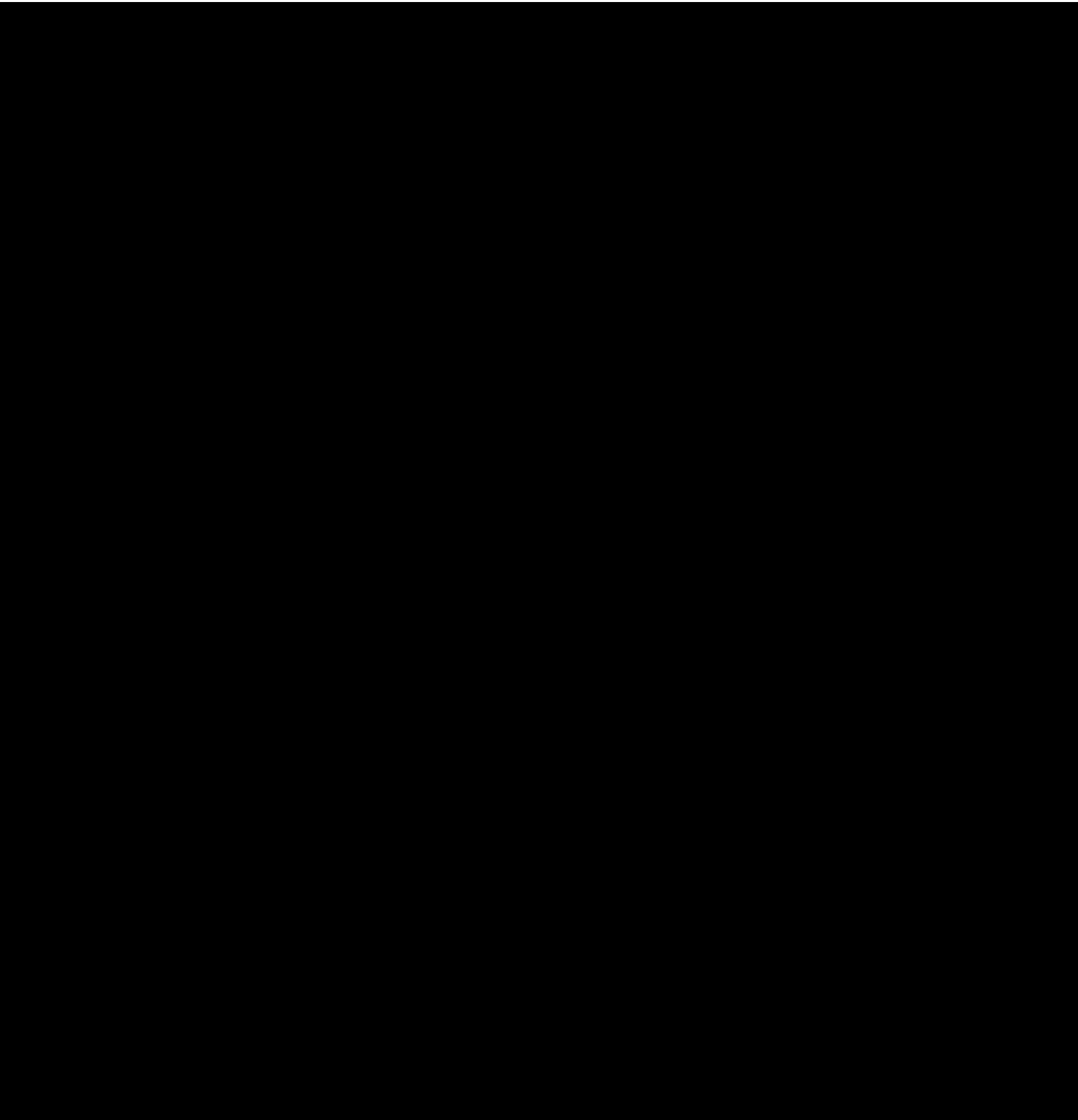
STRAW, Will. **Scenes and sensibilities**. Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicação [http://www.ecompos.com.br/e-compos – acesso 06/08/2006].

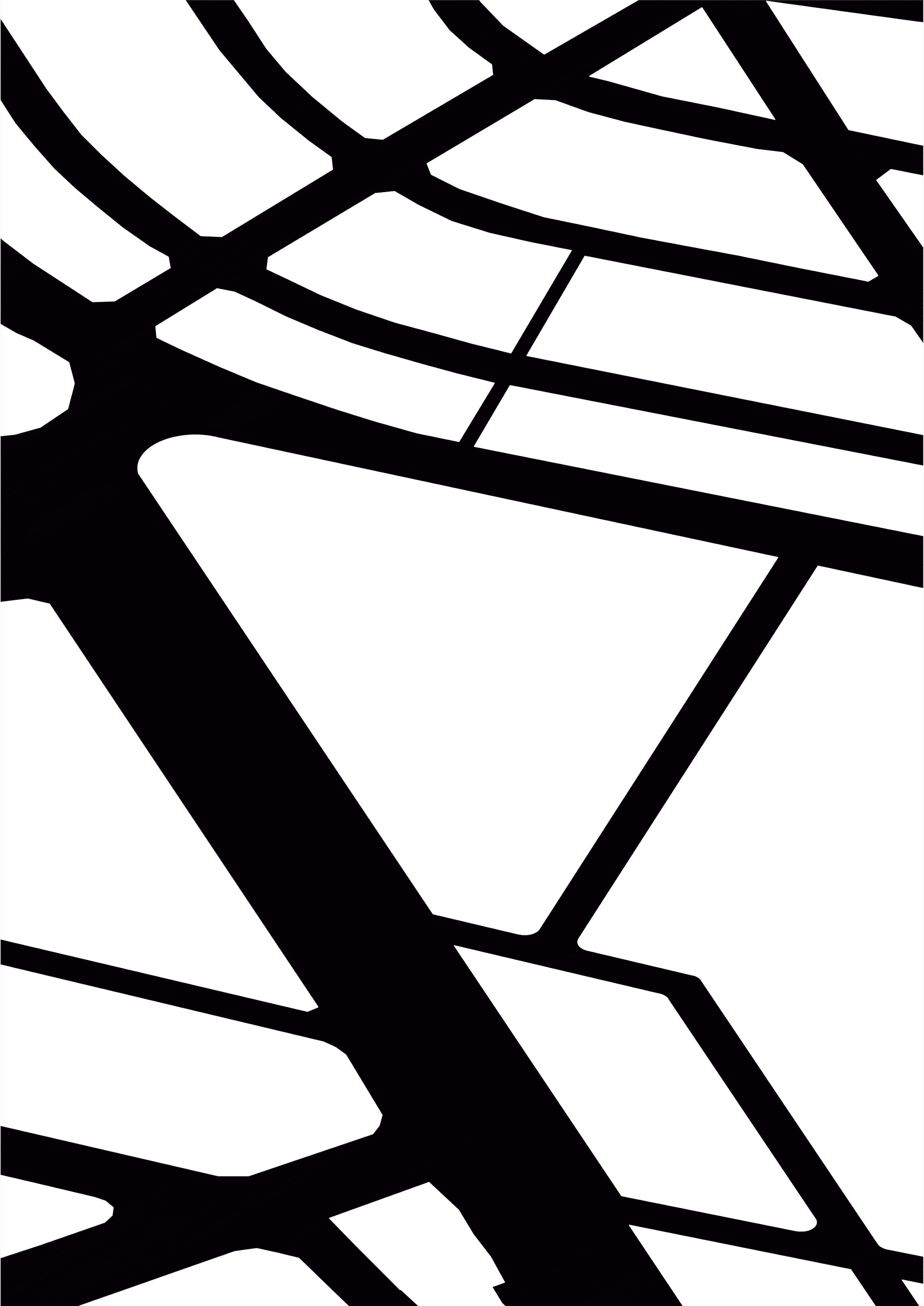
THORNTON, Sarah. **Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital**. Hanover: Wesleyan University Press.

