



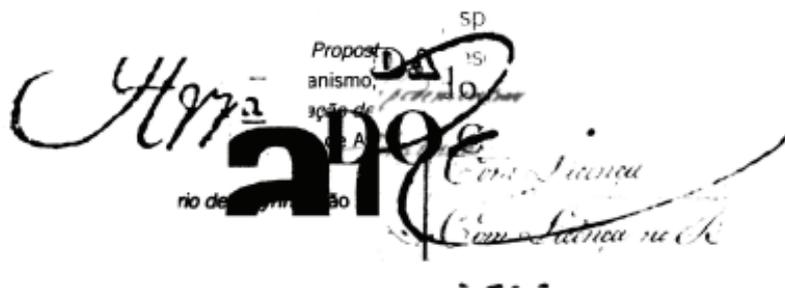
pós-

revista do programa de
pós-graduação em
arquitetura e urbanismo
da fausp

dezembro – 2008

ISSN: 1518-9554

24



PÓS V. 15, N. 24
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARQUITETURA E URBANISMO DA FAUUSP

DEZEMBRO 2008

ISSN 1518-9554

Ficha Catalográfica

720
P84

PÓS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP/Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Comissão de Pós-Graduação – São Paulo: FAUUSP, v.1 (1990-)

Semestral

v. 15, n. 24, dez. 2008

Issn: 1518-9554

1. Arquitetura - Periódicos I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Comissão de Pós-graduação. III. Título

Serviço de Biblioteca e Informação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP

PÓS v.15, n. 24

Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP (Mestrado e Doutorado)

Rua Maranhão, 88 – Higienópolis – 01240-000 – São Paulo

Tels. (11) 3257-7688/7837 ramal 30

e-mail: rvposfau@usp.br

Home page: www.usp.br/fau/revistapos

Indexação:

Índice de Arquitetura Brasileira

Qualis A Nacional Capes

Apoio:

Capes: Apoio ao Programa de Pós-Graduação

SIBIUSP



PÓS v. 15, n. 24

Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP

dezembro 2008

ISSN: 1518-9554

Universidade de São Paulo

Reitora Profa. Dra. Suely Vilela

Vice-Reitor Prof. Dr. Franco Maria Lajolo

Pró-Reitor de Pós-Graduação Prof. Dr. Armando Corbani Ferraz

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Diretor Prof. Dr. Sylvio Barros Sawaya

Vice-Diretor Prof. Dr. Marcelo de Andrade Roméro

Comissão de Pós-Graduação

Presidente Profa. Dra. Maria Angela Faggin P. Leite

Vice-presidente Profa. Dra. Maria Lucia Caira Gitahy

Prof. Dr. Carlos Egídio Alonso

Prof. Dr. Eduardo Alberto Cusce Nobre

Profa. Dra. Helena Aparecida Ayoub Silva

Profa. Dra. Maria Cristina da Silva Leme

Profa. Dra. Maria Lúcia Refinetti Rodrigues Martins

Profa. Dra. Sheila Walbe Ornstein

Prof. Dr. Vladimir Bartalini

Suplentes

Profa. Dra. Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli

Prof. Dr. Francisco Spadoni

Profa. Dra. Joana Carla Soares Gonçalves

Prof. Dr. João Sette Whitaker Ferreira

Prof. Dr. Luís Antonio Jorge

Prof. Dr. Mário Henrique D'Agostino

Prof. Dr. Nabil Bonduki

Profa. Dra. Regina Meyer

Representantes Discentes na CPG

Silvana Zioni

Roseli Maria Martins D'Elboux

Comissão Editorial

Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo – Editora-chefe

Prof. Dr. Carlos Zibel Costa

Profa. Dra. Denise Duarte

Prof. Dr. Eduardo Alberto Cusce Nobre

Prof. Dr. Euler Sandeville Júnior

Prof. Dr. João Carlos de Oliveira César

Profa. Dra. Maria Cristina da Silva Leme

Profa. Dra. Maria Lúcia Refinetti Rodrigues Martins

Profa. Dra. Rebeca Scherer

Profa. Dra. Vera Pallamin

Conselho Editorial

Antonio Carlos Zani (Universidade Estadual de Londrina – UEL)

Azael Rangel Camargo (Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo – EESC/USP)

Celso Monteiro Lamparelli (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP)

Eduardo de Almeida (FAUUSP)

Ermínia Maricato (FAUUSP)

Flávio Magalhães Villaça (FAUUSP)

Luiz Carlos Soares (Universidade Federal Fluminense – UFF)

Jorge Fiori (Architectural Association – AA – Londres)

Júlio Roberto Katinsky (FAUUSP)

Maria Flora Gonçalves (Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP)

Maria Lúcia Caira Gitahy (FAUUSP)

Maria Ruth Amaral de Sampaio (FAUUSP)

Nestor Goulart Reis Filho (FAUUSP)

Paulo Mendes da Rocha (FAUUSP)

Pedro George (Universidade Técnica de Lisboa – UTL - Portugal)

Ricardo Tena Nuñez (Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura – ESIA – México)

Sheila Walbe Ornstein (FAUUSP)

Silvio Soares Macedo (FAUUSP)

Sonia Marques (Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN)

Wrana Panizi (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)

Yvonne M. M. Mautner (FAUUSP)

Jornalista Responsável

Izolina Rosa (MTb 16199)

Projeto Gráfico e Imagens das Aberturas

Rodrigo Sommer

Foto da Capa

Nelson Kon

SUMÁRIO

21 APRESENTAÇÃO

007 Mônica Junqueira de Camargo

2 DEPOIMENTOS

010 NELSON KON – UMA FOTOGRAFIA DE ARQUITETURA BRASILEIRA
Eduardo Augusto Costa, Sonia Maria Milani Gouveia

3 ARTIGOS

026 A IMPORTÂNCIA DA CULTURA NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO URBANO NO JAPÃO
LA IMPORTANCIA DE LA CULTURA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO URBANO EN JAPÓN
THE IMPORTANCE OF CULTURE WHEN BUILDING URBAN SPACE IN JAPAN
Simone Neiva, Roberto Righi

044 ENTRE ADULTOS E CRIANÇAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DE LINA BO BARDI
ENTRE ADULTOS Y NIÑOS: CONSIDERACIONES SOBRE EL PROCESO CREATIVO DE LINA BO BARDI
BETWEEN ADULTS AND CHILDREN: CONSIDERATIONS OF LINA BO BARDI'S CREATIVE PROCESS
Ana Carolina de Souza Bierrenbach

062 CONTAMINAÇÕES CONSTITUTIVAS DO ESPAÇO URBANO: CULTURA URBANA POR INTERMÉDIO DA
INTERTEXTUALIDADE E DO ENTRE
CONTAMINACIONES CONSTITUTIVAS DEL ESPACIO URBANO: CULTURA URBANA A TRAVÉS DE LA INTERTEXTUALIDAD Y DEL
CONCEPTO DE "ENTRE"
CONSTITUTIVE CONTAMINATIONS OF THE URBAN SPACE: URBAN CULTURE THROUGH INTERTEXTUALITY AND THE IN-BETWEEN
Igor Guatelli

080 FOTOGRAFIA DE ARQUITETURA DE PETER SCHEIER EM TRÊS PUBLICAÇÕES
LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA DE PETER SCHEIER EN TRES PUBLICACIONES
THE ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHY OF PETER SCHEIER IN THREE PUBLICATIONS
Sonia Maria Milani Gouveia

098 DE WERTHER A JOHANNES: A ESTETIZAÇÃO DA VIDA
DE WERTHER A JOHANNES: LA ESTETIZACIÓN DE LA VIDA
FROM WERTHER TO JOHANNES: LIFE AS AESTHETICS
Ricardo Marques de Azevedo

108 BIOSSEGURANÇA E ARQUITETURA EM LABORATÓRIOS DE SAÚDE PÚBLICA
BIOSEGURIDAD Y ARQUITECTURA EN LABORATORIOS DE SALUD PÚBLICA
BIOSAFETY AND ARCHITECTURE IN PUBLIC HEALTH LABORATORIES
Christina Maria Simas, Telma Abdala de Oliveira Cardoso

126 DEZ ESTUDOS VISANDO ASSIMILAR A TÉCNICA CONSTRUTIVA EM MADEIRA LAMINADA
DIEZ ESTUDIOS CON EL OBJETIVO DE ASIMILAR LA TÉCNICA CONSTRUCTIVA CON MADERA LAMINADA
TEN STUDIES TO HELP LEARN BUILDING TECHNIQUES IN LAMINATED WOOD
Alessandro Ventura

144 FORMULAÇÃO DE UM INDICADOR DE ACESSIBILIDADE DAS CALÇADAS E TRAVESSIAS
FORMULACIÓN DE UN INDICADOR DE ACCESIBILIDAD DE LAS ACERAS Y DE LOS PASOS
FORMULATION OF AN ACCESSIBILITY INDICATOR FOR SIDEWALK AND STREET CROSSINGS
Celso Luiz Guimarães Keppe Junior

162 O PROJETO ARQUITETÔNICO E QUALIDADE DA EDIFICAÇÃO
EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO Y LA CALIDAD DE LA EDIFICACIÓN
ARCHITECTURAL DESIGN AND QUALITY OF BUILDINGS
Francisco Segnini Jr.

- 174 UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA PAISAGEM COMO PROCEDIMENTO PARA OBTENÇÃO DE DIRETRIZES PARA PROJETO – O CASO DE SÃO JOSÉ DOS CAMPOS, SP
UNA EXPERIÈNCIA DE LECTURA DEL PAISAJE A MODO DE PROCEDIMIENTO PARA OBTENER DIRECTRICES DE PROYECTO – EL CASO DE SÃO JOSÉ DOS CAMPOS, SP
AN EXPERIENCE OF THE LANDSCAPE APPROACH AS A PROCEDURE TO OBTAIN DESIGN GUIDELINES: THE SÃO JOSÉ DOS CAMPOS, SP CASE STUDY
Emmanuel Antonio dos Santos

4 CONFERÊNCIA NA FAUUSP

- 190 DESIGN: ENSINO, PRÁTICA E INOVAÇÃO
AULA INAUGURAL DO CURSO DE DESIGN DA FAUUSP
Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli, Glauco Antonio Truzzi Arbix, Sylvio de Ulhôa, Cintra Filho, Alexandre Wollner
- 196 LISBOA NO SÉCULO 19 – INTERVENÇÕES URBANAS
Marieta Dá Mesquita

5 EVENTOS

- 214 ARQUITETURA DA PAISAGEM – EXPOSIÇÃO DE TRABALHOS DA DISCIPLINA AUP-650
Sílvio Soares Macedo
- 216 PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO: NOVOS CONTORNOS –SEMINÁRIO ABERTO DE PÓS-DOCTORANDOS
Hugo Segawa
- 219 CARTA DE TOMAR
Luís Antônio Jorge
- 222 ETH ZURIQUE NA FAUUSP
Catherine Otondo

6 IN MEMORIAM

- 232 JOAQUIM GUEDES
Sylvio Barros Sawaya, Adilson Costa Macedo, Anne Marie Sumner, Carlos Antônio Leite Brandão, Gilberto Belleza, Maria Luisa Trindade Bestetti, Miguel Pereira, Mônica Junqueira de Camargo, Olgária Matos, Paula Katakura

7 RESENHAS

- 250 ANITA Malfatti no tempo e no espaço
Júlio Roberto Katinsky
- 258 VITÓRIA: CIDADE E PRESÉPIO; OS VAZIOS VISÍVEIS DA CAPITAL CAPIXABA.
Eneida Maria Souza Mendonça

8 COMUNICADOS

- 262 TESES E DISSERTAÇÕES
- 272 NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS
NORMAS PARA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS
RULES FOR SUBMITTING PAPERS

I | APRESENTAÇÃO

APRESENTAÇÃO

A Revista Pós atinge seu 24º exemplar em dezoito anos de atividades, com uma trajetória de qualidade sempre crescente, fruto do esforço contínuo dos seis editores que me antecederam: José Luiz Caruso Ronca, Lucrecia D'Alessio Ferrara; Elide Monzéglio; Maria Irene Szmrecsányi; Vera Pallamin e Denise Duarte. Se aos primeiros coube o desafio de criar um canal para a divulgação e troca das pesquisas acadêmicas na área da Arquitetura e do Urbanismo, quando esta ainda se estruturava enquanto produção científica, aos seguintes coube a responsabilidade de seu aprimoramento, buscando parâmetros próprios, cuja contribuição de todos esses anos encontra-se aqui incorporada. Personagens igualmente importantes deste processo são: a jornalista Izolina Rosa, a quem devemos a integridade da sua rotina, e do arquiteto José Tadeu de Azevedo Maia, responsável pela supervisão geral, garantindo a qualidade gráfica, que para um periódico científico da área de Arquitetura não é mero acessório, mas parte importante do seu campo investigativo. Ser um elo de tão produtiva seqüência é um enorme desafio, cuja indicação agradeço à Comissão de Pós-Graduação.

A imagem da capa – uma inédita tomada da raia da Cidade Universitária, campus Butantã, São Paulo, flagrada pelas lentes de Nelson Kon, que abstrai da poluída paisagem da Marginal do Rio Pinheiros, uma rica composição cromática com forte predomínio das linhas horizontais e ao mesmo tempo, absolutamente urbana, marcada pela presença das vias, do tráfego de automóveis, caminhão e motocicleta, dos edifícios refletidos nas águas poluídas do rio e das pessoas remando nas águas lamacentas da raia. Uma criação própria, digna de um arquiteto-fotógrafo que revela a estreita relação entre esses dois campos de conhecimento, como fica claro no depoimento do próprio Nelson Kon, que abre esta edição e que a FAUUSP soube explorar, criando um laboratório onde se formaram excelentes profissionais.

A coletânea de artigos, que integram este exemplar, expõe a diversidade das pesquisas relacionadas à área e a complexidade dos problemas que as cidades e a arquitetura vêm enfrentando nessa primeira década do século XXI. Os dez artigos inéditos, com base em pesquisas concluídas ou em andamento, dão um panorama de temas e idéias que estão sendo perscrutados por pesquisadores de distintas instituições e que direta ou indiretamente se relacionam com as linhas de pesquisa das oito áreas que estruturam a Pós-Graduação da FAUUSP. Os artigos que seguem não só reforçam os vários campos do saber arquitetônico como o ampliam: das questões técnicas dos materiais de construção, da acessibilidade e da biossegurança, às questões teóricas da Arquitetura e do Urbanismo, entremeadas pelas considerações sobre suas relações com as áreas da Literatura e da Fotografia.

Simone Neiva e Roberto Righi expõem a necessidade do conhecimento de princípios próprios da cultura oriental como ku – vazio; oku – profundidade e ma – intervalo, para a compreensão da estrutura urbana das cidades japonesas. Ao publicar este artigo, a Revista Pós também presta uma homenagem à comunidade japonesa no seu centenário de imigração. Ana Carolina de Souza Bierrenbach analisa o processo criativo de Lina Bo Bardi e sua relação com a percepção que as pessoas têm dos espaços por ela criados. Igor Guatelli traz uma reflexão da complexidade dos espaços urbanos contemporâneos, analisando a ocupação dos baixos do Viaduto do Café, no

centro da cidade de São Paulo, a partir dos conceitos da filosofia pós-estruturalista e da literatura. *Sonia Maria Milani Gouveia examina o trabalho do fotógrafo Peter Scheier sobre arquitetura, com base em três publicações de grande impacto para a cultura arquitetônica brasileira: Brazil Builds, Latin American Architecture since 1945 e Modern Architecture in Brazil.* Ricardo Marques Azevedo faz uma leitura dos movimentos românticos, estabelecendo como recorte o período entre dois romances: *Werther* de Goethe e *Diário de um sedutor* de Kierkegaard, quando é possível identificar uma sensibilidade peculiar perpassando as poéticas artísticas.

Telma Abdalla de Oliveira Cardoso e Cristina Maria Simas, com o intuito de auxiliar os arquitetos no desenvolvimento de projetos para ambientes especializados, apresentam os requisitos funcionais relativos à biossegurança pertinentes aos espaços laboratoriais das edificações de saúde pública. Alessandro Ventura discorre sobre as dez experiências que realizou para adaptar a técnica de curvatura de folhas planas de madeira às estruturas espaciais, que deram origem a dois pedidos de patentes junto ao INPI. Celso Luiz Guimarães Keppe Jr. expõe a necessidade de definição de critérios específicos para a avaliação de acessibilidade das calçadas, propondo a criação do IACT – Índice de *Acessibilidade das Calçadas e Travessias*, uma ferramenta de avaliação que foi testada por cadeirantes na cidade de São Carlos. Já Francisco Segnini Jr. examina a importância do projeto arquitetônico para a qualidade do espaço construído, tendo em vista a pouca importância a ele atribuída pelos programas de qualidade, como PBQP-H e ISSO-9000. Emmanuel Antonio dos Santos, com o objetivo de fornecer diretrizes para o exercício projetual, discorre sobre as relações entre as intervenções antrópicas e o suporte ecológico tendo com base um estudo de caso em São José dos Campos.

Na seção Eventos são comentadas as conferências *Design: Ensino, Prática e Inovação*, ministrada como aula inaugural do curso de Design da FAUUSP e *Lisboa no século XIX Intervenções Urbanas*; o seminário *Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo: novos contornos* dos pós-doutorandos da FAUUSP; e o *lançamento do manifesto denominado “Carta de Tomar”, com o objetivo de iniciar um processo de constituição de uma Associação de Escolas de Arquitetura e Urbanismo dos Países de Língua Portuguesa* e, por último, a apresentação da *ETH de Zurique*, que dão a dimensão do dinamismo e da diversidade das atividades e dos intercâmbios mantidos por esta instituição.

A seção In Memoriam registra, pelos depoimentos de colegas e ex-orientandos, a irreparável perda do professor Joaquim Guedes, cuja sabedoria tive o privilégio de ter desfrutado e principalmente da amizade.

As resenhas de Julio Roberto Katinsky e Eneida Maria Souza Mendonça sobre os livros *Anita Malfatti* de Marta Rossetti Batista, e *Vitória: cidade e presépio; os vazios visíveis da capital capixaba* de Peter Ribon Monteiro, respectivamente encerram as contribuições científicas desta edição.

Com o intuito de facilitar a indexação da revista, refizemos a ficha catalográfica, acertando alguns detalhes técnicos, como a recuperação do número do volume, que constou no primeiro exemplar, em 1990, mas suprimido nos seguintes, dada a irregularidade dos primeiros anos. Tendo assumido a periodicidade semestral desde o ano 2000, achamos conveniente recuperar a numeração correspondente a este exemplar, que deverá ser atualizado sucessivamente. Tarefa esta que contou com a eficiente colaboração da bibliotecária Filomena Katsutani.

Mônica Junqueira de Camargo
Editora-chefe

2 | *De*POIMENTOS

Eduardo Augusto Costa
Sonia Maria Milani Gouveia

NELSON KON – UMA FOTOGRAFIA DE ARQUITETURA BRASILEIRA

OIO
pós-



Figura 1: Nelson Kon em seu escritório
Foto: Maia

Nelson Kon se formou pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), em 1983, consolidou-se como fotógrafo de arquitetura e é, hoje, sem dúvida, um dos poucos que conseguem traduzir, em imagens, as palavras, desenhos e conceitos de arquitetos, em especial daqueles com quem comunga idéias. Essa entrevista buscou reconhecer o fotógrafo por sua trajetória, que se iniciou no Laboratório de Recursos Audiovisuais na FAUUSP, criado em 1979, pelo então diretor, professor Nestor Goulart Reis Filho, e coordenado pelo fotógrafo Cristiano Mascaro. Kon assinalou o confronto intelectual em torno do papel da fotografia dentro da faculdade, o qual marcou aqueles anos. A questão da fotografia como linguagem autônoma ou apenas um “bloco de notas”¹ – expressão cunhada por Baudelaire – ganhava novos contornos nas figuras de professores e fotógrafos. Kon também revisou a bibliografia disponível para seus estudos, os autores e publicações mais significativos, levantando questões técnicas inerentes à sua profissão. Mais que isso, discorreu a respeito da natureza da fotografia de arquitetura, a relação entre o edifício e seu registro, as formas de apreensão, a relação do fotógrafo e do arquiteto e os valores implícitos.

Finalmente, mostrou-se satisfeito por poder registrar suas histórias e impressões, em processo que o permite reconhecer a origem de seu trabalho, assim contribuindo para a melhor compreensão do papel da fotografia na estruturação da arquitetura, principalmente no panorama brasileiro da segunda metade do século 20.

(1) BAUDELAIRE, Charles.
A modernidade de Baudelaire. Tradução de Suely Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 7

Eduardo Costa: Nelson, a primeira questão é relativa ao Laboratório de Recursos Audiovisuais da FAUUSP, coordenado por Cristiano Mascaro. Gostaríamos que você falasse um pouco dessa relação de fotografia de cidade que Cristiano, João Musa e Raul Garcez tentavam introduzir no ensino da FAU. Como essa experiência entra, hoje, em seu trabalho?

Nelson Kon: Quando entrei na FAU, não tinha o menor contato com a fotografia, não sabia do que se tratava, não tinha nenhum interesse, sequer uma câmera. Apresentado ao espaço do laboratório, que é realmente incrível, interessei-me e inscrevi-me no curso básico extracurricular, logo no primeiro semestre. Não consegui a vaga. Eu não tinha câmera e a seleção priorizava as pessoas mais próximas do final do curso, e só então preenchiam as vagas restantes com os calouros. Mesmo assim, resolvi freqüentar o laboratório para aprender alguma coisa. Acho que eu gostava mais do laboratório do que de fotografar. Freqüentando o laboratório, tive contato com pessoas incríveis. Os fotógrafos do laboratório eram: João Musa, Raul Garcez e Sérgio Burghi. Outros funcionários eram: David, Fábio Sampaio (que depois se tornou meu sócio), Nilson, Toninho, Odair (Nego Lô), Roberto Bogo, Abelardo, Zé Eduardo. O Cristiano Mascaro era o chefe do Laboratório de Recursos Audiovisuais, do qual o laboratório fotográfico fazia parte.