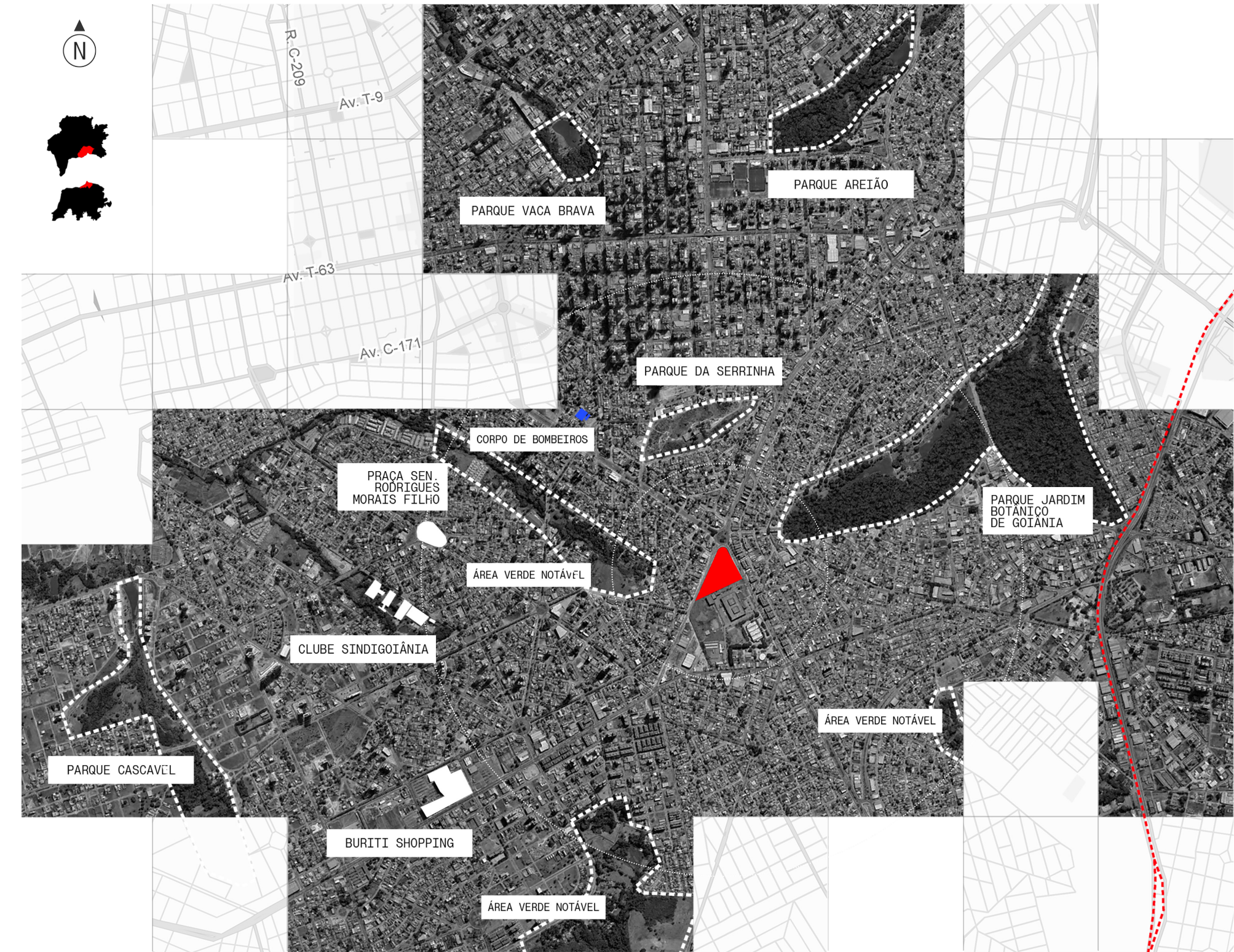
TSCHUMI, Bernard. **O prazer da arquitetura**. In: NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 575-584.

TSCHUMI, Bernard. **Architecture and disjunction**. EUA: MIT Press, 1998.

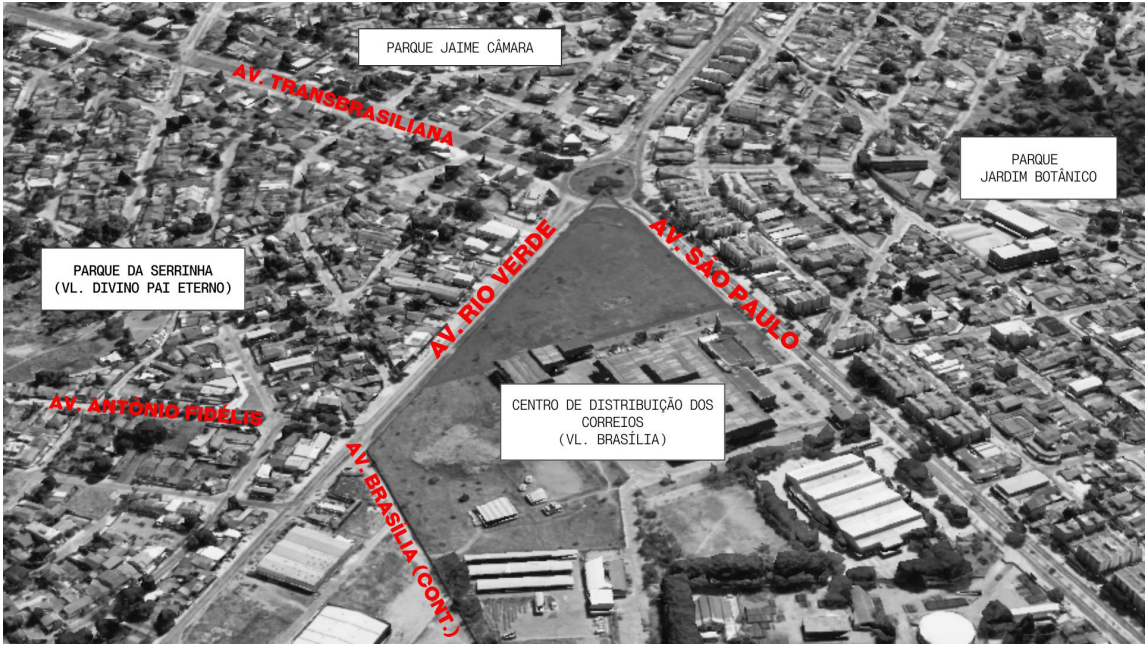
ZONNO, F. do V. **A poética de Bernard Tschumi como complexidade e a interpretação do contexto**. arq.urb, [S. l.], n. 18, p. 61–84, 2019. Disponível em: <<https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/164>>. Acesso em: 30 mar. 2025.







A gleba fica localizada na Av. São Paulo, nº 20, no Jardim Esmeraldas, Aparecida de Goiânia, sua inscrição municipal tem posse por parte do Centro de Distribuição dos Correios e integra o conjunto de áreas incorporadas pela União.



Conforme Certidão de Uso do Solo, a área que faz parte do Eixo de Integração I (EI-I), e admite atividades econômicas (não-habitacionais), sendo as deste edifício classificadas pela divisão CNA-E como "arte, cultura, esporte e recreação", não havendo Grau de Incomodidade com condições especiais, havendo, apenas, restrições em legislação quanto a largura das vias de acesso, referentes ao Impacto de Vizinhança.

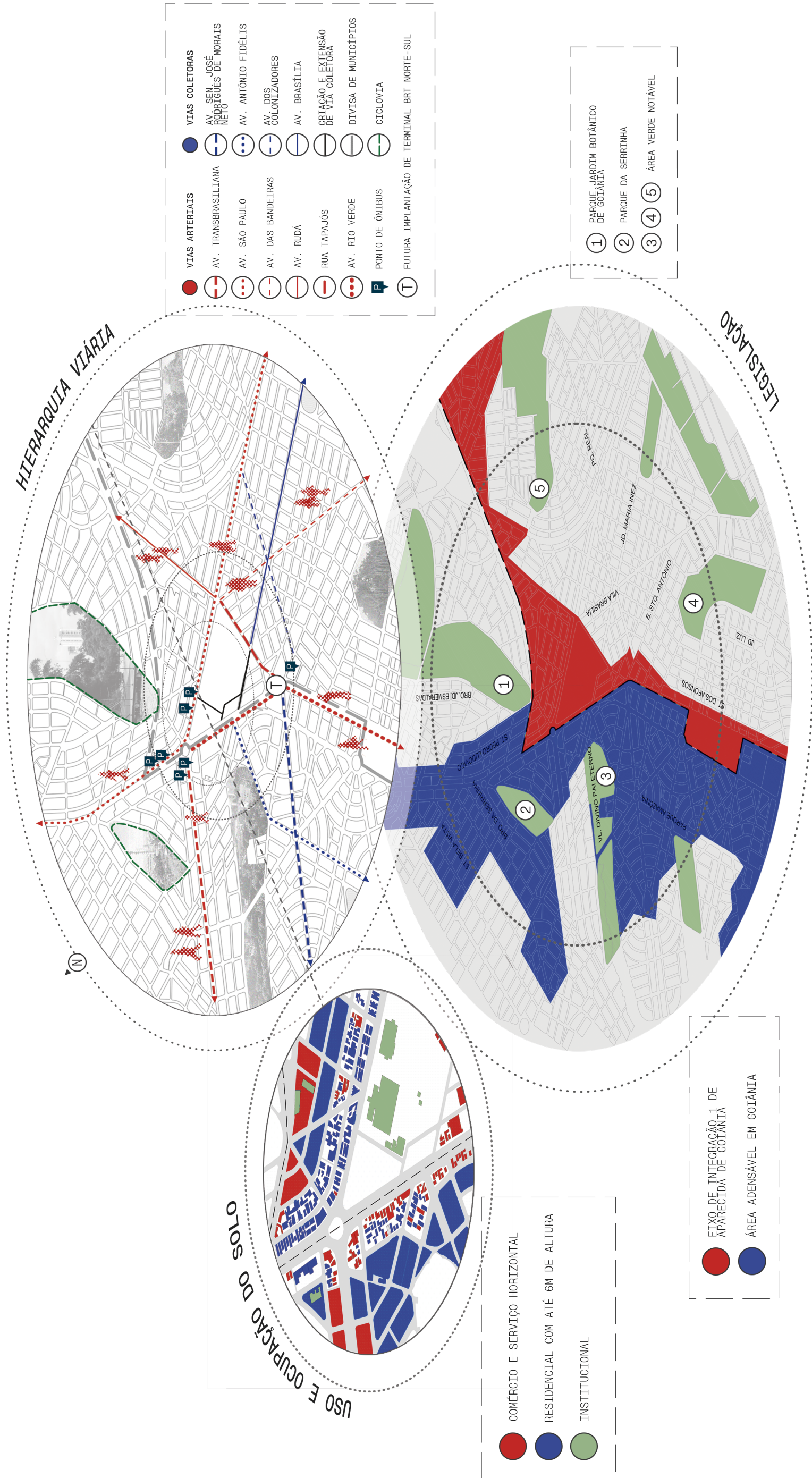
Diretrizes

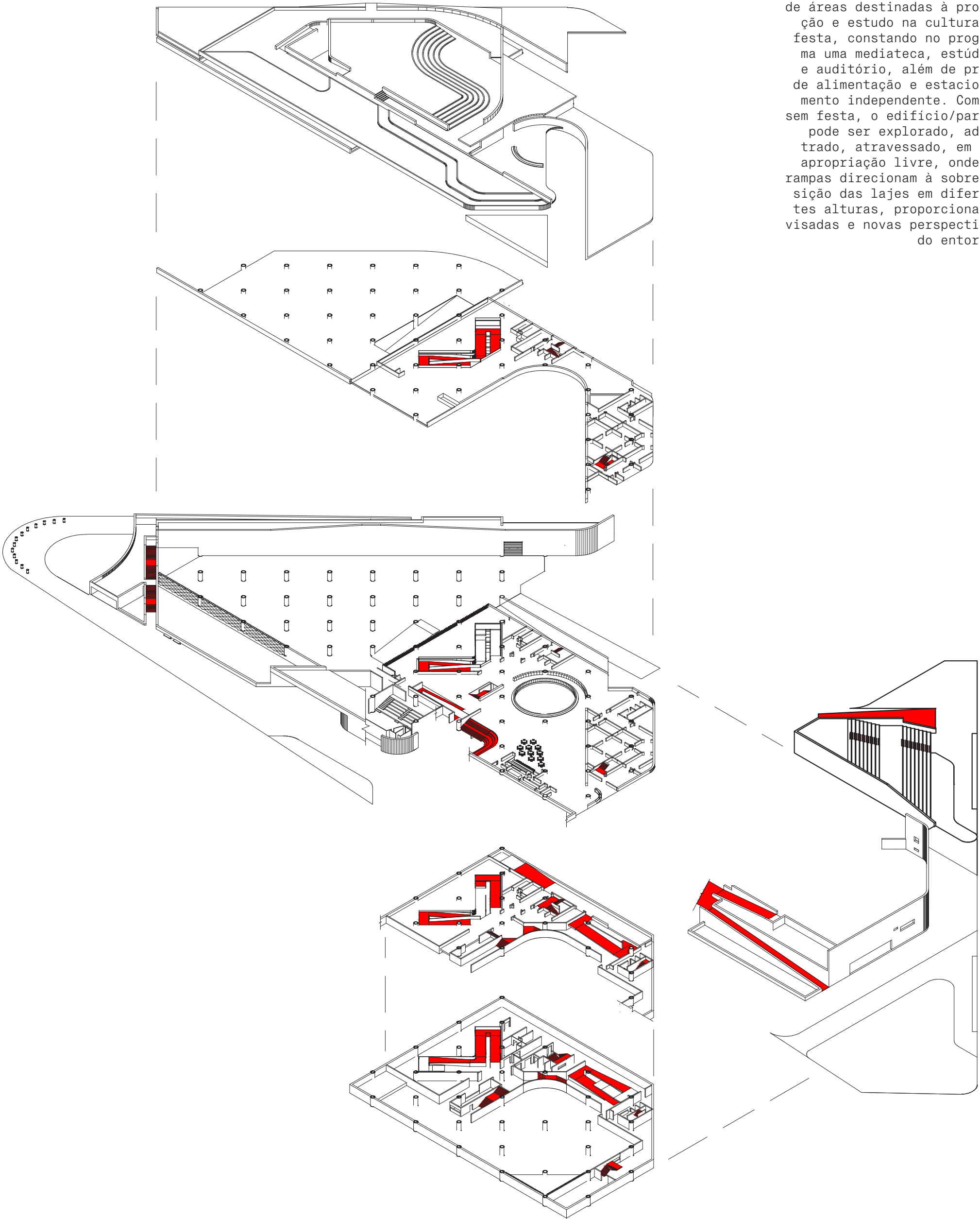
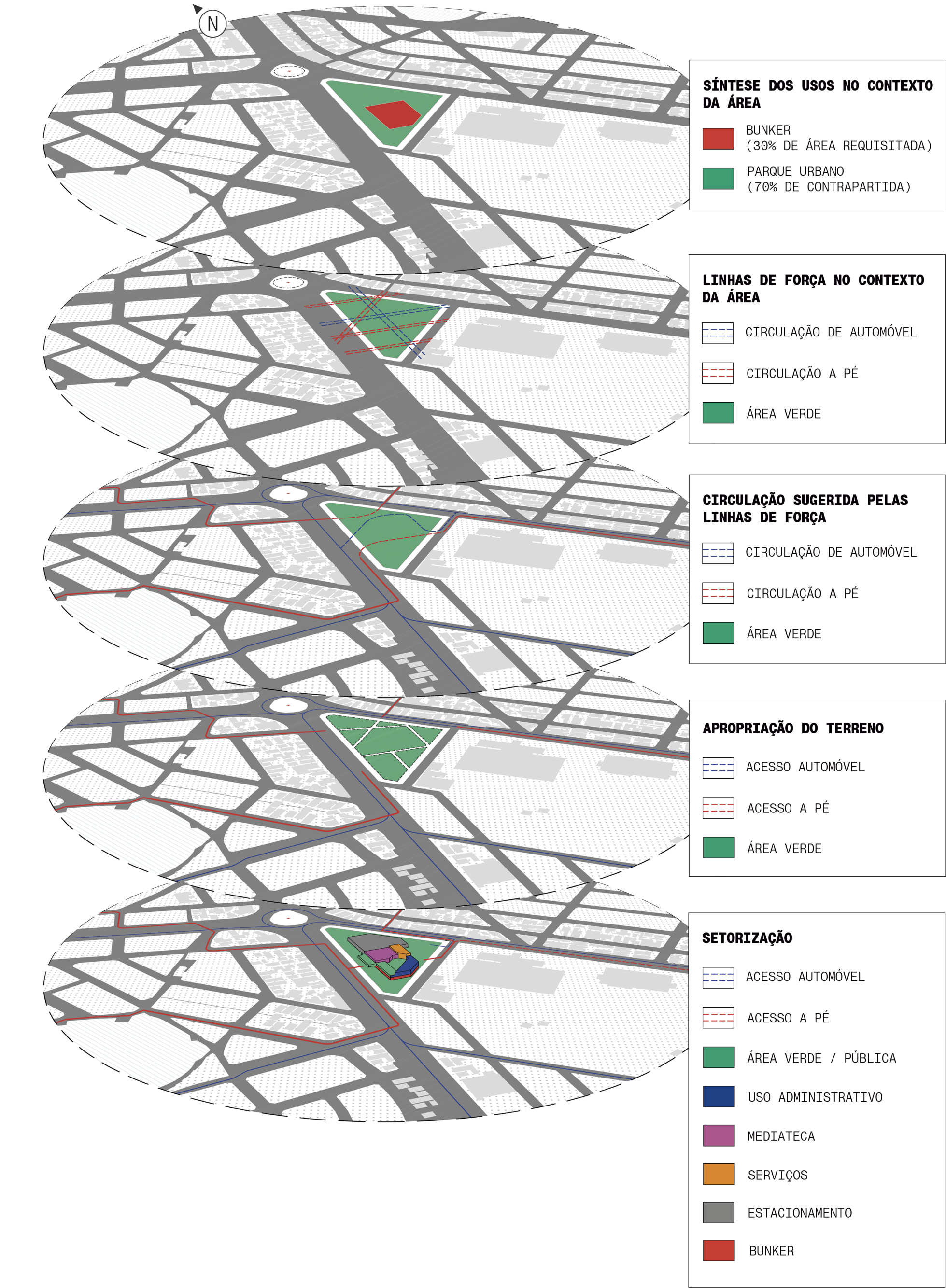
Cooperar com a dinâmica do tecido urbano onde é implantado, incentivando a apropriação pública a partir da sua abrangência enquanto um equipamento cultural.

Valorizar a produção local estabelecida e impulsionar a aparição de novos talentos, buscando priorizar a rotatividade dentro de um ecossistema artístico.

Atender a demanda de um espaço estruturado e seguro para as festas dos subgêneros da música eletrônica, ao passo em que as torna acessíveis aos bairros periféricos do meio urbano de Goiânia.