Na época, havia ali um grande embate e o Cristiano tentava administrar. Os fotógrafos do laboratório viam a fotografia como um instrumento para os arquitetos descobrirem a cidade e incrementarem seu repertório projetual. Muitos professores acreditavam que a função do laboratório era fotografar maquetes e preparar diapositivos para as aulas, nada mais que isso. Havia um conflito dos fotógrafos com a direção da escola e as chefias dos departamentos, tentando dar um outro *status* para a fotografia. O Cristiano, que, certamente, concordava com o ponto de vista dos fotógrafos, tentava, no entanto, abrandar o ímpeto do pessoal do laboratório e resolver o embate com mais diálogo e menos confronto. Estou falando isso, talvez um pouco inconseqüentemente, porque eu era estudante e não sabia exatamente o que acontecia nos departamentos.

Apesar dessa visão estreita da direção da escola, conseguiu-se fazer alguma coisa interessante: os alunos mais envolvidos usavam a fotografia como um aparato de linguagem nos projetos das disciplinas, mas também em trabalhos pessoais interessantes que, às vezes, eram, inclusive, exibidos no Salão Caramelo ou no Museu. Acredito que grande parte dos alunos sequer percebeu esse embate. Havia meia dúzia de pessoas muito ligadas ao laboratório e os fotógrafos tinham grande disponibilidade em ajudar. Por exemplo, uns cinco ou seis alunos, incluindo três que, mais tarde, tornaram-se fotógrafos profissionais – eu, Patrícia di Filippi e Francisco Otoni – fizemos um curso de sensitometria com Raul Garcez, sentados em volta de uma mesa do laboratório durante o horário de almoço – um ótimo curso! Sensitometria é o estudo da resposta dos materiais

fotossensíveis à luz e ao processamento químico. Adorei o curso! Tinha um grande interesse por essas questões técnicas e, apesar de passar longe das salas de aula da FAU, era muito estudioso.

Eu era fã do Raul Garcez e do João Musa. Quando os conflitos com a direção da escola ficaram insuportáveis, o João Musa saiu da FAU. Ele já tinha alguns clientes e montou um negócio com o Raul, que continuou trabalhando na FAU. Depois de algum tempo, o Raul também saiu. Eles foram meus primeiros e únicos patrões e eu fui o primeiro assistente deles.

EC: Aproveitando essa questão técnica, vocês tinham contato com manuais de fotografia? Isso circulava pela FAU?

NK: Manuais de fotografia básica circulavam, sim. Eu dava uma olhada em alguns e, eventualmente, consultava assuntos específicos. Havia aquela coleção incrível da Time-Life², em vários volumes. Em relação à fotografia de arquitetura, na biblioteca da FAU tinha uns oito, dez livros, entre monografias de autor e livros mais técnicos, todos muito antigos, desatualizados. Estive recentemente na biblioteca e encontrei, nas fichas de empréstimo desses livros, o nome do Cristiano (Mascaro) e o meu embaixo – só nós dois pegamos os livros. Vinte anos depois, continuam lá os nomes. Só os nossos. Era um assunto que interessava a pouca gente e talvez as pessoas interessadas pelo assunto não liam, gostavam mais de fotografar do que ler.

Eu me sentia desamparado, não havia referências bibliográficas nem interlocutores acessíveis. Parece-me que houve um hiato na profissão de fotógrafo de arquitetura. Havia vários profissionais nas décadas de 1940, 1950 e parte de 1960 e, então, sumiram. O Cristiano Mascaro fotografou depois disso, mas muito mais interessado em seu trabalho pessoal do que nos projetos de arquitetura. Quando ele fotografa edifícios, o resultado é sempre fantástico, mas o principal interesse dele é outro: é o trabalho de autor. Então, existe este hiato do meio da década de 1960 até o meio da década de 1980 – de 20 anos – na fotografia de arquitetura. Eu entrei na faculdade em 1979 e formei-me em 1985. Era um deserto, eu não tinha referência alguma, não tinha com quem conversar, não havia o que ler. Os arquitetos fotografavam seus próprios projetos ou pediam a um estagiário. Logo depois, surge a internet. Eu entrei muito precocemente na internet porque tinha um irmão que estudava isso. Acessávamos as livrarias virtuais ainda antes da Web, a interface gráfica – navegávamos em modo texto, pela Telnet. Assim, descobri que havia uma razoável bibliografia sobre o tema, tanto técnica como trabalhos autorais e monografias sobre vários fotógrafos. Aí, senti-me um pouco amparado. Na época da FAU, nada. Havia a revista *GA – Global Architecture*, japonesa, uma revista caríssima! De vez em quando, comprávamos alguns números fazendo vaquinha... O editor³ é um fotógrafo. Tecnicamente, era uma coisa muito impressionante. Ele fotografava com cromos 8 x 10 polegadas (20 x 25 cm). Fui muito influenciado pela revista *GA*. Quando comecei a fotografar, queria fotografar como ele. Hoje em dia, ele parece estar um pouco estagnado, mas, de toda forma, acho que moldou uma geração, um jeito de fotografar.

(2) *Life library of photography*. Nova York: Time-Life Books, 1971.

(3) Yukio Futagawa.

EC: Além do (Yukio) Futagawa, você citaria algum fotógrafo cujo trabalho você viu naquela época e influenciou-o?

NK: Naquela época, eram os fotógrafos de rua. Robert Frank, (Henri) Cartier-Bresson, e eu gostava muito do Brassai, que era húngaro e morou em Paris.

Sonia Gouveia: E você identifica alguma coisa desses fotógrafos no seu trabalho?

NK: Deve ter, mas há o seguinte: meu trabalho é comercial, é um trabalho no qual tenho um cliente e atendo a uma solicitação. Não vejo como um trabalho pessoal, autoral. Muita gente no mercado quer transformar seu trabalho comercial em trabalho autoral. Parece que só isso pode legitimar o que se faz. Não penso assim e não é o caso do (Hans Günter) Flieg, por exemplo: ele sempre assumiu ser um fotógrafo comercial. Essa aura artística que surgiu no trabalho dele, hoje em dia, é mais pelo objeto fotografado, pela excelência dele e pela antiguidade. Tenho alguns trabalhos mais autorais, de quando fiz, por exemplo, o Projeto Arte/Cidade⁴ mas, ainda assim, havia o cliente. Por alguma razão, é pecado você não ser um fotógrafo autoral. Isso durante muito tempo me incomodou – hoje não. Sou um fotógrafo comercial. Não tenho talento para ser um fotógrafo autoral, mas acho até que faço bem o que faço.

Eric de Mare, fotógrafo e autor de um livro⁵ já antigo sobre fotografia de arquitetura que conheci na biblioteca da FAU, divide aquela em três categorias: documental, ilustrativa e autoral. A fotografia documental, que predomina no século 19, segue de perto a linguagem do desenho arquitetônico (vista frontal, vista oblíqua) e tenta ser neutra e precisa. A fotografia ilustrativa vai além e procura interpretar e comentar a arquitetura. Constrói uma narrativa sobre o edifício. A fotografia autoral tem a arquitetura como objeto, mas ela é puro pretexto para que o fotógrafo possa se expressar. Quando dou aulas, até uso essas categorias, mas considero um tanto simplista. Não lembro se de Mare faz as ressalvas necessárias. Didaticamente, são categorias interessantes como ponto de partida. Na verdade, não existe o trabalho documental, o trabalho ilustrativo, o trabalho autoral tão estanques. As categorias se entrelaçam e confundem-se – estão sempre presentes em qualquer fotografia.

(4) Projeto Arte/Cidade, coordenado por Nelson Brissac, efetuava intervenções com propósitos artísticos na cidade de São Paulo. Nelson Kon participou das três edições, registrando cenas da cidade e as intervenções artísticas: *Cidade sem janelas* (1994), *A cidade e seus fluxos* (1995) e *A cidade e suas histórias* (1998).

(5) DE MARE, Eric Samuel. *Photography and architecture*. Nova York: Praeger, 1961.



Figura 2: Arte/Cidade. São Paulo, 1995
Foto: Nelson Kon

SG: Então você não acredita na distinção dessas três posturas?

NK: Isso é só um artifício didático interessante. Usar essas três categorias é uma forma eficiente de abordar o assunto. Elas são artificiais, mas funcionam para tornar a conversa mais clara.

SG: Você acredita que essas três maneiras de fotografar são válidas? Ou existe uma maneira mais correta de registrar a arquitetura?

NK: Não existe, absolutamente. Por isso, acredito, que o trabalho de ninguém se enquadra perfeitamente em qualquer categoria. Isso mudou ao longo da história. No século 19, quando ainda consideravam a fotografia como o *Lápis da natureza* – o nome do livro do (William Henry Fox) Talbot – e antes de perceberem a riqueza dos recursos da linguagem fotográfica, realmente as fotografias eram essencialmente documentais. A partir do início do século 20, os fotógrafos começam a perceber novas possibilidades e recursos da linguagem e aí se abre uma gama enorme de abordagens diferentes.

EC: Você considera ser devido ao formato 35 mm, que dá mais liberdade para enquadramentos inusitados, ou não é necessariamente por causa da tecnologia?

NK: A fotografia ilustrativa de arquitetura surgiria, não importa o equipamento, ela usa até um equipamento mais lento e complexo do que o 35 mm; e surgiria de qualquer jeito, porque era uma necessidade da arquitetura moderna. A fotografia ilustrativa surgiu com as revistas de difusão da arquitetura, que surgiram com o modernismo. O modernismo precisou delas, precisou mostrar os novos edifícios e a nova forma de projetar. Mais que isso: precisou ensinar as pessoas a enxergar e apreciar o novo espaço arquitetônico. Não existem mais ornamentos, balaustradas, capitéis – o que há para ser visto? Onde está a beleza dessa arquitetura? A fotografia tentou responder a essas questões.

SG: Você conseguiria definir a fotografia de arquitetura? Porque, claramente, nem toda a fotografia em que aparece um edifício é uma fotografia de arquitetura.

NK: Considero essa definição difícil. Podemos definir a arquitetura como todo espaço construído pelo homem? Se for isso, uma caverna não é arquitetura. Se o homem for morar lá, isso é arquitetura. Da apropriação de uma caverna pelo homem até a construção de cidades, tudo é arquitetura. A fotografia de arquitetura é a fotografia disso tudo. Então, virou algo enorme. Não sei se dá para estabelecer os limites. Um exemplo interessante: fotógrafos de rua como Cartier-Bresson ou Brassai registraram a vida nas cidades européias nas décadas de 1930 a 1950. Podemos tentar colocar o trabalho deles em alguma categoria, mas acho que isso não funciona. Paralelamente ao trabalho deles, havia gente fotografando as mesmas cidades daquele jeito que se fazia no século 19 – vista frontal, vista oblíqua – foto documental. Agora, se você quiser conhecer Paris da década de 1950 – a cidade, sua arquitetura – vai ver Cartier-Bresson ou o trabalho desses outros fotógrafos documentais? É claro que o Bresson – tem muita arquitetura ali: a arquitetura e sua pulsação.

Nesse enorme universo que estou chamando de fotografia de arquitetura, eu definiria o que faço mais especificamente como fotografia do edifício. Aqui é realmente uma coisa mais facilmente demarcável. Faço um pouco de fotos de cidade também, mas, primordialmente, fotografia de edifícios.

SG: Dentro desta discussão, o (Fernando) Fuão, em *Papel do papel: As folhas da arquitetura...*⁶, fala que a função do fotógrafo de arquitetura é embelezar o edifício. Você concorda com essa afirmação?

NK: Como eu disse antes, as revistas de arquitetura e seus fotógrafos não surgiram para fazer crítica de arquitetura, surgiram em uma militância a favor da difusão da arquitetura moderna. Eram assim e mudaram pouco. No momento em que a arquitetura moderna se consolidou, deveria haver uma mudança no caráter das revistas. Portanto, concordo com o que diz Fuão. As revistas e fotógrafos continuam militantes, a serviço de uma arquitetura e com uma posição quase sempre positiva e acrítica em relação aos projetos que apresentam. Basta você pegar, por exemplo, os títulos das matérias nas revistas brasileiras: parecem anúncios publicitários. Você encontra títulos como “A interessante apropriação de não sei o quê”, com adjetivos. São, em geral, textos em louvor à arquitetura. As fotos seguem a mesma linha.

(6) FUÃO, Fernando Freitas. *Papel do papel: As folhas da arquitetura e arquitetura mesma*. Revista *Projeto*, São Paulo, n. 176, p. 84-85, jul. 1994.

(7) WAISMAN, Marina. O centro se desloca para as margens. Tradução de Anita Regina Di Marco. Revista *Projeto*, São Paulo, n. 129, p. 73-101, jan.-fev. 1990.

SG: Na década de 1990, em um número especial da revista *Projeto*, tanto Fernando Fuão quanto Marina Waisman⁷ tinham uma posição bem pessimista com relação à fotografia de arquitetura. Eles colocavam até o termo “ditadura da imagem”, na qual as arquiteturas fotogênicas eram privilegiadas nas revistas, em detrimento de arquiteturas não-fotogênicas, porém com outros valores, como funcionalidade.

NK: Isso começou na arquitetura moderna e explodiu no pós-moderno. Hoje é isso.

SG: Você acredita ser privilegiada a arquitetura fotogênica nas revistas?

NK: Não exatamente. Acho que hoje em dia se faz muita arquitetura para sair na revista. As revistas não precisam mais se esforçar: os arquitetos mais conhecidos estão fazendo arquitetura para sair na revista. Quantos espaços não são decepcionantes na hora em que você chega ao local, comparados com as fotografias? Muitos arquitetos perceberam que o edifício vai ser visitado por 500 ou 1.000 pessoas e vai ser visto por 10 milhões, por intermédio das imagens. Então, o que lhes interessa mais? Atingir as 500 ou os 10 milhões de pessoas? É que os arquitetos não são todos iguais, mas fazer arquitetura para aparecer nas revistas é uma coisa que foi crescendo com o tempo e agora explodiu.

SG: Então você crê que tem muito arquiteto fazendo boa arquitetura e acaba não sendo publicado porque, digamos, não se enquadra em determinada estética?

NK: Deve existir. Não sei bem, porque se não sai na revista, também não sei o que o arquiteto faz. Você vê como essa coisa é forte? Não posso dizer que tal arquiteto que não sai na revista é bacana, porque não conheço o trabalho dele. Mas não vamos exagerar: gosto de muitas coisas que são mostradas nas revistas.

EC: Você falou que, de certa forma, a arquitetura é feita para ser fotografada. Existem algumas que, seguindo esse raciocínio, não sairiam em revista. Você crê, então, que há um estilo, uma forma de fazer-se arquitetura diretamente vinculada à fotografia?

NK: No Brasil, grande parte dos arquitetos não está engajada nesse movimento de projetar para aparecer na revista, mas alguns estão. Sinto isso, por exemplo, no discurso de alguns de meus clientes. Está claro, em cada frase do sujeito, como ele faz uma arquitetura puramente visual. Esses arquitetos, em geral, querem ir comigo ao local pra mostrar os ângulos, porque projetaram pensando naquelas fotografias. Isso é incrível.

EC: E são ângulos bons, realmente, para você dizer: “aqui realmente é uma boa fotografia”?

NK: Não sou um entusiasta dessa arquitetura puramente visual, mas, muitas vezes, devo admitir que resultam em belas imagens.

SG: Quando acredita que uma arquitetura não é necessariamente boa ou você não gosta do estilo, você tem uma postura diferente ao fotografar?

NK: Sinto-me mais à vontade quando gosto do projeto, porque sei melhor o quê fotografar. Quando aquilo não me diz nada, não sei direito o que devo fotografar, então prefiro ter essa “aula inaugural” para o arquiteto mostrar o que ele fez e por que fez. Os arquitetos com os quais tenho mais afinidade não falam muito. Entendo melhor a arquitetura deles e eles confiam em mim. É interessante terem um certo desprendimento e permitirem, ao fotógrafo, uma leitura mais livre de sua obra – podem ter boas e más surpresas.

EC: Como o fotógrafo constrói a idéia do arquiteto? Muitas vezes trata-se de um espaço excelente que acaba ficando muito mais evidente na fotografia. Por exemplo, a relação do Richard Neutra com o Julius Shulman. O Shulman foi quem, praticamente, mostrou a arquitetura do Neutra. Você nota que, realmente, existe esse papel do fotógrafo na hora de construir a reputação do arquiteto? Como, por exemplo, nas fotos de Marcel Gautherot e (George Everard) Kidder Smith sobre a arquitetura do Oscar Niemeyer.

NK: Acredito que sim. Sentiam-se um pouco como me sinto com esses arquitetos de minha geração – com os quais tenho mais afinidade. Sobre o Shulman, há uma questão interessante: ele hoje está no pedestal mais alto e as referências a ele são sempre muito positivas e acríticas. Há um livro didático que Shulman escreveu na década de 1960 no qual, nos ensinamentos e nas descrições de algumas de suas conhecidas imagens, percebem-se algumas pequenas perversidades. Fica muito claro como ele estava comprometido com a construção de uma imagem positiva para a arquitetura que estava registrando. Em um momento do livro, ele descreve uma foto de sua autoria, do edifício-sede de um banco, na qual usou uma forte objetiva grande angular. No primeiro plano, o cliente. Na esquina seguinte, o edifício do banco concorrente. Com o uso daquele

recurso, o prédio do concorrente fica insignificante diante da imponência do primeiro.

Em outra passagem do livro, ele mostra uma situação em que precisa fotografar uma pequena casa em um daqueles lotes americanos sem graça: quadrado, plano, a casa no meio e um gramado em volta. Algo chato de fotografar. Aquilo que não tem ambiência. Daí, ele pega uns tripés e pendura uns galhos próximos à câmera. Coloca uma base com vasinhos de plantas embaixo e faz aquela foto da casa “no meio do mato”, um belo entorno. A mim, parece algo desonesto. O Shulman considera isso uma coisa do ofício, legítimo.

Independente de ser honesto ou desonesto, é algo a ser discutido com um pouco mais de profundidade, sem todo esse confete que sempre acompanha as referências ao trabalho dele.

SG: Você começou na publicidade. Você acredita que, desse período, trouxe alguma coisa para a fotografia de arquitetura?

NK: A minha relação com a fotografia de publicidade foi sempre conflituosa. Foram, talvez, os piores anos de minha vida. Eu sofria. Tinha insônia. Sentia-me sempre pressionado pelos clientes, pelos publicitários, pelos prazos, pela corrupção insuportável desse ambiente. Uma fase muito ruim de minha vida. No entanto, dentro do estúdio era gostoso fazer. Construir a luz no estúdio, trabalhar uma luz dura, outra mais suave, a direção da luz. Esse aprendizado de construção da luz, saindo do zero, do escuro total para a imagem final iluminada, foi muito útil para eu poder, depois, saber lidar melhor com a luz já existente. Por exemplo, se o sol estiver incidindo rasante a uma fachada, sua textura é realçada. Se você estiver em um estúdio com uma fonte de luz – coloca-a rasante, coloca um pouco menos, um pouco mais, tira... É como se você fosse Deus colocando o sol para lá e para cá. Um excelente aprendizado. Tecnicamente, realmente foi fundamental.

SG: E depois dessa experiência de anos fotografando edifícios, como foi esse seu trabalho dos objetos da Lina (Bo Bardi)⁸? Você veio da publicidade, foi para a arquitetura e de vez em quando você tem trabalhos com obras de arte. Como é essa volta? O seu olhar de fotografar os edifícios influencia essas fotos de objetos que você faz hoje? Você retoma o que fazia em estúdio?

NK: Para esses novos trabalhos de estúdio, voltei um pouco para aquilo que aprendi como fotógrafo publicitário, mas agora com uma luz mais simples, com menos adornos – não adianta fugir: sou um moderno. Gosto daquelas fotos dos móveis da Lina. Gosto desse jeito de fotografar – mais simples. É uma fonte de luz dura e um rebatedor para suavizar um pouco a sombra. Eventualmente, precisando mostrar algum detalhe que essa luz muito simplificada escondia, usei uma outra fonte mais pontual. Na época de fotografia de publicidade, podia chegar a trabalhar com dez, doze fontes de luz para iluminar uma cena! Era uma coisa meio barroca. Construía a luz em cada pedacinho, uma coisa irreal, um ambiente de sonhos.

(8) Fotos de móveis e objetos da arquiteta, disponíveis no site do fotógrafo: http://www2.nelsonkon.com.br/obras.asp?ID_Categoria=1&node=9&tiponode=a&ID_Arquiteto=36&ID_Obra=108. Acesso em: 4 maio 2008.



Figura 3: Objetos – Arquiteta Lina Bo Bardi. São Paulo, 2007
Foto: Nelson Kon

(9) GOODWIN, Philip L.; SMITH, G. E. Kidder. *Brazil builds: Architecture new and old 1652-1942*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943.

(10) SMITH, G. E. Kidder. *Looking at architecture*. Nova York: Harry N Abrams, 1990.

EC: Queríamos que falasse um pouco sobre o Kidder Smith, como o *Brazil builds*⁹, e se os trabalhos posteriores o influenciaram. Você já tinha contato com o trabalho dele na FAU?

NK: É difícil falar. Posso dizer que o que me influenciou mesmo foram os fotógrafos que vi na FAU. Esses fotógrafos de rua: O Brassai, (Eugene) Atget, Bresson... e também o (Yukio) Futagawa. O *Brazil builds* conheci tardiamente. O Cristiano me falou uma vez: “Eu não gosto tanto dessa coisa de fotografia do edifício, meu negócio é outra coisa. Mas tem um fotógrafo, um tal de Kidder Smith, autor do livro *Looking at architecture*.¹⁰” Procurei em algumas livrarias virtuais e consegui comprar um exemplar usado. A obra estava esgotada. Era realmente incrível! E lá havia algumas imagens do Brasil. Há uma foto de Matosinhos, uma de Salvador com barcos em primeiro plano e a encosta lá atrás. São umas quatro ou cinco fotos do Brasil. Achei curioso, mas só depois fiquei sabendo da existência do *Brazil builds* e da importância do Kidder Smith para a arquitetura brasileira. Então, tive um conhecimento tardio, mas gostei muito. Não sei o quanto me influenciou. Mas, nitidamente, era um fotógrafo com trânsito excelente na arquitetura. Depois, fiquei sabendo que ele era arquiteto e professor na Columbia, se não me engano. Pode parecer estranho, mas no tempo em que estudei na FAU, não me interessava muito por arquitetura. Eu não fotografava arquitetura. Comecei a interessar-me por arquitetura uns cinco anos depois de formado. Fiz, nessa época, alguns trabalhos mais conhecidos, que circulam até hoje: Paulo Mendes, no Mube, o Teatro de Araras, do Niemeyer, e algumas outras coisas... mas tudo muito incipiente. Eu tinha uma disposição a trabalhar como fotógrafo de arquitetura e resolver os problemas específicos da fotografia de arquitetura, mas não entendia bem a arquitetura! Quando comecei a interessar-me e olhar mais seriamente para a arquitetura, meu trabalho cresceu bastante. Percebi isso. Talvez, pouca gente vá perceber, mas posso enxergar claramente um salto de qualidade em meu trabalho.