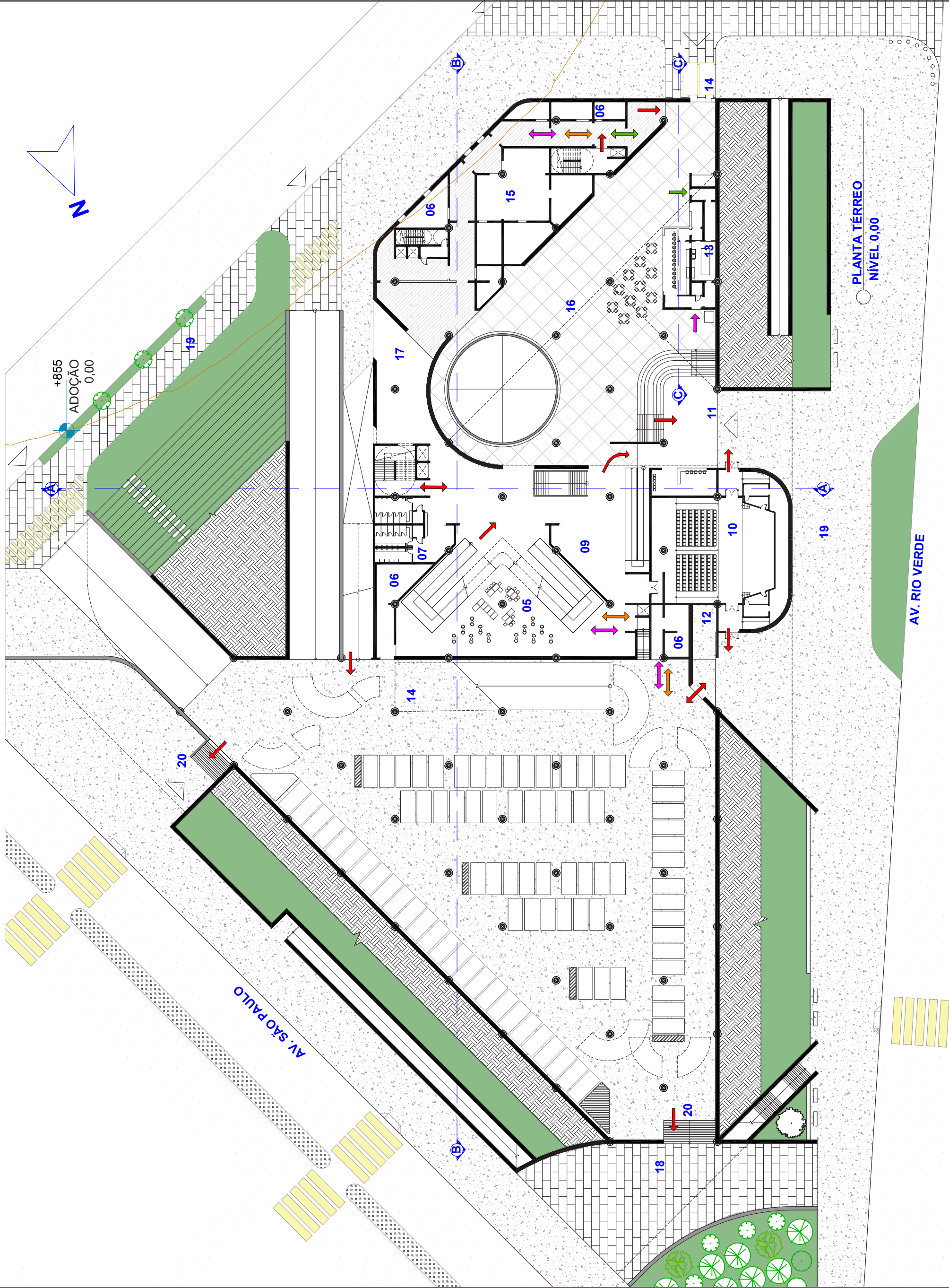
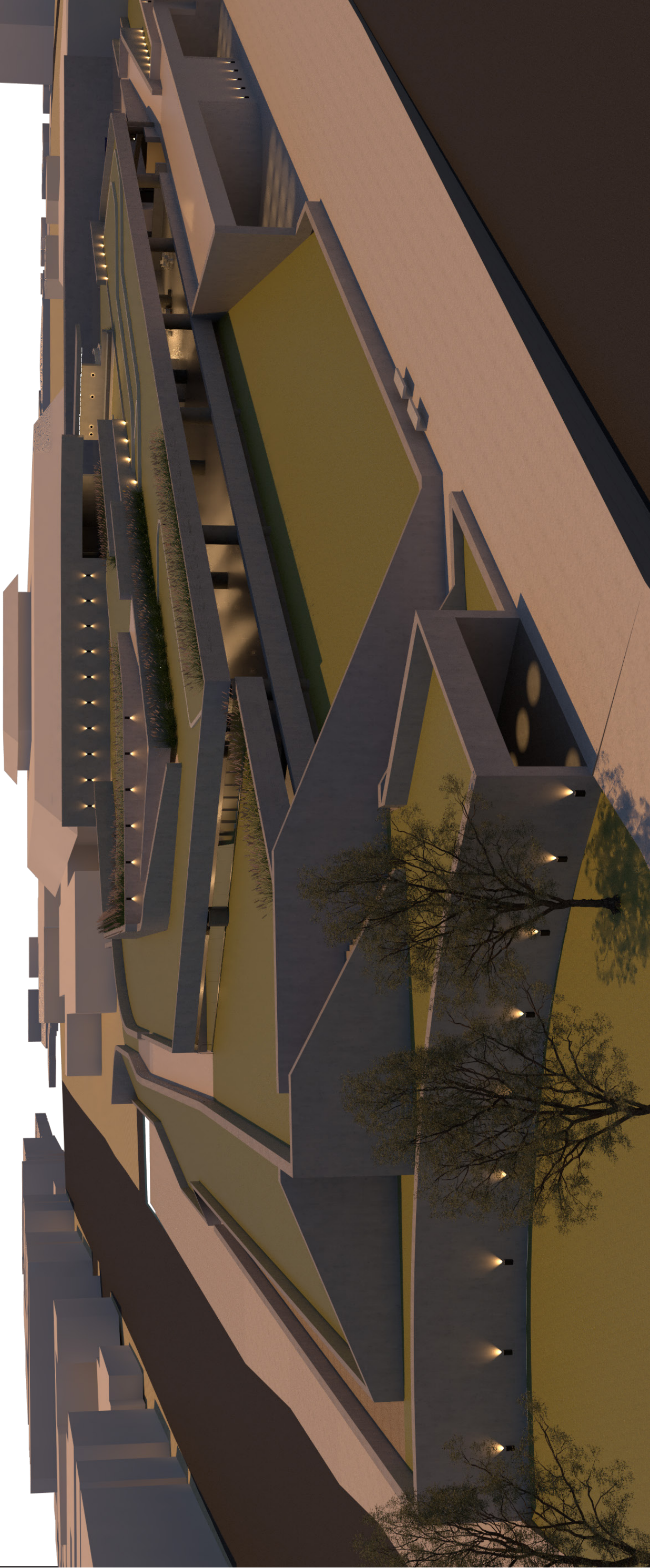
Oferecer ferramentas, equipamentos e artifícios necessários para subsidio da produção cultural ligada a cena underground de Goiânia.





A configuração espacial do bunker apresenta-se como uma fenda, um rasgo que vai de encontro a festa, proporciona abrigo e ao mesmo tempo estabelece o contato entre o corpo-festivo e o mundo exterior.

O projeto visa fazer alusão a resistência da cultura underground, por meio da arquitetura, em interface com as paisagens sonoras goianas, como aquilo que significa defender-se, fechar-se em um abrigo. O edifício, de certa maneira, remete à arquitetura de bunkers: uma construção semi enterrada, cujo topo serve como continuidade do espaço interno, estabelecendo uma relação com o exterior em uma investigação sobre o conceito de parque e espaço público típicos da contemporaneidade, aquele que não determina usos, mas estimula o eventual. Um espaço para o som, o movimento e a celebração.



- | | | | | |
|----------------------|-----------------------|-------------------------------|---|---------------------------|
| 1. BUNKER (SUBSOLO) | 7. SANITÁRIOS | 13. CAFETERIA/RESTAURANTE/BAR | 19. BAIA DE EMBARQUE E DESEMBARQUE | 25. RESERVATÓRIO SUPERIOR |
| 2. PALCO | 8. PRIMEIROS SOCORROS | 14. CARGA E DESCARGA | 20. ACESSO DE PEDESTRES AO ESTACIONAMENTO | 26. CASA DE MÁQUINAS |
| 3. BAR | 9. FOYER | 15. ESTÚDIOS AUDIOVISUAL | 21. ARQUIVO | 27. DECK |
| 4. BACKSTAGE/CAMARIM | 10. AUDITÓRIO | 16. ÁTRIO | 22. MEDIATECA | 28. ANFITEATRO |
| 5. LOUNGE | 11. RECEPÇÃO | 17. RECEPÇÃO - ESTÚDIO | 23. ESTACIONAMENTO | |
| 6. ÁREA TÉCNICA | 12. CONJUNTO GERADOR | 18. PASSARELA COBERTA | 24. VARANDA | |
- ➡ FLUXO DE STAFF ➡ FLUXO DE EQUIPAMENTOS ➡ FLUXO DE INSUMOS ➡ ROTAS DE FUGA

1.

BUNKER (SUBSOLO)
2.

PALCO
3.

BAR
4.

BACKSTAGE/CAMARIM
5.

LOUNGE
6.

ÁREA TÉCNICA
7.

SANITÁRIOS
8.

PRIMEIROS SOCORROS
9.

FOYER
10.

AUDITÓRIO
11.

RECEPÇÃO GERAL
12.

CONJUNTO GERADOR
13.

CAFETERIA/RESTAURANTE/BAR
14.

CARGA E DESCARGA
15.

ESTÚDIOS AUDIOVISUAL
16.

ÁTRIO
17.

RECEPÇÃO - ESTÚDIOS
18.

PASSARELA COBERTA
19.

BAIA DE EMBARQUE E DESEMBARQUE
20.

ACESSO DE PEDESTRES AO ESTACIONAMENTO
21.

ARQUIVO
22.

MEDIATECA
23.

ESTACIONAMENTO
24.

VARANDA
25.

RESERVATÓRIO SUPERIOR
26.

CASA DE MÁQUINAS
27.

DECK
28.

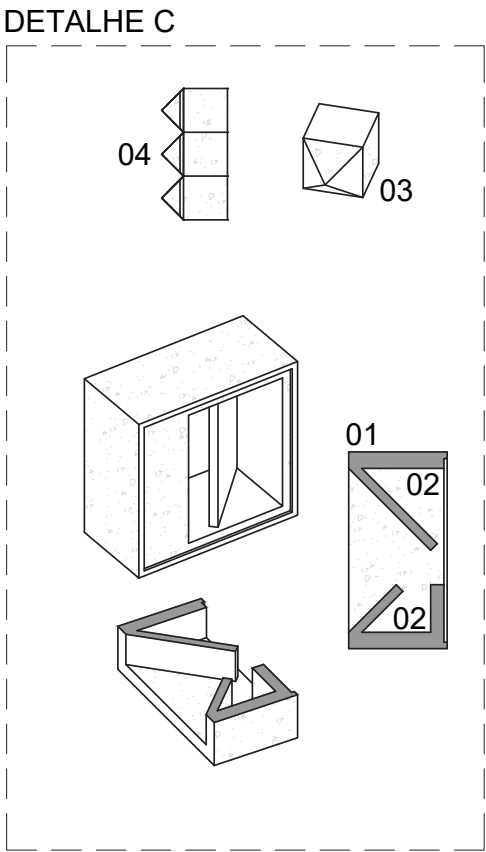
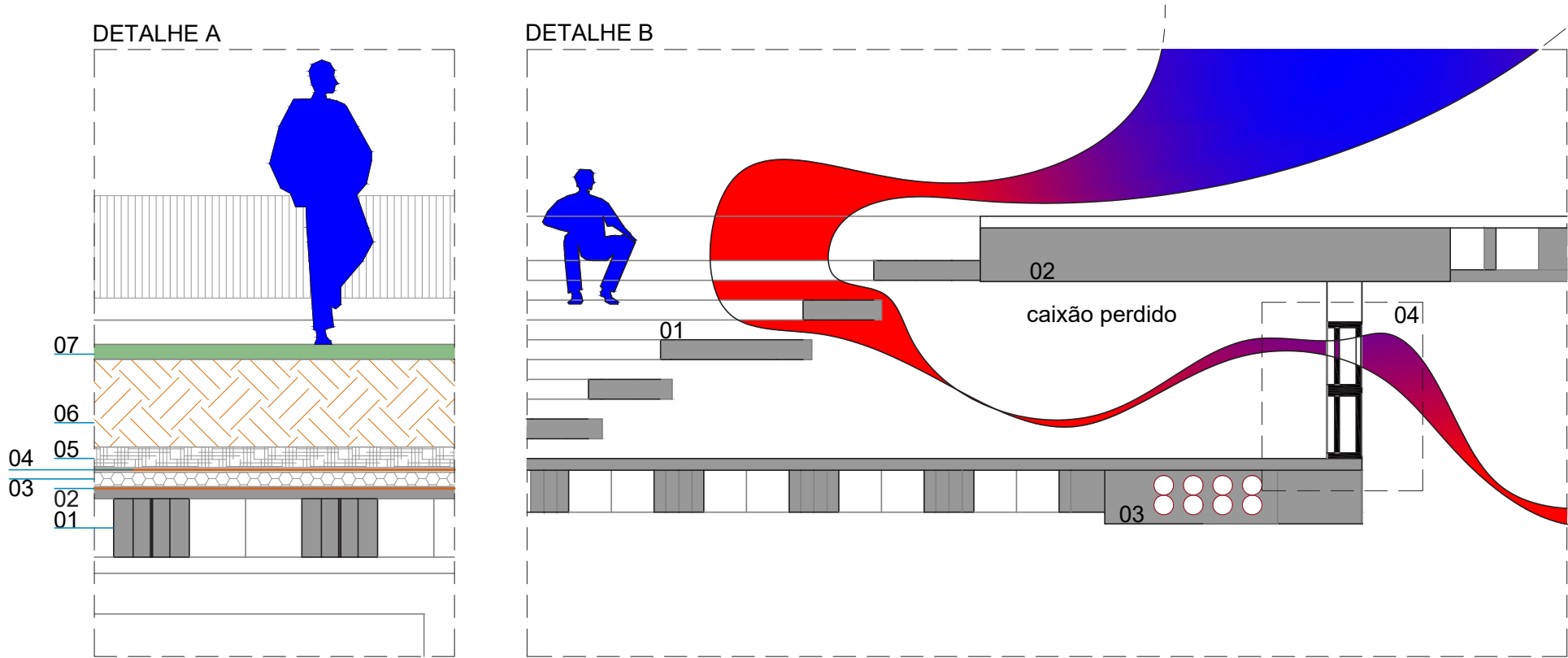
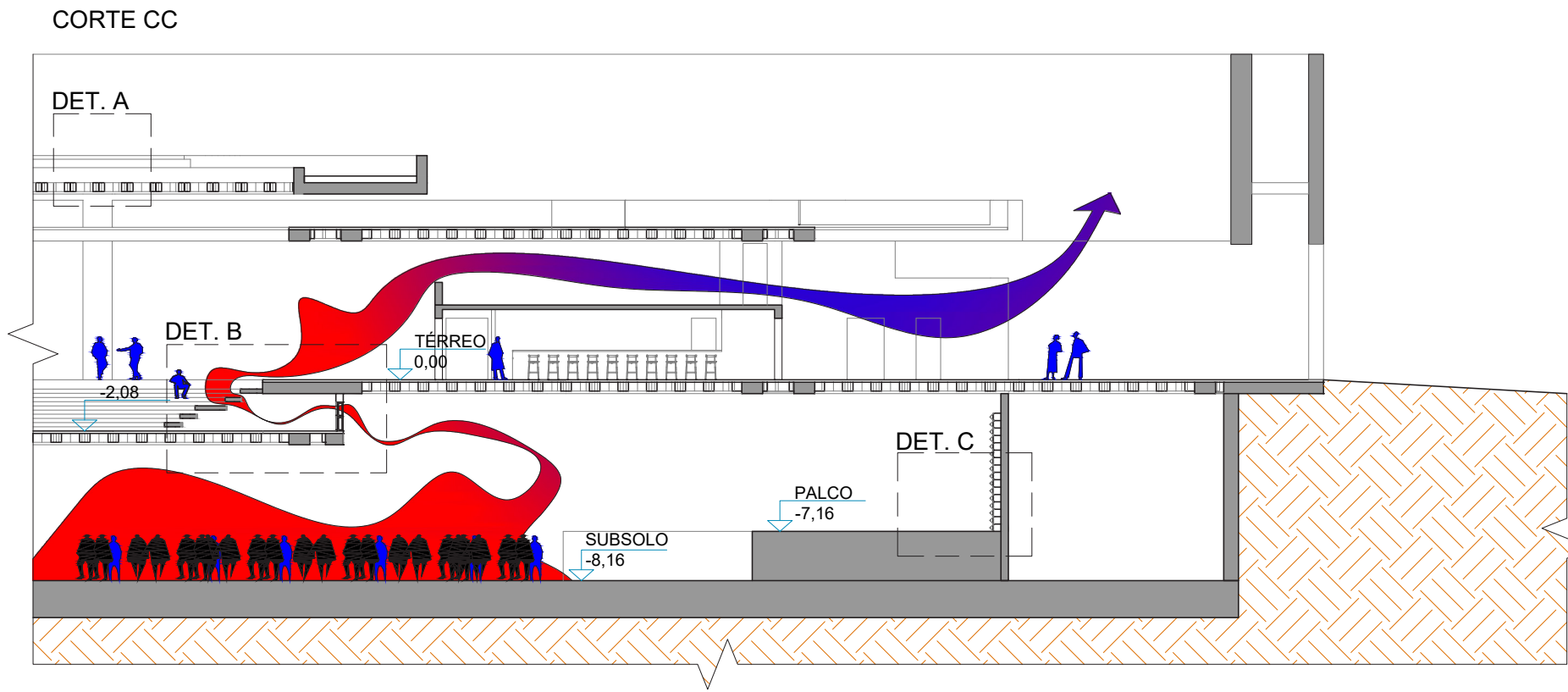
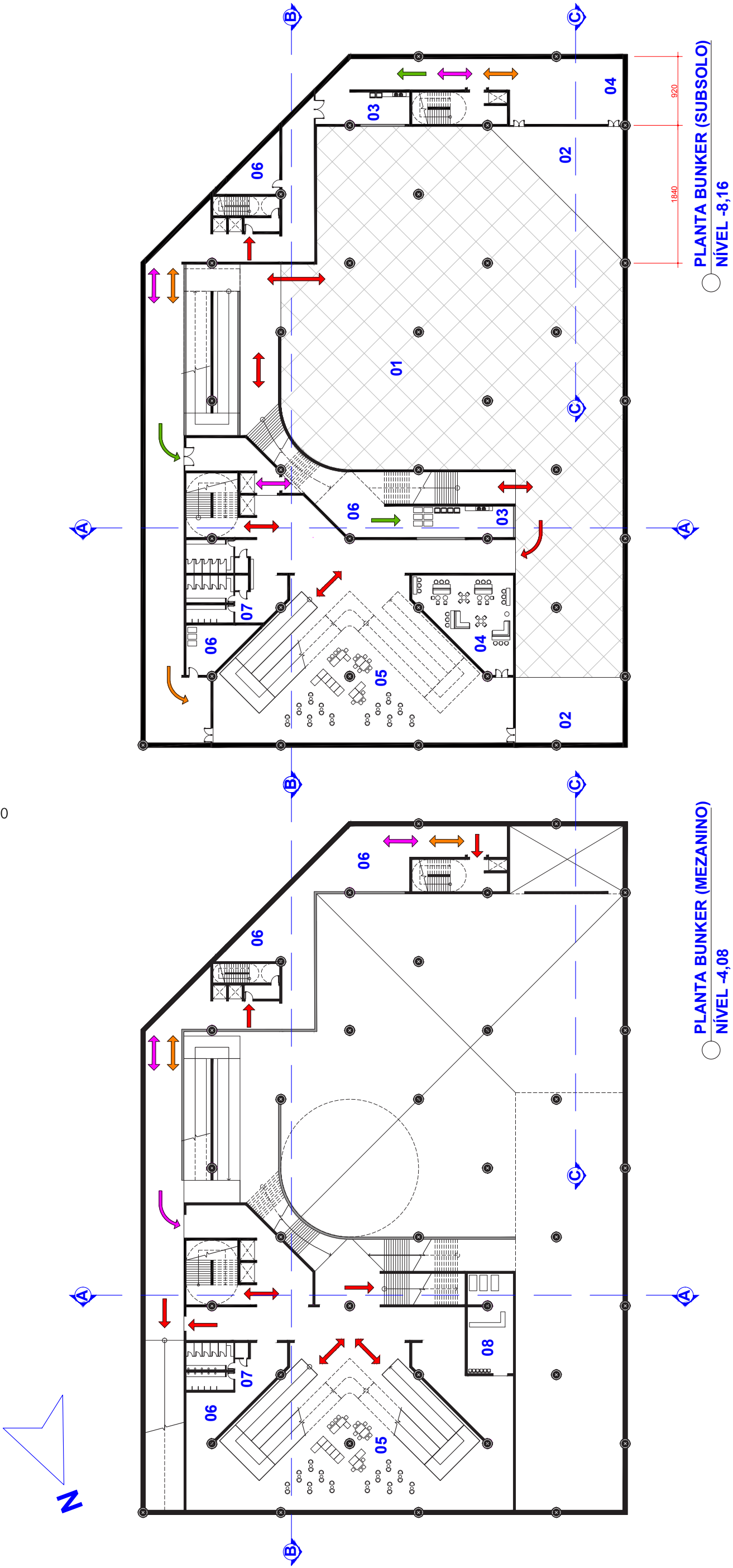
ANFITEATRO
- ↔