SG: Na fotografia de arquitetura, a questão tecnológica é muito forte. Hoje, existem aparatos de fotometria, controle de cor, filtros, correção de perspectiva. E os fotógrafos na década de 1930 e 1940 não tinham todos esses recursos.

NK: Tinham. Cada época tem os seus recursos. Por exemplo, controle de perspectiva é do século 19, os filtros também. A fotografia sempre foi aparatosa, sempre foi tecnológica. Claro que a tecnologia vai avançando. O que estou querendo dizer é que o problema não se modifica. A tecnologia vai avançando, mas a relação do fotógrafo com o equipamento sempre foi muito parecida. É surpreendente como os recursos da fotografia são antigos. Basta você comparar as fotos de hoje com as do final do século 19 – 90% das imagens produzidas hoje não têm a qualidade técnica de algumas daquelas imagens. Não estou exagerando. E era um aparato enorme para conseguir aquilo. Têm coisas incríveis!

EC: Você acredita que hoje, com a digital, a fotografia de arquitetura perdeu alguma coisa? A digital ainda não conseguiu atingir um bom resultado? Você já usa a digital?

NK: Eu estou 100% digital. Estou trabalhando com dois equipamentos digitais. Uma câmera fixa, uma Canon, para trabalhos mais ligeiros. Fiquei muito tempo usando filmes para os trabalhos principais de arquitetura, com uma câmera de fole – Arca Swiss – com correção de perspectiva. Era um tempo em que trabalhava híbrido: filme e digital. Há uns oito meses, adquiri um *back* digital para minha câmera. Então, continuo usando a Arca-Swiss, só que agora com a captação digital. Estou com *back* digital que se chama *Phase One*¹¹.

EC: O que mudou na dinâmica de seu trabalho?

NK: São mudanças de várias ordens. Os fotógrafos parecem bastante otimistas com as novas mídias fotográficas. Não estou tão empolgado assim. Há uma questão muito complicada para nós: antigamente, eu fotografava um dia e entregava o conjunto de cromos ou as provas de contatos dos filmes para o cliente escolher. Uma vez escolhidas as imagens, mandava o material para o laboratório fazer as cópias. Hoje, fotografo um dia e, depois, dependendo da extensão do trabalho, gasto um ou dois dias para o tratamento digital das imagens. Trabalho o dobro ou o triplo do que trabalhava antes. Todo esse trabalho de tratamento digital feito por *birôs* migrou para dentro do estúdio do fotógrafo. Não estou exagerando, o trabalho dobrou ou triplicou. E quanto os fotógrafos cobram a mais por isso? Zero!

Uma outra questão difícil: a minha Hasselblad é de 1985. Ela tem 23 anos. Minha Arca (Swiss) é de 1997, tem 11 anos. Você comprava um equipamento desses e trocava uma ou duas vezes na vida inteira, porque são excelentes, robustos! Se cair no chão, não quebra. Se quebrar alguma coisa, você troca uma peça. Só que os fabricantes não ganhavam dinheiro. E eles perceberam isso. O digital foi o “pulo do gato” da indústria. Agora, eles estão realmente ganhando dinheiro. E todo mundo entrou nessa, todos os fabricantes: Sinar, Hasselblad,

(11) Sobre o assunto:
http://
www.phaseone.com.
Acesso em: 4 maio 2008.

Kodak, até a Leica! Hoje, seu equipamento vai durar três anos, no máximo, não sei exatamente. E são caríssimos! São muito mais caros do que eram. Se você fizer uma conta de quanto o equipamento dura e quanto você gasta por mês para amortizá-lo, essa relação deve ter quintuplicado. Nessa questão comercial, o fotógrafo se deu mal. Não sei por que não se fala muito sobre isso. Há até aqueles que falam que o digital economiza filmes. Pago U\$ 30 mil em um equipamento que vai durar dois ou três anos e o sujeito vem dizer que economiza filmes? O outro lado é que o digital realmente apresenta novas possibilidades técnicas bem interessantes, além da rapidez, praticidade e aquelas coisas todas que dizem sobre isso. Existem aquelas discussões chatas sobre a imagem manipulada, a banalização da fotografia – um pouco como foi o colorido contra o preto-e-branco. Isso não me interessa. Não dou muita importância para o equipamento que se usa. Entrei no digital porque não tinha muito jeito. Os fabricantes destruíram o mercado, ninguém mais quer fabricar e vender filmes. Foi uma escolha inevitável.

EC: Mas seu ato de fotografar mudou em alguma coisa?

NK: O jeito de fotografar muda em parte. A mudança mais óbvia é o fato de vermos a imagem produzida na hora. Tudo o que vinha com o ato de fotografar e não ver o resultado, toda a expectativa, a surpresa, a insegurança, a angústia, tudo isso não tem mais. Você vê na hora o resultado. Isso implica em clara mudança de atitude. Não só você vê na hora, mas quando você está com o cliente, ele também vê na hora.

SG: E isso é bom?

NK: É bom e ruim. Evidentemente, a edição é parte fundamental no trabalho fotográfico. No tempo do analógico, o resultado só era apresentado ao cliente após ser revelado e editado. Com o cliente a seu lado, tudo muda. Cada cliente tem um comportamento diferente, mas, de qualquer forma, a relação com eles muda muito. Além disso, a possibilidade de visualização da imagem no ato da captação ajuda na construção do quadro. Por outro lado, parece-me que ficamos mais inconseqüentes no ato de fotografar. Para eu fotografar é: olhar e construir a imagem mentalmente. O fato de você já enxergar a imagem imediatamente diminui esse trabalho mental.

Em um primeiro momento, o choque da mudança tecnológica é grande: o trabalho de tratamento digital é muito pesado e ainda não consegui delegar a outras pessoas; as imagens parecem plastificadas, falsas; a resposta de cores para situações de mistura de fontes de luz é muito ruim; há o problema do fluxo digital – como fazer o que visualizo em meu monitor ser o mesmo que o cliente vai ver e o mesmo que será impresso em qualquer mídia? Essas novas soluções digitais são muito novas e incipientes. Com o tempo, os fotógrafos vão encontrar boas soluções de adaptação e a tecnologia vai tapar vários buracos.

Há também novas possibilidades e começo a desenvolver técnicas específicas. Por exemplo, a grande dor de cabeça dos fotógrafos de arquitetura sempre foi a questão dos contrastes excessivos. Você fotografa um interior e lá fora a imagem

fica lavada, branca, estourada. Sempre evitei algumas situações de luz extrema porque não me satisfazia o resultado. Agora, encaro várias dessas situações porque consigo resolvê-las digitalmente. É bacana a solução. Será que agora sou um manipulador? Sempre manipulei e continuo manipulando. Até posso dizer mais: nesses casos, consigo, hoje, um resultado muito mais próximo à percepção do olho humano do que eu conseguia antes. Então, a tecnologia é bacana!

EC: Como foi a relação com a revista *Projeto* e, principalmente, com o Hugo Segawa, por ele ser professor de história da arquitetura e ter uma leitura da fotografia de arquitetura?

NK: Quem me apresentou à revista *Projeto* foi um amigo de meu pai, o arquiteto Sérgio Teperman. O Vicente Wissenbach me chamou para conversar. Fizemos um acordo e eu fotografaria por permuta. A *Projeto* tem permutas com anunciantes de móveis, persianas, pisos. A proposta foi passar para mim essas permutas e fazer anúncios meus. Seriam seis anúncios, durante o semestre, um por mês. O anúncio foi feito com uma foto do Teatro de Araras¹². Uma foto mais abstrata. Esse trabalho foi um marco em minha relação com a *Projeto* e em minha carreira profissional, porque foi uma coisa a que eu me dediquei muito. Tinha consciência de que aquilo seria visto por muita gente. Fiquei três dias em Araras. Eu não tinha câmera de correção de perspectiva, era uma câmera rígida. Nesse começo, aprende-se muito, cada trabalho que você faz é um grande aprendizado e eu realizava com muita dedicação. Na época, o (Oscar) Niemeyer escreveu para a revista elogiando as fotos. Fiquei muito orgulhoso! Minha parceria com a revista foi simples assim: eles não tinham custo algum com as fotografias e eu divulgava meu trabalho. Funcionava para mim como um portfólio. Eu não era um bom fotógrafo, mas o simples fato de existir alguém focado no assunto, preocupado

(12) Projeto de Oscar Niemeyer.

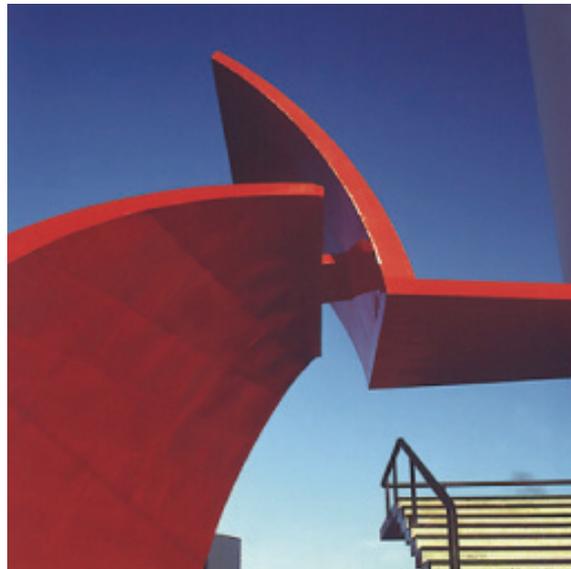


Figura 4: Teatro Municipal, arquiteto Oscar Niemeyer. Araras, 1991
Foto: Nelson Kon

(13) O *Jornal do Arquiteto* foi uma publicação conjunta do IAB-SP e do Sindicato de Arquitetos do Estado de São Paulo, editado por Vicente Wissenbach, de 1972 a 1977. Publicava, essencialmente, notícias referentes à política profissional. Fonte: <http://www.arcoweb.com.br/especiais/especiais27.asp>. Acesso em: 6 maio 2008.

com as questões específicas da fotografia de arquitetura, já fazia uma diferença enorme em relação ao material que se encontrava no resto da revista. Com isso, meu trabalho começou a receber alguma atenção! Passei a ser chamado por alguns arquitetos e o valor cobrado era muito baixo. Boa parte dos arquitetos não pensava assim – era um custo novo: “Vou precisar gastar R\$ 500 com fotografia? Sempre foi o nosso estagiário que fotografou.” De meu ponto de vista, vindo da publicidade, eram valores irrisórios: levava um, dois dias de trabalho para fotografar o edifício, entregava 30/40 fotos e cobrava menos do que antes para fotografar um maço de cigarro, no estúdio. Assim, rapidamente ocupei um espaço que estava querendo ser ocupado.

Algumas empresas, fornecedoras da área, também começaram a interessar-se por meu trabalho – nesses casos, a remuneração era melhor. A Forma Móveis foi minha cliente durante muitos anos. Ela comprou algumas fotos que fiz da loja projetada pelo Paulo Mendes para a revista *Projeto* e, a partir daí, começaram a contratar-me para fotografar seus produtos e suas obras.

Nesse início, o Hugo Segawa era o editor da *Projeto*. Não sei ao certo se era formalmente o editor, mas com certeza o era de fato. Ele sempre foi muito sensível e consciente do papel da fotografia na edição da revista. Além disso, ele fotografa muito bem e sempre era solicitado a publicar suas imagens. Ele relutava muito em ceder suas imagens porque defendia a idéia que as fotografias deveriam ser encomendadas a um profissional da área – ele sempre respeitou muito o trabalho dos fotógrafos. Não sei se o Hugo foi o primeiro a abordar a questão da fotografia de arquitetura ou a Ana Luiza Nobre, na revista *AU*. As duas revistas organizaram matérias sobre o assunto e apresentaram alguns fotógrafos: Cristiano Mascaro, Dulce Ribeiro, Celso Brando e eu.

Depois de alguns anos na área, comecei a receber solicitações de revistas internacionais. No começo era uma brincadeira, mas foi evoluindo e, hoje, forneço imagens da arquitetura brasileira para dezenas de publicações no mundo todo. Vendas para fora do Brasil, hoje, são importantes em minha receita e estou bem organizado para atender a essa demanda.

EC: Sobre esse hiato existente, nas décadas de 1960 e 1970, você acredita ser por conta do quê? Ditadura militar?

NK: Não sei exato. A ditadura militar teve, sim, uma influência negativa na produção de arquitetura. Internacionalmente, está claro que houve um desinteresse pela arquitetura brasileira. Houve, antes disso, um grande interesse a partir da publicação do *Brazil builds*. Há números especiais das revistas todas, alguns livros... uma enorme difusão da produção dos arquitetos brasileiros. Aqui no Brasil, depois das revistas *Acrópole*, *Módulo* e *Habitat*, houve uma lacuna na mídia arquitetônica e isso pode ter ajudado na pequena repercussão da arquitetura brasileira em revistas estrangeiras. A volta do interesse pela arquitetura brasileira lá fora é um pouco posterior ao ressurgimento das revistas aqui. Primeiro, o *Jornal do Arquiteto*¹³, do Vicente (Wissenbach), e depois a revista *Projeto*, também lançada por ele.

SG: E, hoje, quais fotógrafos você acompanha e admira?

NK: Acompanho algumas revistas, não sistematicamente os fotógrafos. Interesso-me por alguns fotógrafos com trabalhos autorais ligados à arquitetura... Gabriele Basilico, italiano, eu gosto muito. Cristiano Mascaro, fantástico. Há os fotógrafos comerciais – o Fernando Guerra, português; Helene Binet, uma francesa que fez um trabalho incrível nas termas do Peter Zumthor; o holandês Jan Versnel; o (Yukio) Futagawa, os americanos da ESTO.

EC: Nelson, tem mais alguma coisa que você não falou e sobre a qual gostaria de falar?

NK: É bacana refletir sobre esses assuntos, colocar-me na história. Quando comecei a fotografar, para mim não existia uma história, não sabia o que era a fotografia de arquitetura. Foi difícil situar-me! Quando comecei, era só eu por aqui e hoje não é mais. Há outros fotógrafos. É interessante pensar minha inserção na profissão sob uma perspectiva histórica.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- DE MARE, Eric Samuel. *Photography and architecture*. Nova York: Praeger, 1961.
- FUÃO, Fernando Freitas. Papel do papel: As folhas da arquitetura e arquitetura mesma. *Projeto*, São Paulo, n. 176, p. 84-85, 1994.
- GOODWIN, Philip L.; SMITH, G. E. Kidder. *Brazil builds: Architecture new and old 1652-1942*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943.
- LIFE LIBRARY OF PHOTOGRAPHY. Nova York: Time-Life Books, 1971.
- SMITH, G. E. Kidder. *Looking at architecture*. Nova York: Harry N. Abrams, 1990.
- WAISMAN, Marina. O centro se desloca para as margens. Tradução de Anita Regina Di Marco. *Projeto*, São Paulo, n. 129, p. 73-101, 1990.

SITES: <http://www.arcoweb.com.br/especiais/especiais27.asp>. Acesso em: 6 maio 2008,
http://www2.nelsonkon.com.br/obras.asp?ID_Categoria=1&node=9&tiponode=a&ID_Arquiteto=36&ID_Obra=108. Acesso em: 4 maio 2008;
<http://www.phaseone.com/>. Acesso em: 4 maio 2008.

Obs.:

O trabalho é parte das pesquisas de mestrado em andamento sobre fotografia de arquitetura, desenvolvida pelos dois pesquisadores/entrevistadores, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp.

Eduardo Augusto Costa

Arquiteto e urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), atualmente cursando mestrado, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da mesma Escola, tendo como orientadora a Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto.

Unicamp – Cidade Universitária Zeferino Vaz. Barão Geraldo
13.083-970 – Campinas - SP
(11) 5083-3495/8129-2142
eduardocosta01@gmail.com

Sonia Maria Milani Gouveia

Arquiteta pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), atualmente cursando mestrado na mesma Escola, tendo como orientadora a Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo.

FAUUSP – Pós-Graduação – Rua Maranhão, 88. Higienópolis
01240-000 – São Paulo - SP
(11) 2959-1398/9254-3986
soniammg@uol.com.br

3 | ARTIGOS

Simone Neiva
Roberto Righi

a

IMPORTÂNCIA DA *CULTURA* NA CONSTRUÇÃO DO *ESPAÇO URBANO* NO JAPÃO

026

pós-

RESUMO

No urbanismo ocidental sempre tiveram relevância o emprego da perspectiva e o destaque das praças, monumentos e ruas. Porém essa noção de cidade como estrutura hierarquizada e linear é a antítese da idéia espacial urbana nipônica. O espaço sempre reflete os princípios de uma cultura. Os japoneses conseguiram, ao aprenderem a cultura e a técnica de outros povos, preservar suas próprias tradições. A nossa enorme dificuldade de percepção e leitura dos espaços orientais é explicada pelo desconhecimento. Para superar esse obstáculo é necessário o emprego de uma gramática espacial não-linear. Para entender o sistema espacial do Japão é preciso pesquisar as complexas relações entre o mundo visível e invisível. Esses princípios que definem as características do espaço são: *ku* – vazio, *oku* – profundidade e *ma* – intervalo. Eles criam uma ordem mais orgânica, natural, com estrutura aberta e movimentada, comum à expansão das típicas cidades japonesas. Finalmente, o objetivo deste artigo é a compreensão desses conceitos. Hoje, diante das dificuldades no Ocidente para conceber um ambiente urbano adequado, é muito apropriada a busca de uma nova visão, como a japonesa, aqui sinteticamente apresentada.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura e espaço urbano, Japão, cidades orientais, urbanismo japonês.

LA IMPORTANCIA DE LA CULTURA
EN LA CONSTRUCCIÓN DEL
ESPACIO URBANO EN JAPÓN

pós- | 027

RESUMEN

En el urbanismo occidental han sido siempre relevantes el uso de la perspectiva y el destaque de las plazas, monumentos y calles, pero ese concepto de ciudad como una estructura jerárquica y lineal es la antítesis de la idea espacial urbana japonesa. El espacio siempre refleja los principios de una cultura. Los japoneses lograron aprender la cultura y la tecnología de otros pueblos sin perder sus propias tradiciones. Nuestra enorme dificultad en la percepción y lectura de los espacios orientales se explica por el desconocimiento. Para vencer ese obstáculo hay que emplear una gramática espacial no lineal. Para comprender el sistema espacial de Japón es necesario investigar las complejas relaciones entre el mundo visible y el invisible. Los principios que definen las características del espacio son: *ku* – vacío, *oku* – profundidad, y *ma* – intervalo. Ellos hacen un orden más orgánico, natural, con estructura abierta y dinámica, común a la expansión de las típicas ciudades japonesas. Por fin, el objetivo de este artículo es la comprensión de tales conceptos. Hoy, ante las dificultades en el occidente para concibir un entorno urbano adecuado, es muy apropiada la búsqueda de una nueva visión, como la japonesa, que ahora se presenta de manera breve.

PALABRAS CLAVE

Cultura y el espacio urbano, Japón, ciudades orientales, urbanismo japonés.

THE IMPORTANCE OF CULTURE
WHEN BUILDING URBAN SPACE IN
JAPAN

ABSTRACT

Western urban planning has always valued the use of perspective and the highlighting of squares, monuments, and streets. However, this notion of the city as a hierarchical and linear structure goes against the nipponese idea of urban space, where space always reflects the principles of the culture. By learning the culture and techniques of other peoples, the japanese have managed to preserve their own traditions. Western ignorance explains its enormous difficulty to perceive and interpret Eastern spaces, and in order to overcome obstacles we must resort to non-linear spatial language. Before we understand the japanese spatial system, we need to study the complex relations between the visible and invisible worlds, as the principles defining the characteristics of the japanese space are: ku – empty space, oku – inner space, and ma – in-between space. They create a more organic and more natural order, with an open and dynamic structure, common to the expansion of typical japanese cities. This article intends to help build an understanding of the above principles. As the West faces difficulties conceiving a suitable urban environment today, we should search for a new vision, such as the japanese vision, which is briefly describe in this article.

KEY WORDS

Culture and the urban space, Japan, eastern cities, japanese urban planning.

A CULTURA E O ESPAÇO URBANO

A linearidade como estrutura ordenadora visual dos espaços urbanísticos constitui o padrão para a qualificação de boa forma urbana ocidental. Ela faz parte do trabalho de importantes pensadores da cidade: Le Corbusier¹, com suas utopias modernistas; Cullen², em seu conceito de visão serial; Lynch³, ao estabelecer a linha como elemento que organiza a visão urbana; e Venturi e Brown⁴, com padrões lineares na exploração da forma física da cidade de Las Vegas.

Para se compreender corretamente o que é a cidade japonesa são necessários conceitos pouco difundidos e estranhos ao Ocidente. É por essa razão, que o visitante ocidental, ao observar cidades como Tóquio, tem dificuldade para compreendê-la, resultado do desconhecimento dos princípios que regem a composição desse espaço. A linha reta compreendida como abstração, presente na idéia espacial ocidental, é utilizada pelo arquiteto ao iniciar o traçado de suas cidades. Para os japoneses, a linha curva é entendida como variação da linha reta e não uma forma distinta⁵. No Japão houve, por volta do ano 700, a tentativa de implantação direta da ortogonalidade, por influência chinesa, nas cidades de Nara e Kyoto. Porém, os elementos norteadores de sua composição quadriculada são pautados em considerações religiosas e não meramente racionais, definidoras do traçado em grelha ocidental, originário da tradição greco-romana⁶. Além disso, dada sua estranheza para cultura japonesa esse traçado não teve um impacto duradouro sob a urbanização de outras cidades japonesas, como afirma Sorensen⁷. Mesmo as tentativas ulteriores de implantação de um sistema mais ocidental não tiveram sucesso, como afirma Funahashi⁸.