FLUXO DE STAFF
- ↔

FLUXO DE EQUIPAMENTOS
- ↔

FLUXO DE INSUMOS
- ↔

ROTAS DE FUGA



Araújo, Bianca Carla Dantas de. **Proposta de Elemento Vazado Acústico**. 2010. Tese (Doutorado) - Programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo, USP, São Paulo, 2010.

- DETALHE A - COBERTURA VERDE

1.

Laje nervurada;

2.

Manta impermeabilizante em PVC (escolhida devido a simplicidade de aplicação, maior durabilidade e menor peso próprio em relação à manta asfáltica);

3.

14 cm de Poliestireno expandido;

4.

Manta drenante de bidim (para escoamento de água e impedimento da entrada de solo nas tubulações);

5.

Argila expandida;

6.

Solo 40cm;

7.

Cobertura vegetal (rasteiras eforrageiras);
- DETALHE B - ESTRATÉGIA TÉRMICA

0

grande vão circular da laje do térreo, a diferença de altura entre pavimentos, e o abrigo são elementos que possibilitam o efeito chaminé e incentivam a troca de ar pela ventilação cruzada.
- DETALHE C - ELEMENTOS ACÚSTICOS

0

Sob os espaços de festa, a laje nervurada recebe preenchimento com lâ de vidro. A forma do elemento vazado permite a troca de ar e a difusão sonora. A utilização do material com elevada membrana acústica associada ao material com caráter absorvente faz com que ela dissipe. O mesmo se aplica ao painel vazado em cerâmica.
1.

Painel vazado cerâmico;
2.

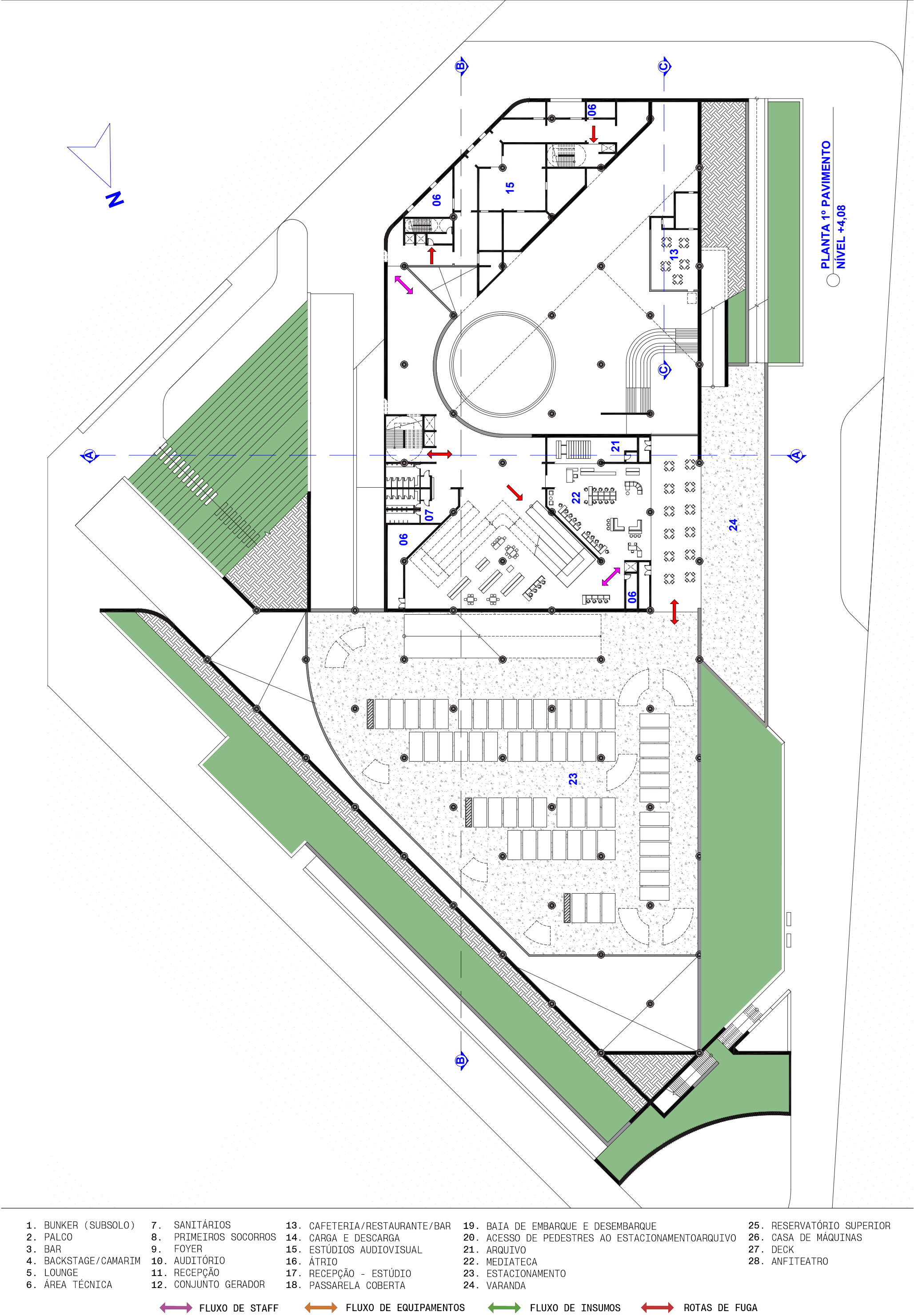
Lâ de vidro;
3.

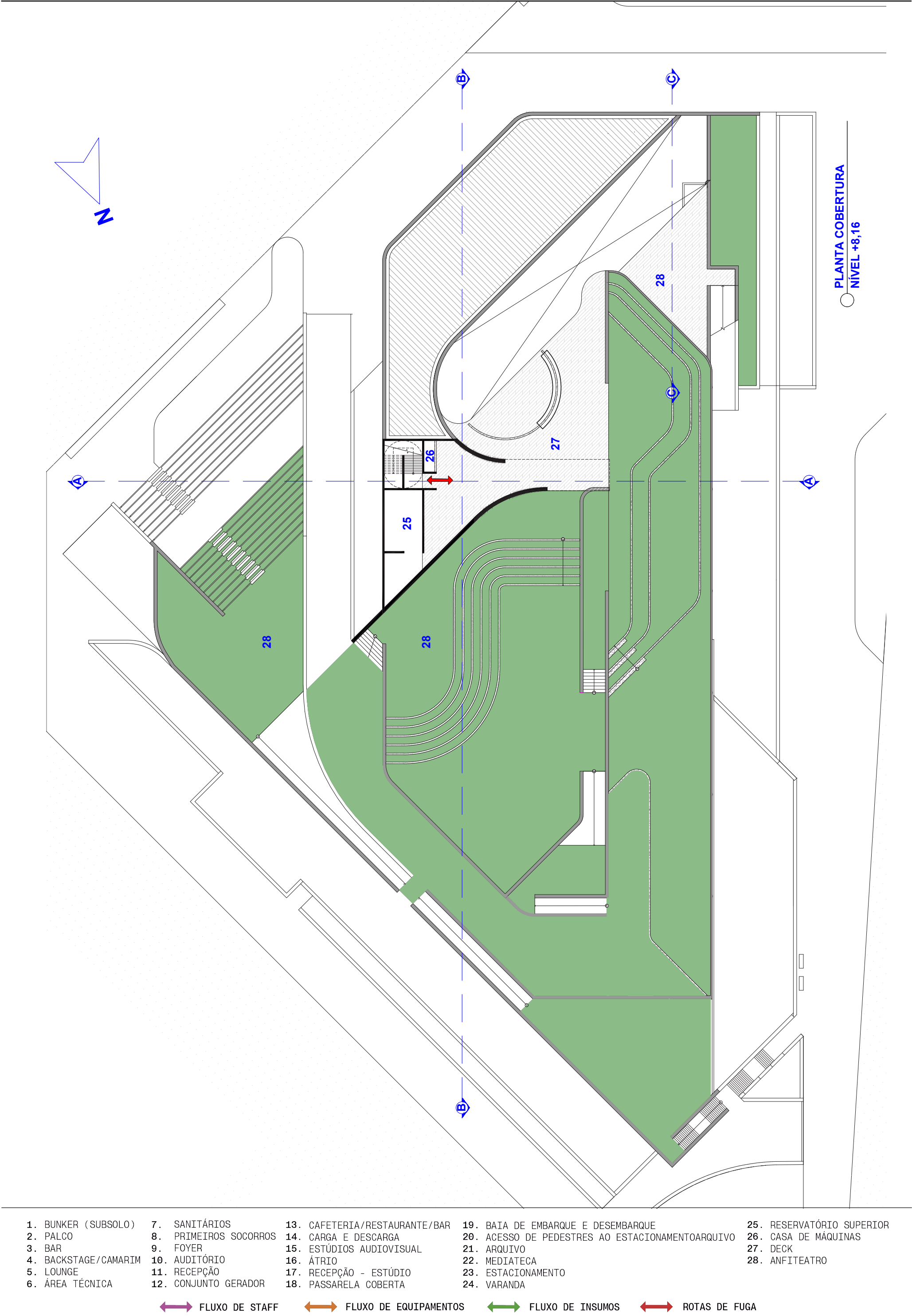
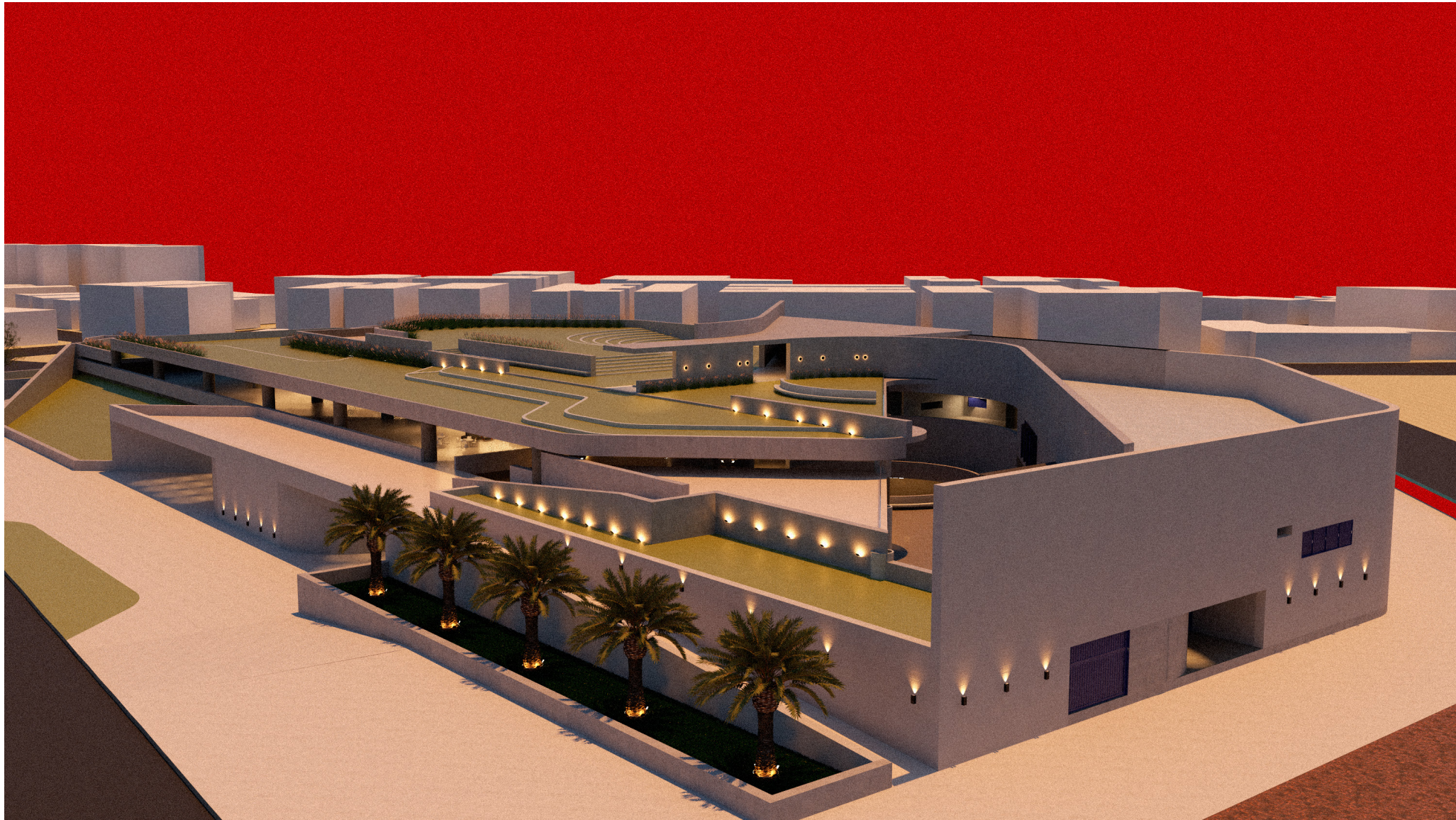
Elemento nervurado;
4.

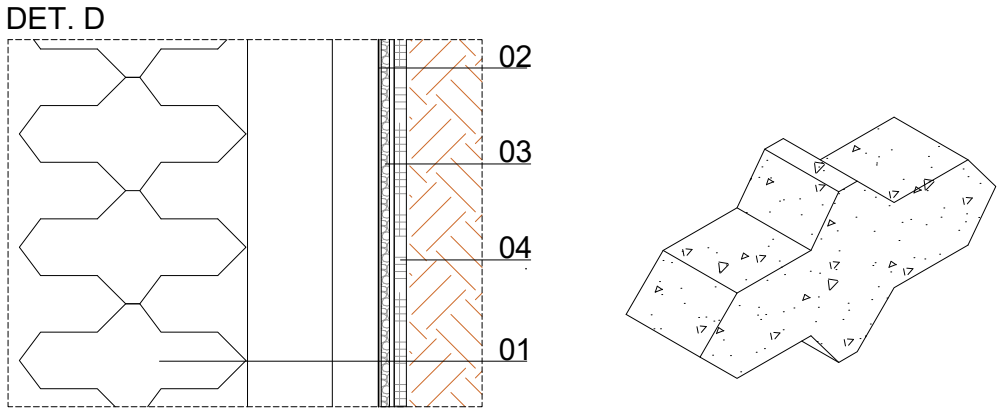
Lâmina acústica para difusão;
5.

Painel revestido para propagação de energia do som.