Para Ashihara⁹ a falta de legibilidade das cidades japonesas para o ocidental deve ser concedida ao valor diverso atribuído à linha e ao território nas duas culturas. No Oriente é dominante o plano e a interação exterior e interior. Essa diferente linguagem evidencia-se nos sistemas de escrita ocidental e japonesa – uma, baseada na linha, unidirecional, e outra na superfície, multidirecional. Barrie¹⁰ considera que as letras ocidentais precisam do agrupamento linear, enquanto os ideogramas japoneses, o *kanji*¹¹, têm significados tanto sozinhos quanto em grupos. Essa profunda diferença reflete-se nos instrumentos tradicionais de escrita, a pena e o pincel, na ocidental e na oriental, respectivamente. Na primeira, a pena risca o papel de forma linear, enquanto o pincel oferece plena liberdade de movimentos, como afirma Roland Barthes¹².

Para Botond Bogнар¹³ a forma de organizar o espaço reflete os princípios de uma cultura, como no Japão, com a relação entre campo visual amplo do texto e a cidade, que não possui um só centro e traduz ambigüidade entre os elementos urbanos. O endereço é um eficaz indicador dessa outra lógica espacial. Ele é representado por uma placa vertical, na esquina de duas ruas anônimas. Ela representa o número do *chome*, unidade de área, não tão regular como as quadras ocidentais, e o *machi*, outra unidade de área constituída de vários *chomes*. Quanto à numeração, ela não é serial dentro do *chome*, reproduzindo outros padrões lógicos, como a data de construção ou a subdivisão dos lotes. O resultado desse processo é um sistema não-linear e complexo, agravado pela

sinuosidade das ruas japonesas, as quais não possuem independência nem individualidade, como expressa Takatani¹⁴.

Então, para se compreender o complexo sistema espacial imperante no Japão é necessário penetrar na cultura desse povo, considerando as relações entre o visível e o invisível. Nela os princípios que definem a espacialidade são os conceitos básicos: *ku* – vazio, *oku* – profundidade e *ma* – intervalo.

O *Ku*

Até o final do século 19 o conceito de espaço arquitetônico e urbano ocidental era desconhecido no Japão. Não havia na língua japonesa palavra que o denominasse. Apenas na era Meiji (1868-1912), quando as relações com o Ocidente se intensificaram, é que, unindo os ideogramas *ku* e *kan*, o conceito de espaço é introduzido como o termo *kukan*, o qual literalmente significa “lugar vazio”¹⁵. Porém, apesar de não-expresso em palavras até a era moderna, os japoneses já possuíam um conceito de espaço na arte, na qual o vazio era dominante. Em uma das mais antigas práticas religiosas japonesas, o xintoísmo, as pedras e árvores eram adornadas com a *shimenawa*, formada por cordas e guirlandas de papel, a definirem, ao seu redor, um espaço vazio onde as pessoas não se aproximavam (Figura 1).

Contudo, foi na era medieval que a idéia de vazio e do nada foi reforçada pelos ensinamentos budistas que passaram da religião para as artes. Em um trecho de *Tsuzuregusa* (1330), um clássico da literatura japonesa, o monge Kenko sugere a rejeição de tudo o que é concreto: “*Móveis demais num cômodo, budas demais em um templo, pedras e plantas demais num jardim; a pessoa que fala demais das coisas que tem feito – tudo é desprezível*”¹⁶. Atitude semelhante é definida em relação ao vazio e apresentada pelas composições da pintura zen do medieval. Quando comparadas às pinturas do período anterior, o Heian (784-1185), em que as superfícies eram completamente preenchidas com uma composição de pessoas e edifícios em perspectiva, fica claro que a pintura zen foi gradualmente cedendo lugar ao vazio, que passou a ocupar a maior parte da superfície sob a forma de montanhas e nuvens representadas a distância.

Figura 1: *Shimenawa*, formada por cordas e guirlandas de papel
Fonte: Santuário Oji.
Foto: Tom Boechat, Tóquio, 2006



Figura 2: Mapa de Edo, 1840
Fonte: Disponível em: <http://www.japanorama.com>. Acesso em: 13 abr. 2006



Dessa forma, no decorrer do tempo a idéia de vazio foi sendo fortemente arraigada à mentalidade japonesa, inclusive nas manifestações culturais, como a escrita. Sua presença na arte da caligrafia, o *shodo*, deu-se pelo *kukaku* ou “traço imaginário”¹⁷, com seu movimento do pincel no ar, que une traço a traço e desaparece ao final. Essa dimensão oculta é absolutamente desconsiderada pela escrita ocidental, na qual apenas tem relevância o traço que permanece visível após o lápis tocar o papel. Na escrita japonesa o domínio do *kukaku* é imprescindível na criação de um belo caráter na expressão escrita.

No urbanismo, foi somente na era moderna, após a destruição do castelo de Edo, em 1657¹⁸, que a afinidade cultural japonesa pelo vazio resultou na formação de um dos aspectos mais intrigantes da cidade de Tóquio. Após esse evento, o centro da cidade tornou-se vazio, criando uma conformação que difere fundamentalmente das metrópoles ocidentais (Figura 2).

O sociólogo Roland Barthes traduz essa diferença:

*“O centro vazio de Tokyo fere o sentimento ocidental de cidade, onde é requisitado um centro aonde ir, retornar, um lugar com o qual se sonha, o lugar que se avança ou retarda em relação a ele. No ocidente, os centros são sempre cheios, neles estão condensados os valores da civilização ocidental: o mercado, a igreja, o poder, os bancos e as praças. Mas Tokyo oferece um paradoxo. A cidade vive indiferente a ele, ele está entre as folhas, escondido, não visível. O fluxo da cidade contorna ao seu redor, os muros, as ruas, os carros, as pessoas giram centrifugamente, perpetuamente ao redor do vazio central.”*¹⁹

Barthes se refere ao Palácio Imperial em Tóquis como um “centro vazio”; a estrutura urbana da cidade caracteriza-se por ter o maior vazio em seu próprio centro. Assim, a despeito do crescimento da economia japonesa e do desenvolvimento urbano, o maior santuário do Japão mantém-se intocável²⁰. Segundo o arquiteto Atsushi Kitagawara²¹, Roland Barthes detectou o que “nós japoneses sabíamos havia muito tempo: no Japão, o centro da cidade é um vazio”.

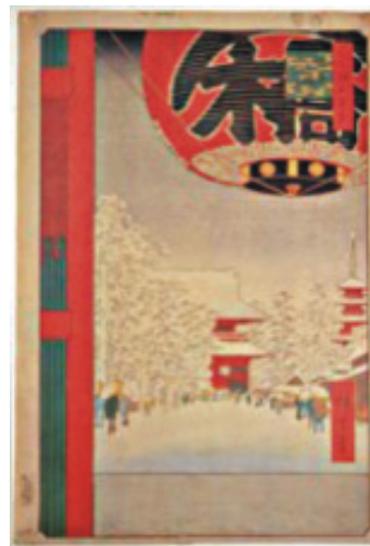
Figura 3: Centro vazio,
complexo do Palácio
Imperial, Tóquio
Fonte: Disponível em:
<<[http://
www.earth.google.com/
tour](http://www.earth.google.com/tour). Acesso> em: 13 fev.
2006



Figura 4: Vila japonesa
tradicional
Fonte: MAKI, Fumihiko.
Japanese cities and the
concept of *oku*. *Japan
architect*, 1979



Figura 5: Árvores obstruem a vista
direta da fachada do Templo Senso-ji,
Asakusa (1856)
Fonte: SMITH II, Henry. *Hiroshigue:
One hundred famous view of Edo*, 1986



Ainda hoje o espaço deixado pelo castelo constitui-se, praticamente, de uma floresta assentada sobre um plano. Para os japoneses, o centro vazio de Tóquio existe sem que haja qualquer necessidade de um marco visual vertical a representá-lo, ao contrário do que ocorre na maior parte das metrópoles ocidentais (Figura 3).

No Japão, o vazio e a profundidade são qualidades desejáveis na criação das artes e dos lugares, enquanto no Ocidente a materialidade é uma característica da composição espacial. O vazio deixado pelo castelo foi escondido pelas árvores e envolvido pela cidade, tornando-o, gradualmente, cada vez mais oculto. Assim, a cidade, hoje, consciente ou inconscientemente, aplica um conceito que surgiu nos espaços japoneses antigos: o *oku*.

O *Oku*

O surgimento do *oku* ocorreu na era Yayoi (200 a.C. – 250 a.D.), com o desenvolvimento do cultivo do arroz e a mudança para as planícies²². Nesse período a vila abandonou a montanha, que se tornou local sagrado (Figura 4).

Nesse processo a montanha se afastou do cotidiano, objeto de adoração para a religião xintoísta. Neles foram construídos santuários, os *okumiya*, que atendiam às necessidades da religião em formação. Os santuários estabeleciam a noção de um lugar que existia, mas não era visível, situado distante das pessoas comuns. Para Maki²³, os japoneses estabeleceram um padrão de organização espacial que contrasta com o padrão ocidental tradicional. No Ocidente a formação da cidade é marcada pela igreja, cuja posição é marcante e central.

O *oku* é o avesso da centralidade ocidental, pois é oculto, encoberto e invisível. Ele cria o senso de profundidade utilizado pelos japoneses para suas cidades ao longo dos séculos. Nos mapas antigos de Tóquio coletados por Tokihiko Takatani¹⁴, verifica-se que os caminhos vindos da periferia ao interior das quadras dirigiam-se para aonde antes estavam santuários, templos e residências de samurais. No decorrer do tempo as sobreposições dos componentes espaciais inter-relacionaram-se com a topografia, rodovias, cercas, árvores e muros, criando uma intrincada estrutura urbana. Esse complexo emaranhado origina o tecido urbano do *oku*, o qual nos remete à vegetação da montanha. As camadas que se formam no tempo envolvem, escondem, protegem, proporcionam profundidade e criam mistério em torno do vazio (Figura 5). Dessa forma, o que antes envolvia os *okumiya*, hoje cerca inúmeros centros vazios das cidades japonesas.

A experiência de chegada aos centros das cidades ocidentais é exatamente o contrário do caso japonês, pois lá se caminha em direção à intimidade, ao *oku*, que não tem clímax. Nos espaços da cidade japonesa, ao aproximar-se do *oku*, não há a busca do destaque urbanístico ocidental. Na composição do espaço urbano no Japão importa a criação de camadas, dobras e curvas que ocultam o *oku*. Assim, no Japão, não há a certeza de chegar-se a um endereço pela linha reta. A cultura urbana japonesa é a do centro vazio, oculto.

Para o arquiteto Atsushi Kitagawara, a sensação que temos na cidade japonesa é: “[...] à sua volta, aparecem várias coisas e acontecimentos, mas ninguém sabe do centro.”²¹ Para um ocidental, a chegada ao final de uma caminhada por um bairro pode ser frustrante, pois convergir ao *oku* significa chegar ao nada, atingir o zero, o vazio, e novamente se perder.

Figura 6: Xilogravura de Edo em meados do século 19
Fonte: JINNAI, Hidenobu. *Ethnic Tokyo. Process Architecture*, 1987



O *Ma*

Como o *ku*, o *ma* é um conceito espacial que tem como característica a imaterialidade. Ele é mais subjetivo que objetivo, cujo significado é compreendido por suas manifestações visuais nas artes.

A partir do período medieval, atingir a perfeição na pintura *zen*, ou a “harmonia do *ma*”, significava não somente ter habilidade com as formas pintadas, mas dominar a relação destas com o vazio circundante. Desse modo, se a relação geral entre os elementos fosse inadequada à essência do *ma*, esta, certamente, estaria perdida (Figura 6).

Nesse sentido, o pintor Ike no Taiga (1723-1776) fez uma importante consideração ao vazio em sua pintura, ao dizer: “[...] as áreas vazias são precisamente as mais difíceis de serem produzidas.”²⁴

Na arquitetura o ideograma *ma* está presente nas palavras usadas para *design* como: *ma-dori*, que significa entender o *ma*, ou *cha no ma*. O *cha no ma* excede a sala de estar como espaço físico, envolvendo o ato de tomar o chá de forma relaxada. Tanto o *ma-dori* como o *cha no ma* evidenciam que a arquitetura era a arte de criar um *ma* particular, uma ambiência especial.

A planta de arquitetura dos antigos mestres construtores japoneses não possuía fachadas nem cortes. O desenho era bidimensional. Os elementos importantes eram: coluna e viga, representados por pontos pretos, que simbolizavam todo o edifício. Apenas observando esses pontos, um bom mestre era capaz de visualizar o edifício acabado. De acordo com Itoh, “a existência deste sistema trouxe a possibilidade de visualização mental de todas as partes acima do plano”²⁵. Tal capacidade de visualização permitia que o intervalo entre pontos, conhecido como *ma*, constituísse um tipo de espaço que, apesar de invisível, fosse considerado.

Porém o *ma* não se resumia apenas aos elementos estruturais do espaço, mas também estava presente no arranjo para os usos temporários, característicos da cultura japonesa. O *ma* era criado pela adição e remoção de portas de correr, janelas portáteis e utensílios que proporcionavam a adaptação da casa às mudanças de estação, usos e necessidades sociais. De acordo com Kiyoshi Seike²⁶, o arquiteto, ao planejar a casa tradicional, criava o *madori*, ou seja, um sentido de lugar, algo invisível, porém perceptível.

No espaço dominado pelo plano horizontal, o *ma* exigiu a criação de formatos artísticos bastante distintos dos ocidentais. Dentre eles destaca-se a *emakimono*, ou “rolo de pintura”, na qual o tempo é sugerido pela reprodução de eventos sucessivos de uma mesma história. Na *emakimono* as cenas são independentes e não se constituem em um panorama contínuo, o que induz o observador a uma constante mudança de ponto de vista. A *emakimono* reproduz, no plano, algo similar ao modo como o japonês experimenta o espaço da cidade, “uma experiência a ser memorizada, feita de uma miríade de experiências menores”²⁷.

Nesse formato de pintura, somente a fusão das seqüências de imagens constituem a experiência completa. Esse processo de leitura espacial, denominado pelos japoneses de *ma no torikata*, permite captar o *ma*, porém exige do ocidental, habituado à leitura linear do espaço, um enorme esforço de imaginação.

Abstração ainda maior da aplicada na observação no plano é requerida ao ocidental pelo *ma* na cidade tridimensional. Do mesmo modo que no plano, o *ma*, no espaço urbano, é composto por elementos aparentemente não-relacionados entre si. De forma similar a uma *emakimono*, a cidade japonesa apresenta sucessões de eventos e elementos dispersos, impossíveis de serem agrupados por uma mente cartesiana. Um primeiro contato com o *ma* é descrito pelo sociólogo Roland Barthes, em visita ao Japão:

*“Você deve orientar-se... não por livros, ou por endereço, mas caminhando, pela visão, pelo hábito, pela experiência; aqui cada descoberta é intensa e frágil; ela pode ser repetida ou recordada apenas pela memória do rastro que foi deixado por ela em você.”*²⁸

Barthes sugere que, com o auxílio da memória e da repetição, cada um crie seu panorama particular. Desse modo, as imagens efêmeras e fragmentadas podem orientá-lo. O *ma no torikata* é a chave para “ordenar” e compreender o espaço. O desconhecimento desse processo torna a cidade de Tóquio “ilegível” ao ocidental. Na realidade, a dificuldade ou inaptidão deste em compreender o lugar decorre do fato que é a imaginação, e não a linha reta, a ordenar elementos no espaço.

FRAGMENTAÇÃO

A construção do espaço urbano japonês possui grande relação com o meio rural. Na realidade eles constituem um contínuo físico e conceitual. A fazenda japonesa é também muito distinta da ocidental, conforme Barrie¹⁰. Assim, os conceitos espaciais presentes nas áreas urbanas são também aplicados no campo e vice-versa. Em primeiro lugar, o campo é formado por sítios ou lotes e não campos extensivos ou latifúndios. São pequenas áreas que, a despeito do tamanho, possuem claras divisões entre si. Tais delimitações são estruturas sólidas sobre as quais se pode andar, como um dique, uma parede ou uma cerca (Figura 7). Na maioria dos casos, a divisão produz lotes de todos os formatos, com curvas e contornos irregulares, ainda que em terra plana os lotes tendam a ser mais lineares. Nos campos nos quais o arroz não é dominante existem variedades de



Figura 7: Mosaico dos campos de arroz em Okinawa
Fonte: Imagem de cartão postal impresso pela JET (The Japan Exchange and Teaching Programme), 2005-2006
Foto: Annegret Wielandt

cultivos como vegetais, frutas, chá ou flores. Independente da plantação, sempre existem limites entre as áreas que servem para reforçar a noção de mosaico.

Em 1937, o arquiteto modernista Bruno Taut, discutindo o modo de vida no Japão, referiu-se aos planos dos campos japoneses: *“Estes planos mostram um imenso desmembramento da terra, particularmente quando a terra se dispersa em diferentes propriedades, algumas das quais, embora cuidada pelo mesmo dono, é claramente separada uma da outra.”*²⁸

Hoje em dia, apesar da racionalização das áreas de plantio, a fragmentação continua na prática japonesa de divisão espacial. Apesar de aparentarem uma divisão contemporânea, ou seja, uma divisão feita por novos cultivadores, na verdade, a terra estava fragmentada desde o início, pois ela é reunião de pedaços. A fazenda local é a antítese da linearidade e guarda, em sua fragmentação, a herança espacial japonesa.

Foi nesse tipo de solo fragmentado que surgiram as cidades japonesas. O processo de transformação urbana mantém as características do solo rural fragmentado. Onde antes estavam frutas e vegetais, agora estão, randomicamente distribuídos, hospitais, postos de gasolina, escolas e casas, formando uma paisagem muito diferente da organizada pela divisão de uso de solo por função, adotada no Ocidente. As atividades não são agrupadas, mas sim espalhadas. Assim, a autonomia de cada área se mantém.

Além disso, nas cidades japonesas existem poucas áreas planas. Muros de retenção e encostas construídas separam áreas ocupadas e estradas. Cada lote estende sua área, elevado, ou recortado na extremidade de seu limite. Raramente um edifício é inserido em lote não-plano. Ele é aplainado. A paisagem se transforma em mosaico irregular, de pequenas áreas planas. Os morros que guardam seu relevo natural assentam ruas estreitas a ligarem áreas independentes. É o equivalente aos terraços das plantações, ou, ainda, o equivalente à plataforma para pisar, a *engawa*, antes de entrar na casa tradicional e alcançar o *tatami*.

ORDEM ABERTA

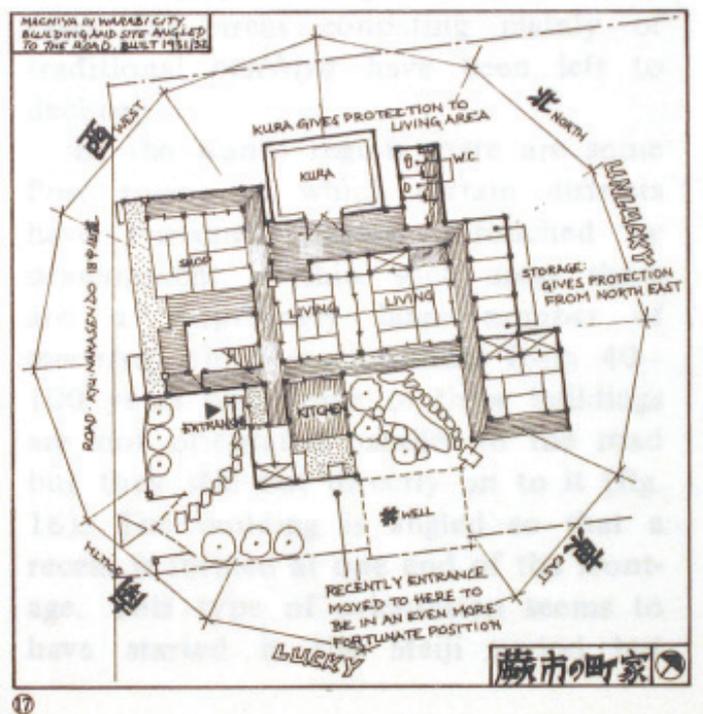
A dispersão randômica dos elementos que compõem o espaço japonês é ainda encontrada nas cidades contemporâneas e teve sua origem há vários séculos nos antigos assentamentos. Nas vilas tradicionais, logo abaixo do *oku* da montanha, as casas já obedeciam a uma ordem natural denominada *arare* ou *iso-gai*, sinônimos de fortuito ou desorganizado³⁰. Nessas palavras os japoneses comparavam o arranjo espontâneo das casas nas vilas à disposição das folhas de outono dispersas pelo chão – *arare*, ou a disposição das conchas espalhadas na areia da praia – *iso-gai*, padrão da expansão orgânica das típicas cidades japonesas.

Esse arranjo espontâneo perdurou até o século 6, quando, sob a influência de filosofias chinesas, os japoneses passaram a relacionar equilíbrio entre elementos naturais e religião. Nesse período a força de crenças chinesas como o *shishin-soo*³¹, relacionada aos pontos cardeais, foi determinante para a estrutura física das cidades. Nesse princípio os japoneses buscaram, como ideal, a compatibilidade entre o lugar e os espíritos das quatro direções: o rio, a leste, correspondente ao dragão azul; o lago, ao sul, à fênix; a via principal, a oeste, ao tigre branco; e a montanha, ao norte, à tartaruga.

Na fundação de Nara (710) e Kyoto (794), antigas capitais japonesas, a escolha do terreno e a orientação das construções obedeceram às relações de equilíbrio entre elementos do céu e da Terra. Apesar de o traçado ortogonal dessas cidades apontarem semelhanças com o traçado ocidental, o princípio ordenador de suas ruas é outro.

Esses padrões de orientação, inicialmente, afetaram cidades e templos, mas, depois, também a arquitetura comum. No século 16, João Rodrigues, um dos primeiros ocidentais no Japão, comentou a força que possuíam as razões religiosas no posicionamento das casas no terreno (Figura 8):

Figura 8: Posicionamento da casa em relação às influências do céu *Machiya* em Warabi, Saitama, 1931
Fonte: TINGEY, Willian R. The principal elements of *machiya* design. Japan: Climate, space and concept. *Process Architecture*



“Japoneses e chineses ao construírem suas casas, castelos e cidades dedicam muita atenção às quatro direções do terreno, à frente, ao fundo e nas laterais, pois as atividades e as cerimônias feitas em suas residências dependem disto. A parte da frente deve estar voltada para o sul, o fundo para o norte, no leste deve estar o lado direito e o oeste o esquerdo. E o lado esquerdo é sempre mais honrado que o direito.”³²

Apesar da presença de ocidentais no Japão, a partir do século 16, a geometria linear nunca se tornou o princípio ordenador do espaço. Em 1958, o arquiteto Bruno Taut afirmou: “*O Japão apropriadamente absolutamente ignora o conceito de eixo arquitetônico, isto é, que a linha reta existe apenas em nossas mentes, a linha com a qual todos os arquitetos iniciam seu trabalho.*”³³

Com exceção de Nara (710), Kyoto (794) e Sapporo (1869), as demais cidades japonesas permanecem como antigas vilas, essencialmente orgânicas. Tóquio, para os ocidentais, parece uma colcha de retalhos malcortados e envolvidos por ruas tortuosas nada similares às outras metrópoles contemporâneas. Para eles, o desenho da cidade parece pouco lógico e funcional. Contudo, para os japoneses o importante é que a cidade contenha seus vários *oku*. No espaço da cidade japonesa a linha reta surge como um elemento estrangeiro. Sua existência anula a possibilidade da experiência do *ma*, pois, ao unir ponto a ponto no processo de leitura espacial, realiza-o racionalmente, sem o uso da imaginação.

Assim, a linearidade do traçado ocidental é limpa e direta: não escondendo, não criando camadas, não envolvendo. Ela é, de certo modo, o avesso da profundidade necessária à criação do espaço japonês. A adoção do traçado linear sobre a milenar malha urbana das cidades japonesas exigiria a clareza de cada elemento urbano, descortinando edifícios e fachadas; ainda que tornasse as cidades mais “legíveis” para o ocidental, significaria a imposição de um sistema estranho à mentalidade espacial japonesa.

Ainda hoje a implantação de um modelo ocidental linear é rejeitada pela maior parte dos japoneses⁶. O traçado de Tóquio constitui-se um novo gigante, que respeita as relações dos conceitos espaciais: *ku*, *oku* e *ma*. Assim, a relação com o invisível, na criação de seus artefatos, cunhada pela tradicional cultura japonesa, subsiste na contemporaneidade.

Durante muito tempo, a boa relação com a influência do céu, que decidia a boa ou a má sorte, foi mais importante na construção dos espaços japoneses do que o conforto ambiental, os padrões estéticos ou geométricos. Essa relação persiste ainda hoje. Mesmo em cidades altamente tecnológicas como Tóquio, antes do início da construção da maioria dos edifícios atuais, são observados rituais xintoístas. Antes de iniciar a edificação, o território é delimitado pelos sacerdotes, com o auxílio das mesmas cordas adornadas com a *shimenawa*, as guirlandas de corda e papel que marcaram a santidade das árvores e pedras no passado. Nesse espaço sagrado os deuses são invocados e a purificação do terreno vazio é conduzida.

O MOVIMENTO

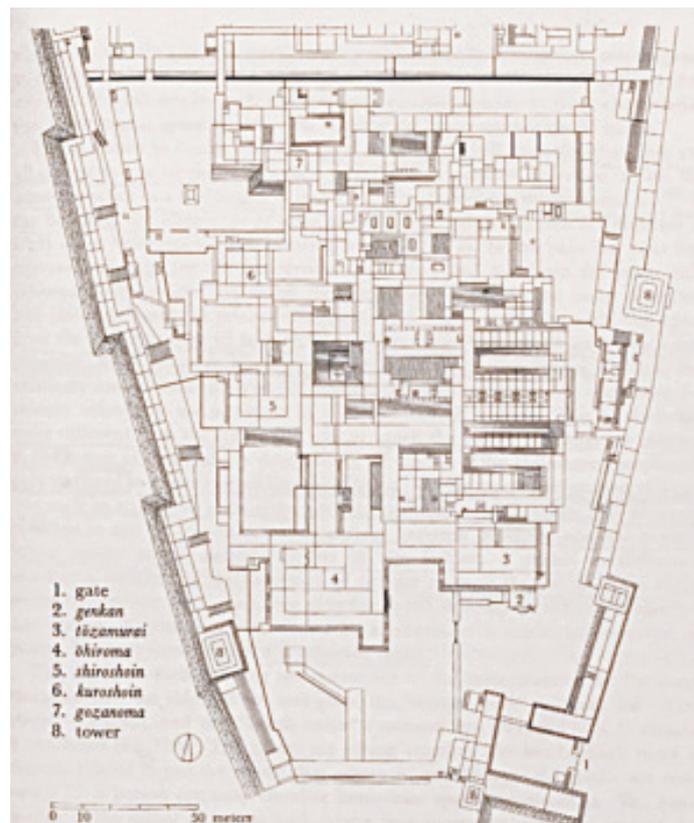
No período feudal, o arranjo espacial chinês deixou de ser adotado e a aversão dos japoneses por espaços ortogonais tornou-se evidente³⁴. Nessa época, superadas as influências geométricas ortogonais, a arquitetura japonesa se tornou complexa, seguindo suas tendências naturais ao movimento.

Entre os espaços arquitetônicos mais significativos do período está o Palácio Hommaru (1640) (Figura 7) em Tóquio, antiga Edo. Seu arranjo espacial é absolutamente irregular, não sendo possível encontrar-se um eixo ou centro. Sobre seu interior disse Inoue:

“[...] os inúmeros edifícios são conectados por corredores ou unidos diretamente. É possível tomar todo o complexo como um espaço interior contínuo. Não importa se os edifícios são alinhados ou oblíquos em relação uns aos outros [...] aparentemente não existe nenhuma ordem espacial na relação entre eles.”³⁴

Os edifícios assim organizados contrastam com os alinhados. Ao se caminhar por esses espaços, uma nova cena é descoberta a cada curva. Como o desenrolar de uma *emaki-mono*, cada componente é visto em uma sucessão. O espaço nunca é revelado em sua extensão de uma só vez, mas se mostra, pouco a pouco, no tempo. Nos espaços dessa natureza os elementos são conectados como elos de uma corrente. A intenção aqui é criar um espaço repleto de movimento e mudança. Não importa o desfecho espetacular, mas a sucessão, resultante do caminhar.

Figura 9: Planta Palácio Hommaru, Tóquio, Japão. Exemplo de ordem movimentada
Fonte: INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese architecture*. Nova York: Weatherhill, 1985



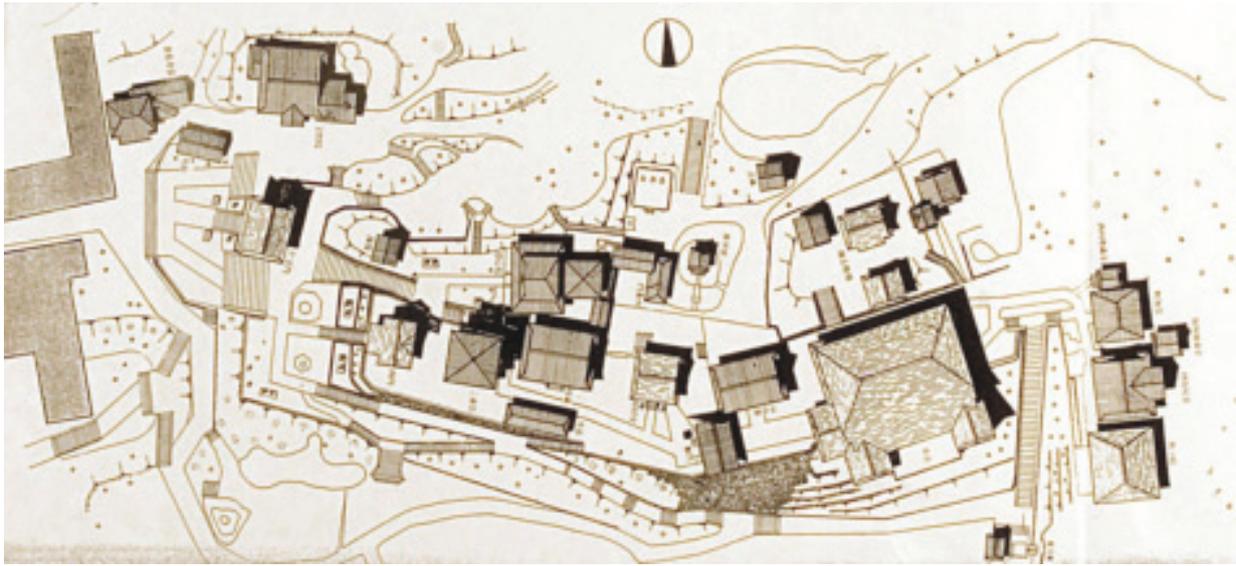


Figura 10: Plano geral do Complexo Kiyomizudera, Kyoto
 Fonte: NITSCHKE, Gunter. *Ma: The Japanese sense of place in old and new architecture and planning. Architectural Design*, 1966

A tendência ao movimento no espaço japonês abrange a arquitetura e a cidade. O complexo arquitetônico de *Kiyomizudera* (1633) (Figura 9), em Kyoto, relaciona-se intimamente com sua vizinhança pela articulação de espaços movimentados⁵. Em todo o complexo existe um senso de movimento contínuo e de atração que leva o indivíduo a avançar sempre e retroceder ao ponto de partida, sem nenhum clímax particular. Esse movimento de torção no espaço arquitetônico japonês tem seu paralelo em conceitos budistas como mutabilidade e transmigração da alma, que implicam no fluxo baseado na existência temporal. Contudo, tal fluxo não tem constância, prescinde da velocidade regular e direção fixa, assemelhando-se a um movimento defletido e descontínuo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante que se reconheça o estudo de novos conceitos, como forma de ampliar a percepção de seu próprio mundo. Essa, justamente, tem sido a postura dos japoneses durante séculos: aprender a cultura e a técnica de outros povos sem perder suas próprias tradições no processo.

A afinidade do japonês pelo invisível forjou, pela religião e conceitos como: *ku*, *oku* e *ma*, um espaço que rejeita a racionalidade imediata da linha reta, característica da cultura espacial ocidental. No universo contemporâneo muito pluralista, incluir a percepção japonesa em discussões sobre o espaço significa considerar-se a existência de outros princípios e padrões de ordenação, ainda vivos na cultura e experiência humanas. Os conceitos expostos demonstram algumas das limitações da percepção linear para a leitura de espaços e a possibilidade da existência de outros sistemas, como o japonês.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) LE CORBUSIER. *La ciudad del futuro*. Buenos Aires: Infinito, 1962.
- (2) CULLEN, Gordon. *Townscape*. Londres: Architectural Press, 1961.
- (3) LYNCH, Kevin. *The image of the city*. Cambridge: MIT Press, 1960.
- (4) VENTURI, R.; SCOTT Brown, D.; IZENOUR, S. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1972.
- (5) Tradicionalmente, a arquitetura japonesa empregava métodos próprios, como o *tawami-jaku* ou o *shinai-joogi* para desenhar tanto a linha reta quanto a curva. Quando a necessidade da linha curva surgia, o mestre carpinteiro fazia uso de um caibro longo e fino. O formato da curva variava com a espessura do caibro e a intensidade da força aplicada a este. O caibro não tinha medida de gradação e, portanto, o processo era bastante subjetivo. Dessa maneira foram criadas praticamente todas as curvas dos telhados dos templos budistas e dos santuários xintoístas. Para os japoneses, a linha curva sempre foi meramente uma variação da reta e não uma forma totalmente distinta. ITOH, Teiji. Tradition in Japan's formative culture. In: BAILEY, J. (Org). *Listening to Japan: A Japanese anthology*. Nova York: Praeger Publishers, 1973.
- (6) Segundo Nitschke, a forma das cidade de Nara e Kyoto aproxima-se do desenho da mandala do hinduísmo ou do budismo esotérico, em que há a reprodução de um microcosmo que simboliza o macro. Como no leiaute da mandala, o espaço dessas cidades é uma das expressões do espaço transcendente, não tem como princípio um espaço meramente físico, potencialmente manipulável por uma ordem visual meramente racional. In: NITSCHKE, Gunter. *Ma: The Japanese sense of place in old and new architecture and planning*, *Architectural Design*, March, 1966.
- (7) SORENSEN, André. *The making of urban Japan, cities and planning from Edo to 21st century*. Tóquio: Nissan Institute/Routledge Japanese Studies Series, 2002.
- (8) FUNAHASHI, Kunio. Addressing system: Spatial structure and wayfinding in Japanese towns. In: CURRENT ISSUES IN ENVIRONMENTAL BEHAVIOR RESEARCH, 1990, Kyoto. *Proceedings of the Third Japanese – United States Seminar Held in Kyoto, Japan*. Kyoto: Ed. University of Tokyo, 1990.
- (9) ASHIHARA, Yoshinobu. *The aesthetic of Tokyo*. Tóquio: The Ichigaya Publishing Co, 1998.
- (10) BARRIE, Shelton. *Learning from the Japanese city: West meets East in urban design*. Londres: E & FN Spon, 1999.
- (11) O *kanji* é uma das quatro formas de escrita japonesa, sendo as outras: *hiragana*, *katakana* e o *romaji*. A *hiragana* é a mais vulgar, formada por 46 caracteres silábicos, usados para palavras japonesas. A *katakana* é de uso limitado, constituída de 46 caracteres simples, apropriada para a transcrição de palavras estrangeiras adaptadas à fonética japonesa. O *romaji* se constitui na transcrição da língua japonesa escrita no alfabeto ocidental. O *kanji* é a escrita mais erudita, derivada do chinês nos séculos 3 a 6 d.C. Ela é de caráter ideográfico e abstrato, ou seja, constitui representações muito estilizadas de objetos, seres e conceitos. Existem cerca de 80.000 caracteres, porém são necessários cerca de 3.000 para a leitura de um jornal (BARNABÉ, 2005; RUDOFISKY, 1965, p. 157).
- (12) BARTHES, Roland. *The pleasure of the text*. Nova York: Hill and Wang, 1975.
- (13) BOGNAR, Botond. *Contemporary Japanese architecture: Its development and challenge*. Nova York: Van Nostrand Reinhold, 1985.
- (14) TAKATANI, Tokihiko. Tokyo street patterns: A historical analysis. *Japan Echo*, Tóquio, v. XIV, p. 39-44, 1987.
- (15) O *kanji ku* também significa céu, universo ou infinito, e, *kan*, intervalo, aumentando as possibilidades de interpretação do espaço japonês. NITSCHKE, Gunter. *From Shinto to Ando: Studies in architectural anthropology in Japan*. Grã Bretanha: Academy Editions, 1993, p. 52.

- (16) YOSHIDA, Kenko. *Essays in idleness: Tsuzuregusa of Kenko*. Nova York: Columbia University Press, 1967, p. 64.
- (17) ITOH, Teiji. Tradition in Japan's formative culture. In: BAILEY J. (Org). *Listening to Japan: A Japanese anthology*. Nova York: Praeger Publishers, 1973, p. 20.
- (18) NAITO, Akira. Planning and development of early Edo. *Japan Echo*, v. XVI, p. 37, 1987, Special Issue.
- (19) BARTHES, Roland. *The pleasure of the text*. Nova York: Hill and Wang, 1975, p. 30.
- (20) Como o Palácio Imperial não deve ser contemplado de cima por ninguém, a construção de arranha-céus é desencorajada. A abertura do metrô por baixo do palácio nunca é possível, ainda que conveniente. Tudo o que se pode fazer é contornar o vazio urbano (Nota dos autores).
- (21) Entrevista. Atsushi Kitagawara. Portal Vitruvius. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/entrevista/kitagawara/kitagawara_2.asp>.
- Acesso em: 17 jul. 2006.
- (22) YUICHIRO, Kojiro. *Japanese communities*. Tóquio: Kashima-Shuppan, 1977.
- (23) MAKI, Fumihiko. Japanese cities and the concept of oku. *Japan Architect*, Tóquio, v. 54, n. 265. p. 50-62, 1979.
- (24) NITSCHKE, Gunter. *Ma*: The Japanese sense of place in old and new architecture and planning. *Architectural Design*, p. 152, March, 1966.
- (25) ITOH, Teiji. Tradition in Japan's formative culture. In: BAILEY J. (Org). *Listening to Japan: A Japanese anthology*. Nova York: Praeger Publishers, 1973, p. 109.
- (26) SEIKE, Kiyoshi. Sumai to *ma*. In: TAKEHIKO, Kenmochi. *Nihonjin to ma*. Tóquio: Kodansha, 1981, p. 26-37.
- (27) NITSCHKE, Gunter. *Ma* The Japanese sense of place in old and new architecture and planning. *Architectural Design*, March, p. 154, 1966.
- (28) BARTHES, Roland. *Empire of signs*. Nova York: Hill and Wang, 1982, p. 36.
- (29) TAUT, Bruno. *Fundamentals of Japanese architecture*. Tóquio, 1937, p. 219.
- (30) NITSCHKE, Gunter. *Ma* The Japanese sense of place in old and new architecture and planning. *Architectural Design*, p. 118, March 1966.
- (31) GALE, Simon J. Orientation. Japan: Climate, space, and concept. *Process Architecture*, Tóquio, n. 25, p. 40, August, 1981.
- (32) COOPER, Michael (Ed.). *They came to Japan: An anthology of European reports on Japan, 1543-1640*. Berkeley: University of California Press, 1975, p. 215.
- (33) TAUT, Bruno. *House and people of Japan*. Tóquio: Sanseido, 1958, p. 222.
- (34) INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese architecture*. Nova York: Weatherhill, 1985, p. 145.

Nota do Editor

Data de submissão: fevereiro 2008

Aprovação: agosto 2008

Simone Neiva

Doutoranda em projeto de arquitetura pela FAUUSP, mestre em arquitetura pela Universidade de Tóquio (2003), pós-graduada em história da arte e história da arquitetura pela PUC/Rio (2000), graduada em arquitetura e urbanismo pela UFES (1994). Atuou como pesquisadora de arquitetura, urbanismo e cultura japonesa pela Fundação Japão, Tóquio (2006).
simoneiva@hotmail.com

Roberto Righi

Professor doutor e titular, na graduação e pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e Universidade Presbiteriana Mackenzie, respectivamente. Nesta última assumiu as funções e cargos como diretor (1993-1995), fundador e coordenador (1990-1996) da pós-graduação. Professor convidado em diversas universidades. Atuou na Secretaria de Planejamento da PMSP (1978-1994). Participou de eventos nacionais e regionais; comissões julgadoras e de trabalho; equipes vencedoras ou finalistas de concursos, nacionais e regionais; mostras, exposições individuais e coletivas, com premiações recentes nas áreas de arquitetura, urbanismo e artes visuais.

Mackenzie – Rua da Consolação, 930. Consolação
01302-090 – São Paulo - SP
(11) 7215-9447
e-mail: robrighi@mackenzie.br

Ana Carolina de Souza
Bierrenbach

Orientadora:
Prof. Dr. Antoni Ramón i Graells

e

ENTRE ADULTOS e CRIANÇAS:
CONSIDERAÇÕES SOBRE O
PROCESSO CRIATIVO DE
LINA BO BARDI

044

pós-

RESUMO

Este artigo pretende examinar o processo criativo de Lina Bo Bardi e relacioná-lo com suas concepções arquitetônicas. Para realizar esse exame, estabelece uma conexão entre a produção de sua arquitetura e os modos como os adultos e as crianças atuam no mundo e assimilam-no. Essa relação se mostra fecunda para a compreensão da arquitetura de Lina Bo Bardi.

PALAVRAS-CHAVE

Lina Bo Bardi, processo criativo arquitetônico, arquitetura moderna brasileira.

ENTRE ADULTOS Y NIÑOS:
CONSIDERACIONES SOBRE EL
PROCESO CREATIVO DE
LINA BO BARDI

RESUMEN

En este artículo se propone examinar el proceso creativo de Lina Bo Bardi y relacionarlo con sus concepciones arquitectónicas. Para efectuar ese examen, se establece una conexión entre la producción de su arquitectura y los modos como los adultos y los niños actúan en el mundo y lo asimilan. Esa relación se muestra fecunda para la comprensión de la arquitectura de Lina Bo Bardi.

PALABRAS CLAVE

Lina Bo Bardi, proceso creativo arquitectónico, arquitectura moderna brasileña.

BETWEEN ADULTS AND CHILDREN:
CONSIDERATIONS OF LINA BO
BARDI'S CREATIVE PROCESS

ABSTRACT

This paper discusses Lina Bo Bardi's creative process and compares it to her architectural creations. In order to do so, this article associates her work and the way in which adults and children behave and assimilate in the world. This association proves very useful for our understanding of Lina Bo Bardi's architecture.

KEY WORDS

Lina Bo Bardi, creative process in architecture, brazilian modern architecture.

Ao examinar os modos de atuação de Lina Bo Bardi, prestando-se atenção às diversas etapas de seus processos de criação, nas permanências e transformações que acontecem em seus projetos, é possível notar que não existe uma maneira única de fazer-se arquitetura. Entre suas concepções iniciais, seus desenhos intermediários e suas realizações finais são realizadas diferentes opções projetuais com importantes relações com as próprias concepções arquitetônicas.