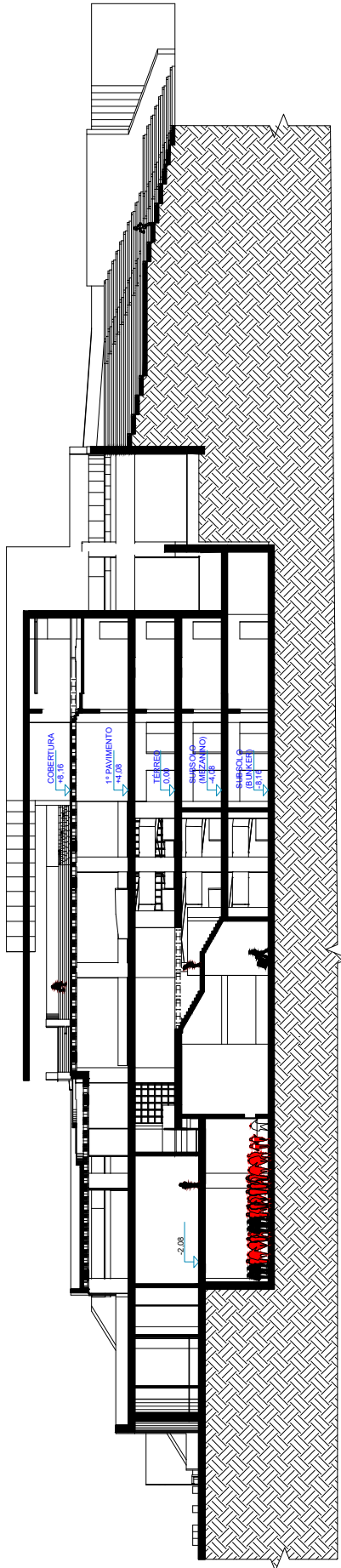




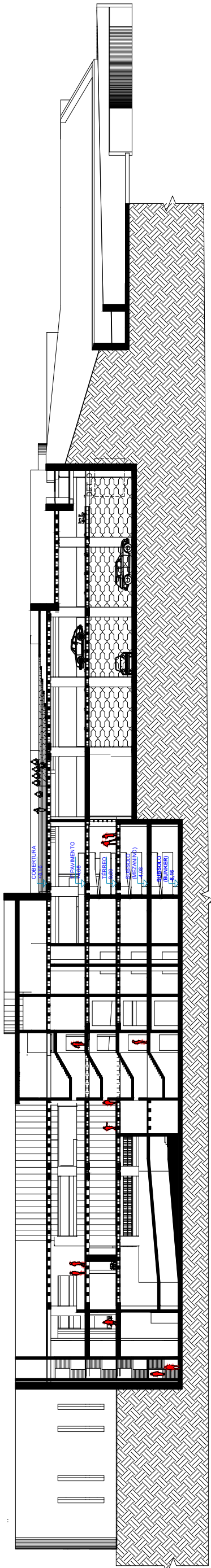




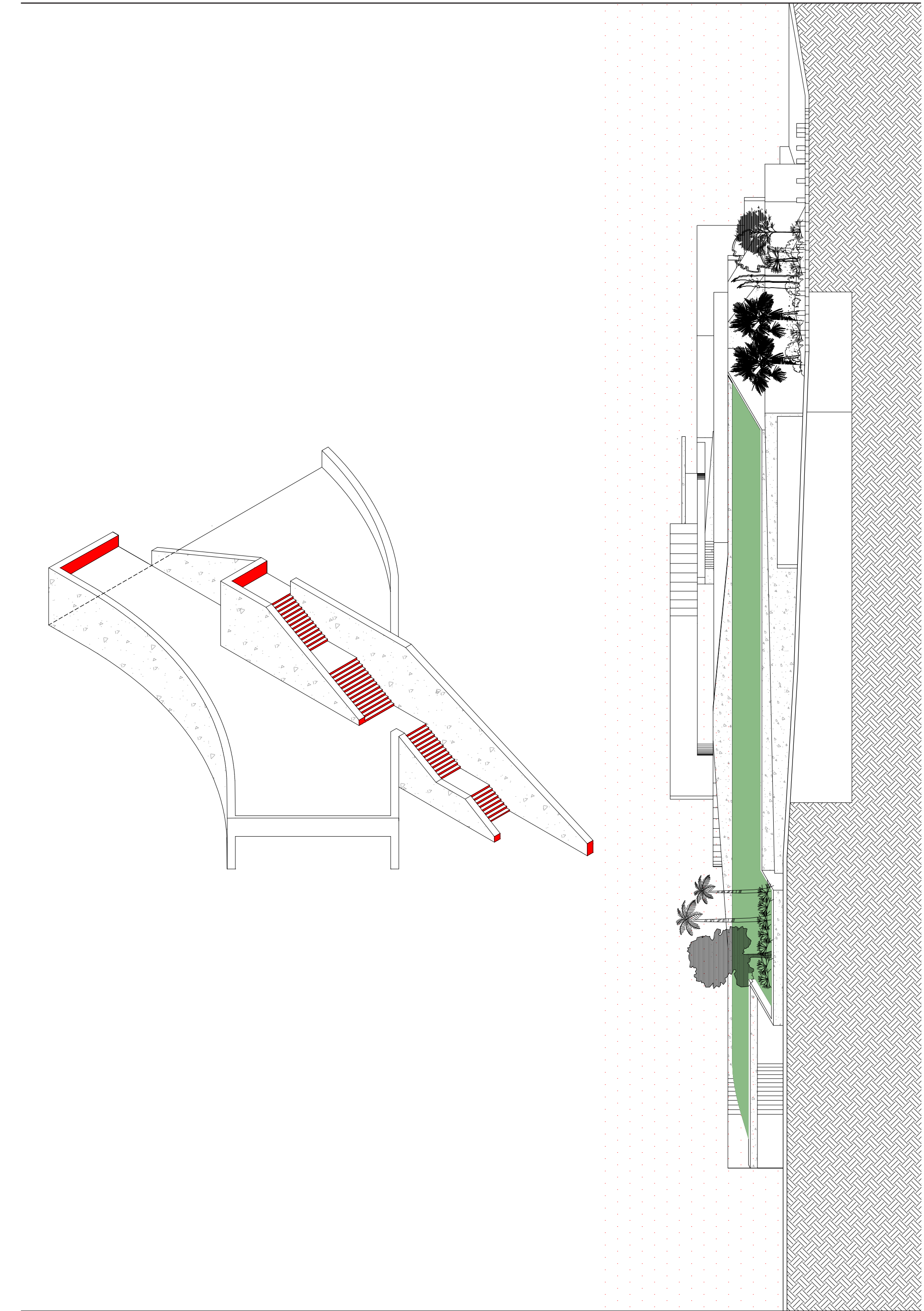
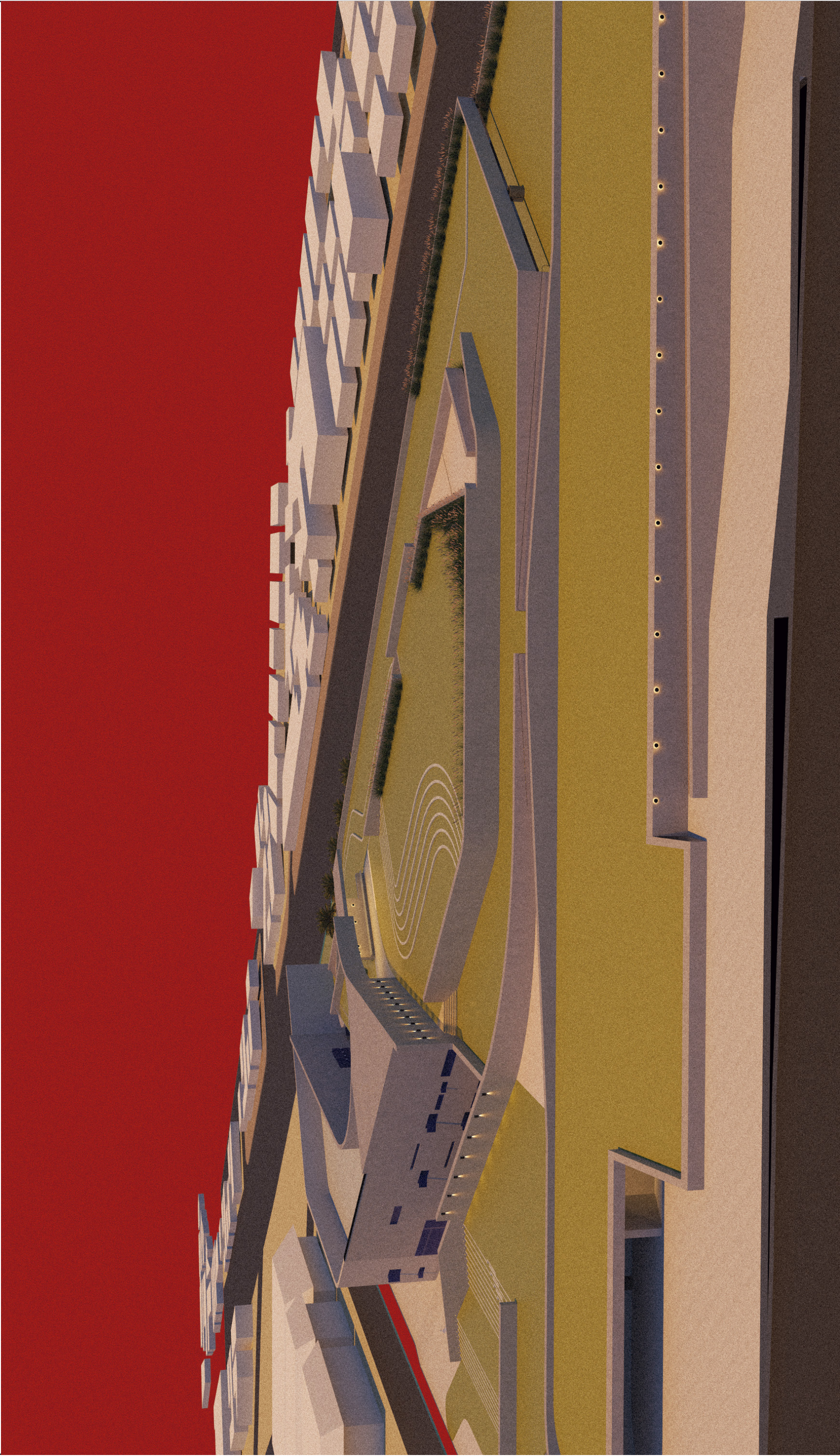
- DETALHE D - CONTENÇÃO E ARRIMO
- 1. Bloco de Contenção em Muro de Arrimo em Alvenaria
 - 2. Manta asfáltica;
 - 3. Brita;
 - 4. Manta drenante de bidim.



CORTE BB



CORTE AA



UM ABRIGO PARA A MÚSICA ELETRÔNICA EM GOIÂNIA



BUNKER
*62

ESCOLA POLITÉCNICA E DE ARTES PUC GOIÁS
Orientadora: Prof^a Isabela Paiva Gomes Ferrante
Orientando: Vinicius Lopes da Silva Alves
Temática: Cultura e Lazer

Para além de um trabalho de conclusão de curso, Bunker 62 é também um projeto colaborativo para estímulo e produção artística e interdisciplinar em interface com as paisagens sonoras da cidade de Goiânia. acompanhe no instagram e soundcloud:

[@_BUNKER62](#) [@CIUSLOPES](#)

RESOLUÇÃO nº 038/2020 – CEPE

ANEXO I

APÊNDICE ao TCC

Termo de autorização de publicação de produção acadêmica

O estudante Vinícius Lopes da Silva Alves, do Curso de ARQUITETURA E URBANISMO, matrícula 2019.10016.0064-7, telefone (62) 98236.1189, e-mail ciuslopesalves@outlook.com, na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei nº 9.610/98 (Lei dos Direitos do autor), autoriza a Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás) a disponibilizar o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “BUNKER 62: Um abrigo para a música eletrônica em Goiânia”, gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais, por 5 (cinco) anos, conforme permissões do documento, em meio eletrônico, na rede mundial de computadores, no formato especificado (Texto (PDF); Imagem (GIF ou JPEG); Som (WAVE, MPEG, AIFF, SND); Vídeo (MPEG, MWV, AVI, QT); outros, específicos da área; para fins de leitura e/ou impressão pela internet, a título de divulgação da produção científica gerada nos cursos de graduação da PUC Goiás.

Goiânia, 05 de dezembro de 2025.

Assinatura do(s) autor(es):



Documento assinado digitalmente

VINICIUS LOPES DA SILVA ALVES

Data: 09/12/2025 09:24:51-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Nome completo do autor: Vinícius Lopes da Silva Alves

Assinatura do professor-orientador:



Documento assinado digitalmente

ISABELA PAIVA GOMES FERRANTE

Data: 08/12/2025 20:15:45-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Nome completo do professor-orientador: Isabela Paiva Gomes Ferrante