Esses modos de fazer arquitetura possuem conexões com as posturas dos adultos e das crianças em relação ao mundo. Para entender essas maneiras de realizar arquitetura e suas vinculações com as atitudes de pessoas de diferentes gerações, observemos como os adultos e as crianças interagem. Como os adultos compreendem o universo infantil? Como interferem nele? Como as crianças reagem a essa interferência? Para perceber como acontecem essas relações, tomemos emprestadas as palavras do escritor Julio Cortázar:

“Observadas desde a perspectiva da infância (ou ao menos a partir da lembrança que se tem desse momento), quando brincar é uma obrigação, as regras que determinavam as brincadeiras pareciam existir desde tempos imemoriais, e se alguém se aventurava a mostrar que tinham sido inventadas... Atenção, criança subversiva! Entrar na brincadeira, quando não eram brincadeiras de fantasia, como ‘eu serei o rei e você o índio’, pois assim as ‘regras’ flutuavam ao ritmo da imaginação – mas só as amigadas muito sólidas sobreviviam a elas – era, talvez, a aprendizagem menos dolorosa dessa perda de liberdade que associamos (inutilmente?) ao fato de crescer, de ‘viver em sociedade’ onde as regras não são menos arbitrárias, ao menos em grande parte, (quem decidiu que tudo tem limites?) como as do jogo de amarelinha. (...) Regras inamovíveis e ninguém sabia o porquê. Era necessário buscar circunstâncias realmente excepcionais, (ou jogar sozinho) para poder modificá-las. Jogar amarelinha numa pendente de uma colina, permitia, pelo menos, agregar algumas regras inventadas, (...) e transformar o mundo.”¹ (CORTÁZAR, 1996, p. 67)

Os adultos interferem no universo infantil não só pela educação formal, mas também pela informal. O escritor argentino mostra como ocorre a intervenção dos maiores nesse território ocupado pelos menores, que são os jogos infantis. Mas, nas palavras de Cortázar, detecta-se que embora exista essa interferência, também há um domínio unicamente infantil no qual os adultos não conseguem atuar. Porque apesar de os adultos tentarem estabelecer regras, inclusive, para o campo lúdico, as crianças insistem em rompê-las.

Os adultos sempre participaram da educação das crianças, e sua contribuição se define historicamente². Ao longo do tempo, sua compreensão sobre a infância é variável, assim como também a educação infantil, tanto a

(1) Texto original em espanhol traduzido pela autora. O livro foi escrito por Carol Dunlop e Julio Cortázar, mas o texto transcrito é de autoria do segundo.

(2) Sobre as diversas maneiras de compreender a infância, consultar: GAGENBIN, Jeanne Marie. Infância e pensamento. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, p. 169-183, 1997.

formal como a informal. Detectamos, aqui, a existência de dois olhares peculiares sobre a infância na modernidade, que são bastante indicativos. Um postula que os adultos devem registrar, nas crianças, seu próprio entendimento sobre o mundo. Outro considera que existem duas compreensões diferenciadas sobre o mundo que devem ser respeitadas. Nesse caso, espera-se conseguir que algo da concepção infantil do mundo perdure nos adultos. A presença dessas duas perspectivas segue definindo, em grande medida, as atitudes dos mais velhos em relação aos mais jovens.

Tomemos um importante filósofo da modernidade, René Descartes (1596-1650). Seu posicionamento em relação à infância é significativo. Para ele, a idade da razão é a adulta, e esta se opõe à idade da sem-razão, a infância. Para o filósofo francês, embora a infância seja uma fase em que predomina a falta de reflexão, é também uma etapa com uma potencialidade que deve possibilitar a superação dessa deficiência fundamental. Trata-se de instruir as crianças e dotá-las da mesma capacidade de assimilação racional do mundo que os adultos possuem. O que se deve evitar é a sem-razão, uma visão ilusória do mundo, prevalecer sobre a razão. Deve-se conseguir que o considerado real predomine sobre aquilo que se entende como ilusório. Procedendo-se desse modo vão se limitando as possibilidades de apreensão do mundo.

A proposição cartesiana ainda persiste na contemporaneidade e está presente em todos os campos da formação das crianças. Perdura, inclusive, nas diversões infantis, tal como manifesta o texto do escritor argentino. A determinação de regras fixas preliminares nos divertimentos das crianças supõe um raciocínio adulto em detrimento da imaginação infantil.

Mas a modernidade também propõe outra compreensão sobre essa relação entre as gerações. O filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) reconhece a existência de uma diferenciação fundamental entre as perspectivas de mundo adultas e infantis. Se entre os adultos o que prevalece é uma separação entre a razão e a imaginação, entre conhecimento e sentimento, entre corpo e alma, entre as crianças, todas essas dicotomias desaparecem. Para o filósofo alemão, o que se deve fazer é resgatar, nos adultos, algo dessa lógica infantil, que não exclui, mas inclui. Recuperar a capacidade de compatibilizar o controlado e o incontrolado, o esperado e o inesperado, o sossego e o desassossego. Reconquistar, na maturidade, a peculiar racionalidade da imaturidade, para que se possa estabelecer um intercâmbio produtivo entre esses dois mundos. Que os adultos sejam capazes não só de reconhecer, mas também de aceitar e assimilar a lógica infantil, em um movimento inverso ao de Descartes.

O texto de Cortázar também capta esse enfoque *benjaminiano*. É justamente a persistência, no escritor adulto, dessa mentalidade infantil que o permite reconhecer a existência de um desajuste entre essas visões de mundo. Mas enquanto existirem adultos haverá regras as quais tentarão delimitar as experiências infantis. Mas, também enquanto houver crianças pequenas (e grandes também!), sempre haverá disposição para ignorar ou infringir as regras impostas pelos adultos e mudar o mundo.

Entretanto, os adultos seguem pretendendo definir as práticas infantis. Cada vez mais se responsabilizam pela definição das brincadeiras e dos brinquedos das crianças. Os adultos os criam e produzem-nos. Os aparatos infantis chegam

às mãos dos meninos e meninas já definidos preliminarmente. As crianças, nessas circunstâncias, possuem limitada possibilidade de estabelecer por sua própria conta, as regras das brincadeiras e de utilização dos brinquedos.

Mas como nos diz Cortázar, embora existam essas restrições, ainda há crianças capazes de subvertê-las. E sem a interferência direta dos adultos, o que acontece com esse universo infantil dos divertimentos? O que ocorre quando as crianças desenham? O que acontece quando as crianças decidem realizar uma construção qualquer, uma cabana ou um barco?

Quando os adultos desenham, seus primeiros traços costumam indicar os últimos. O adulto sabe o que está desenhando, e todos os seus gestos, seus traços realizados ou retirados, têm como objetivo a concretização desse desenho concebido preliminarmente. Tudo o que acontece entre os desenhos preliminares e os conclusivos não tem muito valor. Os adultos vêm com olhar adulto os desenhos das crianças. Para os mais velhos, os desenhos dos mais jovens são simples traços confusos e indecifráveis. Mas para as crianças, o importante não é saber o que se está desenhando, mas desenhar. Não interessa se o que começou sendo um pato se transformou em um gato, ou em qualquer outra coisa. Pode ser que a criança os veja em seus traços, ou não. O que vale é a ação de desenhar, não a conexão entre os propósitos e os resultados dos desenhos³.

As crianças que realizam uma cabana ou um barco atuam de modo parecido. Nessas operações, não se fixam regras como nas intervenções dos adultos, mas vão sendo estabelecidas pautas arbitrárias, que podem ser modificadas ao longo da brincadeira. O que começa sendo uma cabana ou um barco pode se transformar em outra coisa ao longo das atividades das crianças. Não interessa a elas, especificamente, concretizar suas metas iniciais, mas, principalmente, explorar as possibilidades que surgem enquanto estão brincando. A operação não se efetua a não ser que as crianças tenham prazer e sintam-se estimuladas em realizá-la. É uma condição necessária para sua execução. Mas um furacão pode passar e destruir a cabana, ou o barco pode naufragar sem, com isso, haver desespero. O caráter fundamental dessas construções é a fugacidade e seu destino é a desapareição.

Mas como essas condutas se manifestam nos processos arquitetônicos? Pode-se dizer que existe um procedimento arquitetônico de caráter abstrato que corresponde às posturas adultas, e outro, de caráter mimético, que corresponde aos comportamentos infantis. E assim como sucede nas relações entre as gerações, o primeiro costuma a prevalecer sobre o segundo. Entretanto, é necessário observar que, assim como as condutas pessoais nem sempre são claras, e, muitas vezes, misturam-se, deixando entrever-se as crianças nos adultos e os adultos nas crianças, o mesmo acontece nos processos projetuais: muitas vezes eles ocorrem entre os procedimentos abstratos e miméticos. Mas afinal, como se exprimem esses processos arquitetônicos?

Por um lado, existe um modo de proceder que se centra, fundamentalmente, no impacto das idéias. É durante a etapa conceitual que são geradas as diretrizes definidoras do projeto. Ou pode ser que os preceitos existam antes mesmo do projeto, em teorias preliminares. É necessário que os princípios produtores sejam os mais precisos e objetivos possíveis para que se apliquem adequadamente nas seguintes fases do trabalho. Assim, as demais etapas do processo projetual devem

(3) Essas considerações sobre a relação das crianças, desenhos e arquitetura estão inspiradas nas observações de Josep Quetglas existentes em: QUETGLAS, Josep. Por una arquitectura insustancial. *Escritos Colegiales. Escrits Col.legials*. Barcelona: Actar, 1997, p. 112-113.

(4) A existência desses distintos procedimentos projetuais é indicada por Kapp, que os denomina de conceitual e mimético. As observações aqui expostas são baseadas no texto de Kapp e também de Josep Quetglas. Ver: KAPP, Silke. *Teoria, práxis, conceito, mimesis. Interpretar arquitetura*. Belo Horizonte. Disponível em: <<http://www.arquitetura.ufmg.br/ia/>>. Acesso em: out. 2007; QUETGLAS, Josep. *Por una arquitectura insustancial. Escritos Colegiales. Escritos Col. legials*. Barcelona: Actar, 1997, p. 106-122.

(5) Ver: MATOS, Olgária. *A história viajante – Notações filosóficas de Olgária Matos*. São Paulo: Studio Nobel, 1997, p. 131.

(6) Josep Maria Montaner e Andréia Siqueira chamam a atenção sobre a superação da separação entre abstração e mimese na arquitetura de Lina Bo Bardi. Ver: MONTANER, Josep M. *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gillii, 1997, 12-24; SIQUEIRA, Andrea. *Aspiração à realidade na trajetória de Lina Bo Bardi, da Itália ao Brasil*. Tese doutoral – ETSAB-UPC, Barcelona, 2004.

(7) Os documentos referentes aos três projetos constam nos arquivos do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Estão dispostos em pastas separadas, mas não-organizados por uma ordem cronológica de realização. Para efetuar essa análise foi necessário montar as possíveis seqüências de execução dos projetos, a partir dos

possibilitar que as idéias geradoras do projeto permaneçam as mais intactas possíveis, desde o princípio até o final. Os traços no papel ou no computador servem, essencialmente, para as idéias se ajustarem e concretizarem. O mesmo deve ocorrer com a obra, que não deve alterar as definições estabelecidas anteriormente. Não importa muito o que acontece nas etapas intermediárias do processo, mas sim em seu princípio e final. Valoriza-se, principalmente, o resultado das ações, sua fidelidade às idéias propostas inicialmente. Levando esse modo de atuar a um extremo, pode-se dizer que, praticamente, não faz falta existir o processo, já que o mais importante sucede nas “extremidades” da concepção arquitetônica. O que aconteça, entretanto, não deve afetar o vínculo entre a idéia e a matéria. Entre o sujeito produtor e o produto de seu labor o que predomina é a utilização da razão e sua inclinação a oferecer um sentido compreensível e pleno. A esse modo de operar que conduz à formulação de um sentido mais controlado denominamos abstrato⁴.

Por outro lado, as diversas etapas do procedimento projetual podem abrir a possibilidade para um outro modo de atuação. Nesse caso, não existe uma única fase do projeto que seja a mais importante. Cada etapa se considera significativa por si mesma e não influencia, necessariamente, a seguinte. As idéias originais não propõem princípios os quais determinem o projeto, mas oferecem estímulos que os conduzem. Os pensamentos são impulsos para projetar, podendo ou não se manterem vibrando em seu transcorrer. Os desenhos não são simples reverberações das primeiras idéias, mas possuem uma vitalidade própria, transformadora. A construção não é mera execução do sucedido nas etapas anteriores, mas incrementa as potencialidades aí assinaladas. Quando a arquitetura é entregue aos usuários, não está necessariamente concluída, e pode, perfeitamente, assimilar as transformações ocorridas ao longo de sua existência. Assim, embora todas as fases da concepção arquitetônica estejam vinculadas, cada uma possui uma energia própria, que pode reavivar o projeto a cada momento. Entre o sujeito que concebe e o objeto concebido não se consolida uma razão controladora. O que acontece entre os dois extremos do projeto transforma essa razão vigilante em outra coisa, uma “razão andrógina”, a qual conhece pelo sentimento, e sente pelo conhecimento⁵. Aqui o sentido é produzido enquanto se transforma em, movimento perturbador e inesgotável. A esse modo de atuar, que leva a essa enunciação de sentido mais incontrolada, denominamos mimético.

Ao considerar a produção arquitetônica de Lina Bo Bardi, é possível notar a utilização de ambos os procedimentos projetuais. Entretanto, ao longo de sua atividade arquitetônica, Lina Bo Bardi vai, gradativamente, modificando seu modo de atuar, deixando de utilizar o procedimento abstrato, passando a usar com mais intensidade o procedimento mimético⁶.

Tomemos três projetos residenciais realizados por Lina Bo Bardi⁷: Casa de Vidro (1951), Casa do Chame-Chame (1958) e Casa Circular (1962)⁸.

A partir dos documentos existentes sobre a Casa de Vidro, é possível detectar as decisões projetuais de Lina Bo Bardi. Os desenhos realizados para essa casa realizam-se, muitas vezes, com os materiais ao alcance das mãos, com os papéis e as canetas disponíveis, como se houvesse urgência em registrar as idéias. São desenhos imediatos, nos quais a firmeza dos traços procura representar o mais

esboços, fotografias e demais informações existentes. Para analisar a Casa Circular – que não foi construída – fez-se necessário reunir documentos dispersos em outras pastas, as quais aparentavam estar incluídas no mesmo projeto. Não há muitas informações sobre essa casa – nem quanto ao possível cliente nem quanto à sua localização.

(8) Três autoras (CAMPELLO, GALLO E OLIVEIRA) fornecem informações e interpretações sobre o processo criativo de Lina Bo Bardi, sobretudo sobre os projetos da Casa de Vidro e Casa do Chame-Chame. Ver: CAMPELLO, Maria de Fátima. *Lina Bo Bardi: As moradas da alma*. Dissertação de mestrado – EESC-USP, São Carlos, 1996; GALLO, Antonella (Org.). *Lina Bo Bardi. Architetto*. Veneza: Marsilio Editori, 2004; OLIVEIRA, Olívia F. *Sutis substâncias da arquitetura de Lina Bo Bardi*. Tese doutoral – ETSAB-UPC, Barcelona, 2000. Por sua vez, Costa Neto realiza um trabalho minucioso com os desenhos da arquiteta. Ver: COSTA NETO, Achylles. *A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi*. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFGS, Porto Alegre, 2003.

diretamente possível a determinação das idéias. É certo que, por vezes, a arquiteta se desvia e desenha a ocupação humana e natural da casa e de seu entorno, mas não se detém nessas distrações. Logo recupera as disposições iniciais do projeto, asseguradas durante os desenhos e reafirmadas durante as obras.

Os rastros do projeto indicam que, embora aconteçam várias transformações em seu decorrer, existe uma idéia inicial que perdura e manifesta-se nitidamente durante o processo criativo e em seu final. Assim, o projeto existe, basicamente, como meta a ser cumprida, em detrimento de algumas possibilidades de transformação que surgem em seu transcorrer. Assim, pode-se dizer que a atuação de Lina Bo Bardi na Casa de Vidro corresponde, sobre tudo ao procedimento abstrato.

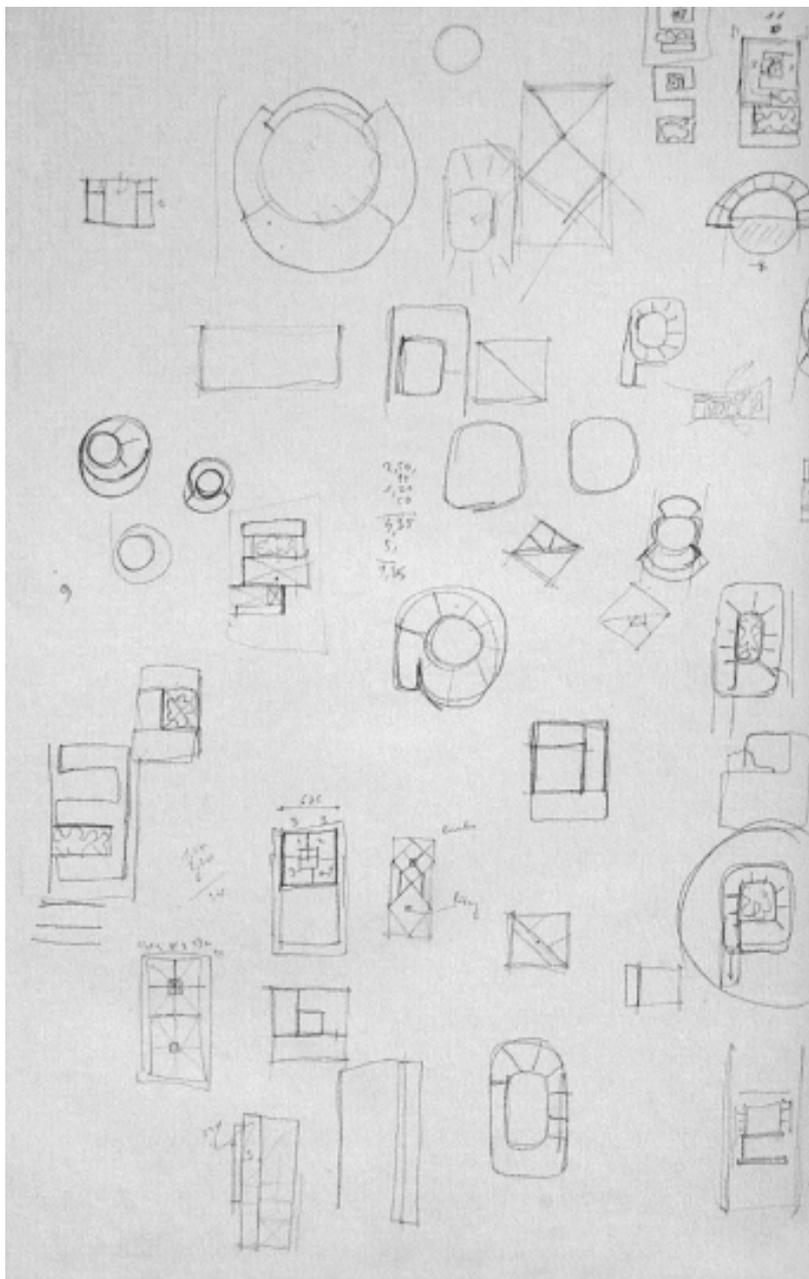
Quando Lina Bo Bardi atua na Casa do Chame-Chame, a situação se inverte. Sua atitude diante dos desenhos e da obra dessa casa é significativa. A arquiteta se concentra em sua elaboração. Não inclui personagens, mas presta especial atenção na elaboração da vegetação que integra a casa e o entorno. Esses desenhos se realizam pouco a pouco, sem pressa. Valem pelo que são, independentemente do que possam representar para a execução do projeto. Ao tempo do desenhar corresponde um tempo de maturação. Esse tempo indica que há possibilidade de reflexão para uma assimilação profunda do projeto. A ausência da arquiteta durante a obra também é significativa. Lina Bo Bardi entrega o projeto e supõe que sua execução será exata? Não, entrega-o e espera que aquela seja inexata. A arquiteta também considera que os profissionais a realizarem a obra devam tomar seu próprio tempo para assimilar o projeto e transformá-lo.

Se na Casa de Vidro a determinação do projeto encontra-se em seus extremos – começo e final – na Casa do Chame-Chame sua resolução se transfere para as etapas intermediárias do processo. A elaboração dos desenhos e a execução da obra indicam não existir uma idéia inicial potente que permaneça intacta até o final. Cada etapa parece ter consistência por si mesma, sem uma necessária conexão com as demais. Assim, Lina Bo Bardi já parece perceber que, para realizar um projeto, é necessário fazê-lo e desfazê-lo repetidamente.

O que é possível descobrir a partir dos esboços da Casa Circular? Outra vez parece existir uma certa ansiedade no desenhar. Assim como acontece em vários esboços da Casa de Vidro, há uma necessidade de materializarem-se as idéias rapidamente. Nos desenhos da Casa Circular, Lina Bo Bardi praticamente não se centra nos pormenores, embora o faça em algumas ocasiões. Os traços da arquiteta parecem tão velozes como aqueles realizados para a Casa de Vidro, mas também aparentam ser mais vacilantes. Essa diferença sutil detectada nos desenhos é significativa. Se na Casa de Vidro há uma urgência em concretizar a idéia inicial no final do projeto, na Casa Circular não acontece assim. O que existe são idéias, no plural, as quais devem se expressar com prontidão para serem espontâneas. Mas nenhuma dessas primeiras idéias possui mais intensidade que as demais. Todas são igualmente fortes ou igualmente fracas. Parece que a motivação de Lina Bo Bardi não é fazer um projeto para a Casa Circular, mas vários projetos simultaneamente, que não possuem uma conexão necessária entre si. Projetos os quais do mesmo modo que se fazem, desfazem-se. Seu interesse

não aparenta estar especificamente nas idéias iniciais nem em uma possível solução final, mas, principalmente, no que aconteça no percurso projetual. É nesse projeto que Lina Bo Bardi parece atuar com mais liberdade, deixando-se levar com mais facilidade pelos impulsos dos traços realizados por sua mão, sem uma clara pretensão de existir uma arquitetura que esteja acabada antes ou depois de ser desenhada. Mas embora esse projeto seja, assim, frágil, também existem elementos seus mais resistentes, que perduram e, de algum modo, vinculam suas etapas.

Figura 1 - Casa Circular
Fonte - ILBPMB



Lina Bo Bardi sempre quis ser adulta, ela mesma o afirma⁹. Curiosamente, quando alcança a maturidade, resgata sua infância. Sigamos as declarações de Marcelo Ferraz, que detectam os dois comportamentos, o adulto e o infantil, por meio dos modos de desenhar da arquiteta. Na primeira observação evidencia-se uma inclinação para atuar a partir de um procedimento abstrato:

“É engraçado, que na Lina (...) tem uma coisa importante: aquilo que parecia ser um desenho primeiro, o inspirador ou a primeira idéia do projeto, muitas vezes se tornava o último. Ela defendia muito isso ‘Nunca abandone a primeira idéia, o primeiro desenho’, fazia a gente pensar e voltar ao projeto original, porque os primeiros desenhos são os mais fortes, os mais reais, aquilo que você expressa o que você mais quer.” (FERRAZ apud COSTA NETO, p. 213)

Na seguinte consideração, entretanto, manifesta-se uma propensão para agir a partir de um procedimento mimético:

“Ela desenhava sempre com lápis e caneta, adorava caneta BIC. (...) Desenhava muito bem de observação. Desenhava ‘planta’ como ninguém, e desenhava umas flores, uma coisa impressionante, tinha a mão solta, um desprendimento de quem sabe desenhar, ou seja, não tinha censura que em geral todo adulto tem. (...) É lógico, ela tinha um kit de desenho, uma aquarela dessas japonesas de criança, sabe? (...) Ela adorava aquilo. Aquela aquarela com cores leves. Também desenhava com lápis, e para apagar o lápis, usava massa de pão. Engraçado, você sabe o que é? É borracha, para limpar, desengordurar o desenho. Desenhava com o comportamento de uma criança.” (FERRAZ apud COSTA NETO, p. 213-214)

Vimos, pelos três projetos, como Lina Bo Bardi procede em seus desenhos, como se comporta nas obras (quando ocorrem). Em cada um de seus projetos intervém tanto a arquiteta adulta como a criança. Mas, gradualmente, as intervenções da criança vão prevalecendo sobre as operações da adulta, embora uma nunca abandone a outra. Mas a existência dessa co-participação não se limita aos procedimentos projetuais propriamente ditos. Isso porque se há um progressivo abandono de uma postura por outra, isso tem implicações mais profundas, que se relacionam com as compreensões de mundo dos adultos e das crianças, a manifestarem-se nas próprias arquiteturas concebidas por Lina Bo Bardi. Como acontece isso?

Sigamos novamente as indicações de Walter Benjamin. Para o filósofo, o estabelecimento de semelhanças oferece uma possibilidade de abertura para os sentidos do mundo. Benjamin considera que a linguagem possui duas dimensões fundamentais: a “semiótica” e a “mimética”. Se, no primeiro caso, a linguagem tem como meta a comunicação de uma mensagem com um sentido determinado, no segundo caso seu fim é a transmissão de um sentido indefinido, que aparece e desaparece fugazmente. Benjamin observa que, nas crianças, predomina essa apreensão mimética da linguagem: em seu universo não existe uma relação direta entre as palavras e as coisas. Para as crianças, as palavras são, primeiramente, imagens e sons que não possuem um sentido fixo, mas sim flutuante.

Mas essa capacidade para construir sentidos vacilantes vai além das palavras. Também a encontramos em outras dimensões do universo infantil. As

(9) “Eu nunca quis ser jovem. O que eu queria era ter história. Com vinte e cinco anos queria escrever minhas memórias, mas não tinha matéria.” Bardi, Lina Bo apud FERRAZ, Marcelo (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993, p. 9.

crianças possuem essa faculdade de estabelecer um contato diferenciado com a realidade que possibilita romper com sentidos previamente estabelecidos, ordinários, para construir outros, inesperados e surpreendentes. O olhar das crianças está isento de preconceitos e consegue observar os interstícios do mundo que os adultos, há muito, nem percebem. Aqui podemos verificar essa disponibilidade infantil de transtornar o mundo para modificar seu sentido:

“A terra está repleta dos mais incomparáveis objetos da atenção e da ação das crianças. Objetos dos mais específicos. É que as crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhados em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma relação nova e incoerente. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande.” (BENJAMIN, 2005, p. 104)

Benjamin detecta: nas crianças, a produção e a recepção de semelhanças está plenamente ativada. E como se pode observar a partir de suas palavras, essa mimese *benjaminiana* vai além de uma relação meramente imitativa. Para Benjamin, a mimese não é uma mera reprodução do mundo, mas sua transformação pela utilização da imaginação. Benjamin não a vê como um termo negativo, pelo contrário. A imaginação não é um modo de escapar da realidade, mas de alcançá-la:

“Hoje talvez se possa esperar uma superação efetiva daquele equivoco básico que acreditava ser a brincadeira da criança determinada pelo conteúdo imaginário do brinquedo, quando, na verdade, dá-se o contrário. A criança quer puxar alguma coisa e torna-se cavalo, quer brincar com areia e torna-se pedreiro, quer esconder-se e torna-se bandido ou guarda. Conhecemos muito bem alguns instrumentos de brincar arcaicos, que desprezam toda máscara imaginária (...): bola, arco, roda de penas, pipa – autênticos brinquedos, -‘tanto mais autênticos quanto menos o parecem ao adulto’. Pois quanto mais atraentes, no sentido corrente, mais se distanciam dos instrumentos de brincar; quanto mais ilimitadamente a imitação se manifesta neles, tanto mais se desviam da brincadeira viva.” (BENJAMIN, 2005, p. 93)

Por meio do comportamento mimético, as crianças interagem com o mundo. Em muitas ocasiões chegam, inclusive, a confundir-se com ele:

“A mimese envolve a capacidade de mimetizar-se e identificar-se não só com o mundo animado, mas também com o mundo inanimado. Benjamin nota que as crianças também brincam que são objetos inanimados. (...) O jogo entre o animado e o inanimado, entre a vida e a morte, é crucial para o entendimento da mimese. A origem dessa

*adaptação ao inanimado pode encontrar-se no mecanismo de defesa pessoal. Quando os animais se sentem ameaçados, correndo risco de vida, geralmente congelam para se misturarem com o ambiente e assim escapar da mirada do predador. Esses instintos também podem ser rastreados nas respostas humanas. Mas essa 'rendição' no momento de unir-se com o mundo inanimado, serve finalmente para reforçar a vida. Esses gestos de rendição implicam, de fato, na sobrevivência."*¹⁰ (LEACH, 2000, p. 31)

Benjamin distingue dois tipos de mimese: uma mais negativa e outra mais positiva. A primeira é aquela na qual há uma sublimação do indivíduo, na medida em que ele se confunde com seu ambiente em uma atitude meramente defensiva, a anular sua personalidade. A segunda é aquela na qual o sujeito se afirma perante o meio, mas sem debilitá-lo. Esse tipo de mimese possibilita uma fusão entre o indivíduo e o mundo. Mas isso não significa que ambas as partes se mantenham intactas depois desse contato. Ao contrário, possibilita uma profunda transformação tanto do sujeito como do mundo.

No pensamento de Adorno a noção de mimese possui outras implicações. Em um primeiro momento, Adorno e Horkheimer a consideram de um modo absolutamente negativo e, portanto, fazem uma crítica profunda às colocações de Benjamin. Entretanto, essa crítica se modifica. Quando Adorno a retoma em sua *Teoria estética* (1970), o conceito de mimese ganha outra dimensão, mais positiva. Se, em uma primeira fase, a mimese é somente uma forma de submissão de um sujeito a outro que o domina, na segunda fase é uma forma de aproximação ao outro, que se dispõe compreendê-lo sem pretender dominá-lo ou oprimi-lo. Trata-se de uma aproximação que consegue fazer o sujeito e o objeto terem a possibilidade de contaminar-se sem agressividade e sem angústia. Adorno manifesta que essa relação mimética ocorre tanto na experiência estética como na erótica:

"Aqui, na última página da Teoria Estética, esse arripio mimético originário reaparece, mas sob sua figura reconciliada: é o tremor do sujeito perante a beleza; essa febre sagrada que (...) apodera-se do amante quando vê o amado, pois este lhe lembra a visão da divindade. Ali, diz Adorno, o sujeito se deixa atingir, afetar pelo objeto, mas esse toque recíproco não produz feridas; o sujeito não apaga nem submete o outro a si mesmo num gesto prepotente. Experiência erótica e estética que também define, segundo o velho ensinamento platônico, a experiência do conhecer verdadeiro, isto é, da união entre Eros e Logos." (GAGNEBIN, 1997 p. 104)

A mimese também supõe um ato de entrega ao mundo. Com o procedimento mimético, o sujeito se dispõe a relacionar-se com o mundo e essa relação significa uma transformação de ambas as partes. Não se trata de estabelecer uma relação passiva com a realidade, mas de instituir um vínculo ativo. E essa mesma disposição pode afetar todas as experiências vitais, incluída a estética.

Assim, a mimese, tanto para Benjamin quanto para Adorno, é uma forma de aprendizagem da realidade, que não trata de imitá-la, mas de recriá-la. Os dois filósofos, cada um de à maneira e em seu tempo, conseguem detectar o papel inspirador e instigante da racionalidade mimética, que promove um intenso conhecimento do mundo.

(10) Texto original em inglês, traduzido pela autora.

(11) Cecília R. dos Santos observa a força poética da arquitetura de Lina Bo Bardi, a realizar-se como um mosaico de citações. Ver: SANTOS, Cecília R. Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roendo nossa cidade da Bahia. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 54-55, jan./fev. de 1992. Em sua tese doutoral Olívia Oliveira também alerta para a capacidade poética da arquitetura de Lina Bo Bardi. Para a autora, sua arquitetura se apresenta como uma metáfora das coisas do mundo. Em seu trabalho, Oliveira salienta, especialmente, as referências simbólicas que a Casa de Vidro e a Casa do Chame-Chame estabelecem com seus contextos. Ver: OLIVEIRA, Olívia F. *Sutis substâncias da arquitetura de Lina Bo Bardi*. Tese doutoral – ETSAB-UPC, Barcelona, 2000.

O princípio da mimese aparece implicitamente em todo o discurso de Lina Bo Bardi. É mencionado tacitamente em diversas ocasiões, quando afirma que a arquitetura possui a faculdade de relacionar-se intimamente com o mundo humano e natural. Porém, essa conexão não se efetua de um modo direto, mas indireto, não pelas semelhanças objetivas, mas subjetivas. Lina Bo Bardi se refere, em várias ocasiões, a essa capacidade da arquitetura para se abrir ao mundo e revelar seus sentidos, não só os mais resistentes e estáveis, mas também os mais frágeis e os mais voláteis, que aparecem e desaparecem subitamente. Afirma, com veemência, em diversas circunstâncias: a arquitetura é poesia! E, enquanto tal, tem a possibilidade de aceder ao mundo, de reconhecer suas características mais tangíveis e inatingíveis. Indica, igualmente, a necessidade de valorizar esses aspectos e transtorná-los sempre que necessário. Podemos, assim, reconhecer que a arquitetura, para Lina Bo Bardi, está impregnada dessa capacidade mimética de assimilação do mundo.

A arquitetura de Lina não se conforma como uma mera reprodução do mundo, mas como sua produção. Nesse sentido, a arquitetura deve ser considerada sempre como uma construção autônoma, que possui seus próprios mecanismos internos de produção, desvinculados do mundo exterior. Mas, embora a arquitetura se edifique sobre esses dispositivos internos, também deve estabelecer, necessariamente, um contato com o mundo externo. Para Lina Bo Bardi, essa dialética entre a autonomia e a heteronomia é imprescindível. O que se transforma – tanto em seu discurso como em seus projetos – é a força do contato entre o mundo intrínseco e o mundo extrínseco arquitetônico. Essa modificação é evidente nas três residências estudadas, nas quais é possível notar uma intensificação de sua força poética.¹¹

Tomemos, novamente, as três casas concebidas pela arquiteta. A Casa de Vidro é a mais abstrata de todas, a que mais se aparta das condições terrenas. Entretanto, essa casa não deixa de referir-se ao mundo, embora não o faça de um modo literal. Essa casa alude à metrópole industrial na qual se localiza e também às potencialidades de seu desenvolvimento social, político e econômico. Mas vimos que a produção mimética oferece a possibilidade de estabelecer relações não tão evidentes. A Casa de Vidro chama a atenção, embora discretamente, a um aspecto negativo da industrialização. Em seus interstícios penetram aspectos de um mundo que sucumbe, gradualmente, ao poder da civilização industrial. A Casa de Vidro resgata, em sua própria materialidade, características da tradição arquitetônica de São Paulo, que, pouco a pouco, desvanecem diante da presença da arquitetura moderna. Recupera os modos de vida usuais e, ao mesmo tempo, acrescenta novas condutas correspondentes à civilização industrial. Para perceber isso basta observar a coexistência do forno à lenha com os mais modernos equipamentos na cozinha da residência. Lina Bo Bardi também tem a sensibilidade de captar a existência da vegetação brasileira e incorporá-la à sua proposta. Mas, na Casa de Vidro, a arquiteta ainda não vislumbra os perigos que ameaçam a natureza brasileira. Nessa residência, Lina Bo Bardi se conecta com a realidade, mas o faz mais em concordância que em desacordo. A arquiteta ainda considera que o mundo no qual insere sua casa está carregado de energia vital, a afetar positivamente a vida humana e natural.

Figura 3 - Casa do Chame-Chame
Fonte - ILBPMB

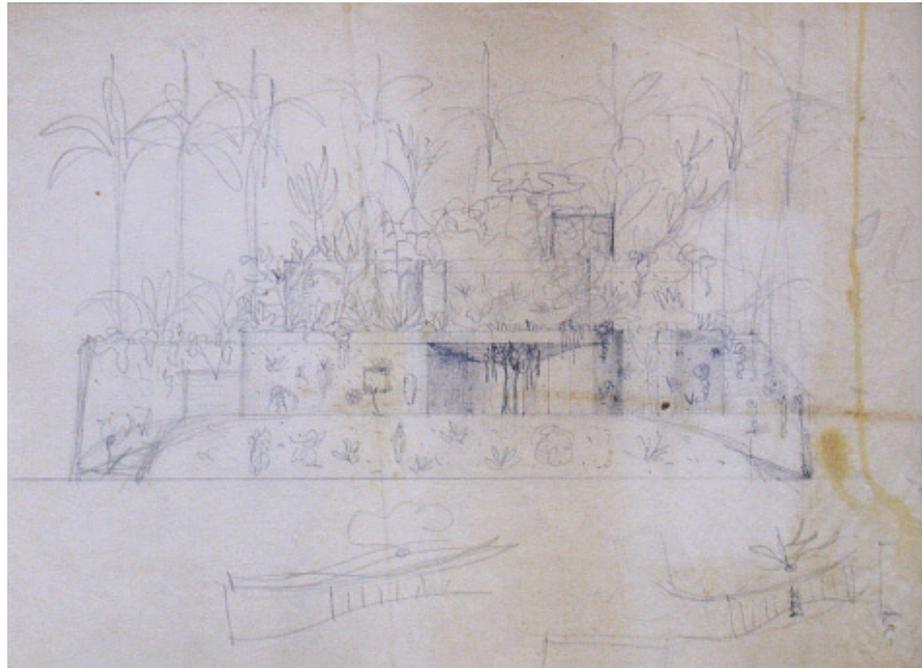


Figura 4 - Casa Circular;
Fonte - ILBPMB

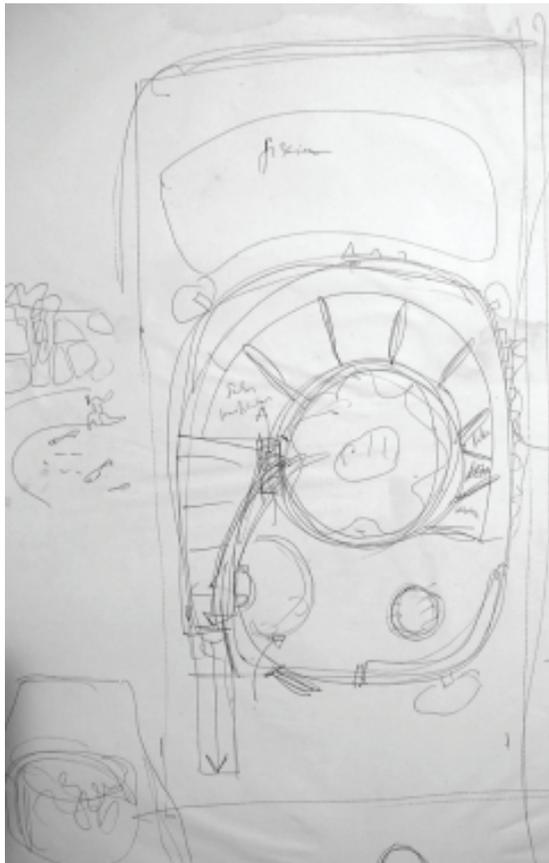


Figura 5 - Casa Circular;
Fonte - ILBPMB

E a Casa Circular? No decorrer do procedimento projetual, também se pode notar que perdura uma necessidade de isolar o objeto arquitetônico, de diferenciá-lo de seu contexto. Persistem soluções geométricas, embora desponham respostas orgânicas ao longo do processo. Enfatiza-se as qualidades intrínsecas ao próprio objeto arquitetônico, seus materiais, suas linhas, planos e volumes. A casa vai adquirindo uma característica fortificada, que remete a um objeto concebido com independência do mundo externo. Entretanto sua relação com o mundo demonstra ser mais complexa. Embora esse forte se feche para o mundo exterior, ele, simultaneamente, traz o mesmo, para dentro de si. Em seu interior os diversos elementos naturais encontram-se protegidos: água, terra, fogo e ar. Mas a proteção maior é da própria vida humana. Assim, essa arquitetura concentra elementos animados e inanimados e apresenta-os de um modo metafórico. Assim, manifesta não só que a existência humana e a natural são extremamente valiosas, mas são consideravelmente frágeis. A arquitetura consegue, por um processo mimético, protegê-las das ameaças a que estão submetidas.

A partir do processo criativo dessas três residências é possível notar uma transformação nas visões de mundo das arquiteturas de Lina Bo Bardi. Nos três projetos perduram determinadas características abstratas, que remetem a um mundo intrínseco à arquitetura, apartado das contingências do mundo. Nessas casas persiste, de algum modo, a tentativa de garantir uma ordem ao mundo, pelo estabelecimento de um sentido que esteja constituído preliminarmente. Um mundo examinado partindo-se de uma visão adulta. Porém, também observamos que nessas residências, em diferentes medidas, essa possibilidade de determinação de uma significação fixa está sob suspeita. As três residências também evocam o mundo extrínseco, alheio a seguranças ou medidas, que se reconstitui incessantemente. Um mundo observado a partir de um olhar infantil.

Os modos de fazer arquitetura e os produtos dessas operações modificam-se no decorrer da atividade profissional de Lina Bo Bardi. Mas por que acontecem essas alterações? Não é só a arquitetura de Lina Bo Bardi que atravessa um intenso processo de transformação, mas também sua pessoa passa por uma profunda metamorfose. A transferência da Itália ao Brasil produz um impacto inicial na concepção de vida da arquiteta. Mas o deslocamento mais significativo acontece, sem dúvida, dentro do território brasileiro, de São Paulo a Salvador. O que ocorre entre essas diversas etapas de seu percurso vital? Lina Bo Bardi transforma sua vivência no Brasil em uma possibilidade de intercâmbio vital profundo, no qual ambas as partes se afetam mutuamente. Lina Bo Bardi não é a mesma depois de sua chegada a São Paulo, e passa por uma nova transformação radical quando se traslada a Salvador. A experiência brasileira a afeta profundamente. Mas, evidentemente, a arquiteta traz consigo toda sua carga vital italiana e também a compartilha com o país que a recebe. Com sua arquitetura – e o impacto que esta produz no Brasil – ocorre essa poderosa conexão entre Lina Bo Bardi e seu país adotivo, a produzir uma modificação em ambas as partes.

Pode-se afirmar que Lina Bo Bardi traz da Itália aspectos da típica mentalidade que separa a razão da imaginação, conhecimento e sentimento, corpo e alma. Entretanto, essa mentalidade, tipicamente adulta, convive harmoniosamente com uma infantil, que perdura na maturidade da arquiteta. Uma racionalidade com tendência a integrar todos os aspectos que o pensamento

adulto divide. Uma mentalidade que se inclina por constituir sentidos e não por limitá-los. Certamente, Lina Bo Bardi já possui uma tendência natural a superar as divisões impostas pelo pensamento hegemônico ocidental, mas essa inclinação é acentuada pela comoção que lhe causa sua vida no Sudeste, mais especialmente no Nordeste do Brasil. A própria arquiteta comenta como esse trânsito transforma sua maneira de estar e de atuar no mundo:

“O que foi importante na minha vida foi a viagem ao nordeste e o trabalho que desenvolvi no Polígono das Secas. Aí eu vi a liberdade. A não importância da beleza, da proporção, dessas coisas, mas de outro sentido mais profundo, que eu aprendi com a arquitetura dos fortes (...) em todo o nordeste do Brasil. (...) Devo ao Brasil esta liberdade da mesa da prancheta, das régua e dos esquadros.” (BARDI apud MALAVOGLIA, 1986, p. 4)

Quais conclusões podemos tirar? As experiências arquitetônicas de Lina Bo Bardi são, fundamentalmente, gritos poéticos. Nos três projetos, os construídos e os não-construídos, podemos encontrar sempre a presença de duas Linas: uma adulta e outra criança. A primeira disposta a preservar, nos projetos, algumas regras elementares, e, outra, interessada em estremecê-las. Porém, durante suas atuações, as duas Linas vão perdendo suas definições, e, ao longo de seus projetos, suas condutas se confundem. Já não se sabe muito bem qual é uma, qual é a outra... Em todo caso, ambas estão presentes nas concepções arquitetônicas de Lina Bo Bardi, às vezes delimitando o sentido do estar no mundo, mas, sobretudo, indeterminando-o, abrindo-o vertiginosamente.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Rio de Janeiro: Duas Cidades/Editora 34, 2005.

—. *Walter Benjamin – Obras escolhidas. Magia, técnica, arte, política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

—. *Walter Benjamin – Obras escolhidas II – Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BIERRENBACH, Ana Carolina. *El caracol y el lagarto: Abstracción y mimesis en la arquitectura de Lina Bo Bardi*. 2006. Tese (Doutorado) – ETSAB-UPC, Barcelona, 2006.

—. Lina Bo Bardi: abstração e mimese. *Revista Parc.*, Campinas. Disponível em: <<http://www.fec.unicamp.br/~parc/>>. Acesso em: out. 2007.

CAMPELLO, Maria de Fátima. *Lina Bo Bardi: As moradas da alma*. 1996. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Arquitetura e Planejamento Urbano, EESC, Universidade de São Carlos, São Carlos-SP, 1996.

COSTA NETO, Achylles. *A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, UFGS, Porto Alegre, 2003.

DUNLOP, Carol; CORTÁZAR, Julio. *Los autonautas de la cosmopista – Un viaje atemporal Paris-Marsella*. Madri: Alfaguara, 1996.

FERRAZ, Marcelo (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e pensamento. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GALLO, Antonella(Org.). *Lina Bo Bardi. Architetto*. Veneza: Marsilio Editori, 2004.

KAPP, Silke. Teoria, práxis, conceito, *mimesis*. *Interpretar arquitetura*. Belo Horizonte. Disponível em: <<http://www.arquitetura.ufmg.br/ia/>>. Acesso em: out. 2007.

LEACH, Neil. Walter Benjamin, *mimesis* and the dreamworld of photography. In: BORDEN, Iain; RENDELL, Jane (Ed.). *Intersections. Architecture histories and critical theories*. Londres-Nova York: Routledge editors, 2000.

_____. Vitruvius crucifixus: Architecture, mimesis and the death of instinct. In: DODS, George; TAVERNON, Robert (Ed.). *Body and building*. Cambridge-Londres: MIT, 2002.

LLINÀS, Josep. *Saques de esquina*. Valência: Pretextos, 2002.

MALAVOGLIA, Fabio. *Entrevista com Lina Bo Bardi*. Texto não-publicado. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1986.

MATOS, Olgária. *A história viajante – Notações filosóficas de Olgária Matos*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

MONTANER, Josep M. *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1997.

OLIVEIRA, Olívia F. *Sutis substâncias da arquitetura de Lina Bo Bardi*. 2000. Tese (Doutorado) – ETSAB-UPC, Barcelona, 2000.

ROSSETTI, Eduardo P. *Tensão moderno popular em Lina Bo Bardi: Nexos de arquitetura*. 2002. Dissertação (Mestrado) – PPG-AU, UFBA, Salvador, 2002.

SANTOS, Cecília R. Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roendo a nossa cidade da Bahia. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 54-55, 1992.

SIQUEIRA, Andrea. *Aspiração à realidade na trajetória de Lina Bo Bardi, da Itália ao Brasil*. 2004. Tese (Doutorado) – ETSAB, UPC, Barcelona, 2004.

QUETGLAS, Josep. Por una arquitectura insustancial. *Escritos Colegiales. Escrits Col.legials*. Barcelona: Actar, p. 106-122, 1997.

Nota do Editor

Data de submissão: outubro 2007

Aprovação: julho 2008

Ana Carolina de Souza Bierrenbach

Arquiteta pela FAU-Mackenzie e historiadora da FFLCH-USP, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo PPGAU-UFBA, doutora pela Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Univesitat Politècnica de Catalunya ETSAB-UPC, e, atualmente, realiza pós-doutorado com o apoio da Fapesb.

Rua Teixeira Leal, 125, ap. 301. Graça

40150-050 – Salvador - BA

(71) 9969 1995

linabiba@yahoo.com

Igor Guatelli

Orientador:

Profa. Dra. Leyla Perrone-Moisés

C

ONTAMINAÇÕES CONSTITUTIVAS
DO ESPAÇO URBANO: CULTURA
URBANA POR INTERMÉDIO DA
INTERTEXTUALIDADE e DO ENTRE

RESUMO

Segundo Perrone-Moisés, professora emérita de literatura francesa da Universidade de São Paulo (USP), entende-se por intertextualidade esse trabalho constante de cada texto com relação aos outros, o imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações – diálogo infinito/obra inacabada.

O conceito de *intertextualidade*, advindo da literatura, é aplicável também na filosofia, como tem demonstrado Derrida em suas obras. A intertextualidade, o *entre* textos, um *espaço de intermediação* entre diferentes vozes, um espaço surgido do diálogo entre diferentes obras, textos, não necessariamente pertencentes a uma mesma época histórica ou ao mesmo gênero, torna-se, para Derrida, um poderoso instrumento à desconstrução do que parece ser dominante e natural. Igualmente, entende-se por *entre*, um intervalo, um espaço em latência e a-significante, ao mesmo tempo presente e ausente, *entre* presenças, *em trânsito*, sempre aberto ao porvir e pronto para ser fecundado, ao se manter apenas como um *espaço de intermediação* entre o suporte (seja ele uma escritura derridiana ou uma arquitetura infra-estrutural) e o usuário criador.

Falando especificamente do espaço urbano, tais conceitos se tornam importantes nas discussões sobre a constituição de um espaço-suporte. Como nos textos, não se trataria simplesmente do vazio des-programado, mas um espaço, ao mesmo tempo, consistente e “esvaziado”.

Trabalhado como espaço de intermediação entre diferentes ações (a partir de diferentes vozes), por vezes com intenções conflitantes e distantes do que poderia ser apropriado para o correspondente lugar, esse espaço possibilitaria o engendramento de incessantes desterritorializações e reterritorializações do lugar, atribuindo-lhe, assim, diferentes sentidos e significados (entonações) ao desestabilizar sua representação.

Com isso, propõe-se indagar se a consideração de tais conceitos favoreceria uma condição fundamental ao que poderíamos entender como uma chance para o advento de novas humanidades. Seriam, talvez, humanidades expressas na possibilidade, potencializada pela arquitetura e urbanismo, de ir além do estipulado e determinado, especialmente para aqueles que não querem apenas o lugar que lhes foi destinado ou o que este lugar sugere como mais apropriado.

Em uma perspectiva desconstrutora, busca-se um diálogo fecundo com a filosofia pós-estruturalista, sobretudo de Derrida, e com a literatura, principalmente de Barthes, e, ao mesmo, transgredir as barreiras que limitam o raciocínio projetual. O artigo se debruça sobre uma situação limite e atípica encontrada na cidade de São Paulo; a saber, a constitutiva ocupação dos baixos do viaduto do Café, com o propósito de pensarmos problemáticamente essa diferença e, com isso, formular questões sobre o *im*-possível outrem da cultura urbana atual.

PALAVRAS-CHAVE

Contaminações, incubadores urbanos, entre, intensidade, urbanismo informal.

CONTAMINACIONES CONSTITUTIVAS DEL ESPACIO URBANO: CULTURA URBANA A TRAVÉS DE LA INTERTEXTUALIDAD Y DEL CONCEPTO DE “ENTRE”

RESUMEN

Según Perrone-Moisés, profesora emérita de literatura francesa de la Universidade de São Paulo (USP), se entiende por intertextualidad el trabajo constante de cada texto en relación con los demás, el inmenso e incesante diálogo entre obras que constituye la literatura. Cada obra surge como una voz (o un nuevo conjunto de voces) que hará sonar de manera diferente las voces anteriores, sacándoles nuevas entonaciones – diálogo infinito/obra inacabada.

El concepto de intertextualidad, procedente de la literatura, se puede aplicar también en la filosofía, como ha demostrado Derrida en sus obras. La intertextualidad, el “entre textos”, un espacio de mediación entre distintas voces, un espacio que surgió del diálogo entre distintas obras, textos, no necesariamente de la misma época histórica o del mismo género, se vuelve, para Derrida, un poderoso instrumento para la desconstrucción de lo que parece ser dominante y natural. Igualmente, se entiende por “entre” un intervalo, un espacio latente y no-significante, presente y ausente a la vez, entre presencias, en tránsito y siempre abierto al porvenir, listo para ser fecundado, al mantenerse tan solo como un espacio de mediación entre el soporte (ya sea una escritura derridiana o una arquitectura infraestructural) y el usuario creador. Para hablar específicamente del espacio urbano, esos conceptos se hacen importantes en las discusiones sobre la constitución de un “espacio soporte”. Así como en los textos, no se trataría simplemente del vacío desprogramado, sino de un espacio, al mismo tiempo, consistente y “vaciado”. Al ser trabajado como espacio de mediación entre distintas acciones (a partir de distintas vocês), por veces con intenciones conflictantes y distantes de lo que podría ser apropiado para el lugar correspondiente, ese espacio posibilitaría la concepción de incesantes desterritorializaciones y reterritorializaciones del lugar, atribuyéndole así distintos sentidos y significados (entonaciones) al desestabilizar su representación. Con eso, se propone indagar si la consideración de tales conceptos favorecería una condición fundamental para lo que podríamos entender como una oportunidad para el advenimiento de nuevas humanidades. Serían, quizás, humanidades expresadas en la posibilidad, potenciada por la arquitectura y el urbanismo, de ir más allá de lo que fue estipulado y determinado, en especial para aquellos que no quieren solamente el lugar que les fue destinado o aquello que ese lugar sugiere como más adecuado. Bajo una perspectiva destructora, se busca un diálogo fecundo con la filosofía postestructuralista, sobre todo de Derrida, y con la literatura, principalmente de Barthes, y, a la vez, la transgresión de las barreras que limitan el raciocinio proyectual. El artículo se reclina sobre una situación límite y atípica encontrada en la ciudad de São Paulo, es decir, la ocupación constitutiva de los bajos del Viaducto del Café, con el propósito de pensar problemáticamente esa diferencia y, con eso, formular cuestiones sobre lo im-posible ajeno de la cultura urbana actual.

PALABRAS CLAVE

Postestructuralismo, entre, intertextualidad, urbanismo informal, creación, inesperado, contaminación.

CONSTITUTIVE CONTAMINATIONS OF THE URBAN SPACE: URBAN CULTURE THROUGH INTERTEXTUALITY AND THE IN-BETWEEN

ABSTRACT

According to Perrone-Moisés, emeritus professor of french literature at University of São Paulo (USP), intertextuality should be understood as the constant work of each text as related to others, this huge and unceasing dialogue among the works that constitute the literature. Each piece of work presents itself as a new voice (or a new set of voices) that will make the previous voices sound different, leading to infinite dialogue/unfinished work. The concept of intertextuality in literature also applies to philosophy, as shown by french philosopher Jacques Derrida in his writings. Intertextuality, or the in-between texts, a space of intermediation among different voices or a space resulting from the dialogue among different works and texts not necessarily belonging to the same historical time or genre is, according to Derrida, a powerful tool for the deconstruction of what seems to be dominant and natural. Likewise, the in-between is considered an interval, or a space of latency, where it is at the same time present and absent, between presences and, therefore, ready to be fertilized and open to that to come while it is kept merely as a space of intermediation between the support (whether one of Derrida's writings or a piece of architecture) and the user creator. Specifically regarding urban spaces, such concepts have become very important when discussing the constitution of a support space. As described in the literature, it would not be merely about a de-programmed emptiness, but a space at the same time consistent and "emptied". If worked as a space of intermediation among different actions (as from different voices), sometimes with conflicting intentions far from what would be appropriate for the corresponding location, it would engender new possibilities, possibilities of unceasing de-territorialization and re-territorialization of such location. Therefore, we question whether the consideration of such concepts would favor a fundamental condition to what we could understand as a chance for the advent of new humanities. They would probably be humanities expressed in the possibility potentialized by architecture and urbanism, going beyond what is stipulated and determined, especially for those who do not merely want the locations destined to them. In a de-constructive perspective, we look for a dialogue with post-structuralist philosophy, especially that of Derrida, and with the literature, mainly Roland Barthes, and, at the same time, attempt to trespass the barriers which limit project reasoning. This article addresses a limit situation found in the city of São Paulo, namely the constitutive occupation of the lower part of Viaduto do Café, an overpass, so as to formulate questions about the impossible other of the current urban culture.

KEY WORDS

Post-structuralism, in-between, inter-textuality, potentialization, invention, unexpected, constitutive contamination.

INTRODUÇÃO

(1) *“Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. À la place de la notion d’intersubjectivité, s’installe celle d’intertextualité.”*
KRISTEVA, Julia.
Sémiotiké-recherches pour une sémanalyse.
Paris: Seuil, 1969, p. 146.

(2) PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura.* São Paulo: Ática, 1993, p. 63.

Partindo das teorias do semiótico russo Mikhail Bakhtine, Julia Kristeva cunhou o conceito de intertextualidade, dizendo que todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos, ou *“todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade se instala a de intertextualidade”*¹. Perrone-Moisés afirma: *“entende-se por intertextualidade esse trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações – diálogo infinito/obra inacabada.”*²

O conceito de intertextualidade, na literatura, é aplicável também na filosofia, como tem demonstrado Derrida em suas obras. Como podemos depreender das palavras de Kristeva e Perrone-Moisés, a intertextualidade é um espaço de intermediação entre diferentes vozes, um espaço surgido do diálogo entre diferentes obras, textos, não necessariamente pertencentes a uma mesma época histórica. Falando especificamente do espaço urbano, poderíamos discutir sobre o espaço de intermediação entre diferentes ações (a partir de diferentes vozes), com intenções conflitantes que poderiam engendrar novas possibilidades de desterritorializações e re-territorializações.

Por meio desse “processo” da intertextualidade, surge um espaço no qual a constituição de uma concatenação hierárquica do discurso, ou de uma autoridade e autonomia de um texto sobre outro(s), entendidos aqui como intenções programáticas e determinações de desenho definidos pelo arquiteto, não é mais possível; o centro, ou centros, antes localizados justamente nos textos, desloca-se para essa zona intermediária, para esse espaço entre os textos e a relação; “o diálogo” que se estabelece entre os textos passa a prevalecer sobre a unidade discursiva, antes inviolável, de cada texto.

Muito próximo do que chamamos de transdisciplinaridade, a intertextualidade, nesse processo de inter-relação entre obras, abre a possibilidade para que a unidade (transcendental) de um edifício teórico não seja mais concebida *a priori* ou que o discurso esteja atrelado a um princípio-guia capaz de influenciar, direcionar, conduzir, ou encerrar as expressões posteriores advindas, de certa forma inibindo a criação, particularmente na arquitetura, campo de nossa pesquisa.

No campo da literatura, como no da filosofia, e, por que não, em arquitetura, tradicionalmente vemos uma preocupação discursiva com a explicitação, explicação, avaliação (propriedades transitivas) do objeto, uma tendência à unificação final do sentido, objetivando, talvez, sua permanência e sua transformação em referência, conduzindo a leituras homogeneizadoras, previsíveis.

Ao contrário, com a intertextualidade, onde antes tínhamos a prevalência da estabilidade, do absoluto, da hierarquia, da legibilidade, do discurso dominante, esses dão lugar a um objeto híbrido, a uma estrutura não-centrada aberta à ambigüidade, à ambivalência dos sentidos, aos paradoxos, à instabilidade das certezas antes tomadas como verdades inquestionáveis.

Inaugura-se, assim, uma fase em que passam a prevalecer o intersticial, as interseções, o *entre*, constituindo-se um campo muito fértil às experimentações, às apropriações livres, ao evento, à criação e à *jouissance*³, pois seu objetivo não é sua validação por intermédio da explicação de outros textos, mas sua própria produção, aberta à infinidade e ao não-esgotamento, sempre em processo, sempre por vir – discutiremos melhor esses aspectos à luz da arquitetura –, “*sem que se vise ao estabelecimento de um sentido final – coincidente ou contraditório com o sentido incorporado*”⁴.

Porém, ainda seguindo Perrone-Moisés, o que temos, tradicionalmente, nos campos das linguagens (literatura, filosofia e, como podemos perceber também, na arquitetura) ainda é uma prevalência do que conhecemos por metalinguagem, uma linguagem “*que tem por objetivo explicitar uma outra linguagem (...) Não podemos imaginar uma metalinguagem de tipo lógico que deixe suspensos os sentidos, que se permita reticências, sugestões inconscientes ou sensoriais, que assuma em sua própria textura os não-ditos do inconsciente, suas perdas incalculáveis, que favoreça a proliferação indefinida dos sentidos*”⁵.

Por essa perspectiva, o que historicamente estaria ligado a uma tendência de institucionalização e compartimentação do saber segundo os moldes acadêmicos – separação entre as disciplinas científicas e artísticas, por exemplo – com a formatação, e institucionalização de um discurso no qual a busca por um significado era fundamental, no qual, segundo novamente Perrone-Moisés, “*o sentido geral convergia para uma significação prioritária (discurso monológico) – com a intertextualidade, a necessidade de uma unificação coerente final dá lugar a uma “intercambialidade”*”⁶.

Entenderíamos, assim, essa “intercambialidade” como deslocamentos constantes e pluralidade dos significados e sentidos possibilitados por um cruzamento intenso de diversos textos, distantes no tempo, diferentes no gênero, nas prerrogativas, nos objetivos, estimulando, dessa forma, a formação de um saber em constante processo, alimentado por incessantes elaborações e reelaborações concretizadas, justamente, pelas múltiplas relações, baseadas não em causalidades ou continuidades e concatenações dos significados e sentidos entre textos, mas nas transgressões desses sentidos, nos devires que podem surgir dos cruzamentos entre as obras, as linguagens, sejam elas artísticas ou científicas.

Não estaríamos falando aqui justamente de uma posição adotada por certos arquitetos, muito próxima daquela adotada pelos escritores na literatura? Vide, por exemplo, tanto a produção artística como teórica de arquitetos como Peter

(3) BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

(4) PERRONE-MOISÉS, Leyla. Op. cit., p. 60.

(5) Idem, ibidem, p. 70.

(6) Idem, ibidem, p. 61.

Eisenman⁷ e Bernard Tschumi, e seus estreitos vínculos com a lingüística e a filosofia. Talvez possamos dizer que, com a intertextualidade, a existência da humanidade não mais estaria vinculada à incessante tarefa de perseguir sua essência por suas diferentes e compartimentadas formas do pensar e do ser.

Entretanto, falamos até o momento de uma intertextualidade mais vinculada à idéia “imaterial” de um espaço de intermediação – entendido como estratégia potencializadora e detonadora de um processo de cruzamento entre diferentes e diversos textos, discursos, linguagens – do que propriamente à constituição de um espaço “material” (tome-se aqui esse termo em sua dimensão arquitetônica, ou seja, relativo às “situações” afeitas à arquitetura como interior/exterior, público/privado). E se, a partir desse momento, passássemos a chamar esse espaço de intermediação, aplicável às obras literárias em seu sentido imaterial, de espaço intermediário, ou de *entre* da arquitetura, ou seja, um espaço material, pois constituído a partir das relações entre interior e exterior? Apesar de o próprio Derrida ter deixado claro, certa vez, que arquitetura é construção, material, correspondências podem ser estabelecidas entre os *espaços de intermediação literário e arquitetônico*⁸.

Em *Le plaisir du texte*, Barthes faz uma distinção entre o que chama de texto de prazer e texto de gozo (*jouissance*, mencionado acima), sendo o primeiro aquele que contenta, preenche, concede euforia, aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura, e, o segundo, aquele que coloca em estado de perda, que desconforta, faz vacilar os alicerces históricos, culturais, psicológicos do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores, de suas lembranças, que põe em crise sua relação com a linguagem⁹.

Se atentarmos para essas duas definições, veremos, claramente, as correspondências existentes entre essa diferenciação de Barthes sobre o texto e as discussões acerca dos discursos monológicos e a intertextualidade – condição ao que Perrone-Moisés denomina discurso dialógico, no qual “*a palavra tende a ser bivocal ou polivocal, estabelecendo múltiplos contatos no interior do mesmo discurso ou com outros discursos*”¹⁰.

Na história da arquitetura sabemos que o arquiteto quase sempre cumpriu um papel de definidor dos espaços e usos que estes deveriam abrigar. Difícil imaginar algo muito diferente desse papel a ele outorgado; afinal, adequar espaços “ao morar”, no sentido amplo do termo, sempre foi uma prerrogativa da profissão.

A questão talvez se evidencie no momento em que esses espaços passaram de respostas aos anseios e necessidades do momento para se tornarem referências arquitetônicas evidentes, ou seja, soluções que passaram a ser utilizadas como premissas projetuais adotadas acritica e indiscriminadamente.

Disso advêm algumas questões correlatas: todas as pessoas se apropriam e percebem o espaço, ou a forma, da mesma maneira? Como o arquiteto pretende que elas percebam ou se apropriem dele? É possível o arquiteto determinar que exista uma forma adequada para cada tipo de uso, imaginando uma uniformização da percepção formal e espacial e uma standardização dos movimentos das pessoas nesse espaço? Os espaços tradicionalmente identificados como espaços de circulação na cidade, como um viaduto ou ponte, por exemplo, utilizados como lugar de encontro ou local de lazer por praticantes de certos esportes radicais ou desejam estruturar locais de atividades, públicos e gratuitos ou não, parecem

(7) EISENMAN, Peter. *Diagram diaries*. Londres, Thames & Hudson, 1999; Processos de lo intersticial. *El Croquis*, Madri, n. 83, 1997, p. 21-35; An architectural design interview by Charles Jencks. *Architectural Design Deconstruction in Architecture*. Nova York: Academy Group LTD, v. 58, 1998, p. 49-61.

(8) Cf. DERRIDA, Jacques. ver *Khôra/La Verité en Peinture/De la grammatologie*.

(9) BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seil, 1973.

(10) PERRONE-MOISÉS, Leyla. Op. cit., p. 61.



Figuras 1 e 2: Viaduto do Café, Contaminação constitutiva Academia, boxe, pré-escola e biblioteca. Espaço suporte-
Reprogramações – Praças esportiva e cultural – São Paulo
Fotos do autor



Figura 3: Vista aérea do conjunto: apoios do viaduto dividem a área em duas praças: praça cultural na parte frontal e esportiva na porção posterior. Mezanino multifuncional proporciona um espaço de leitura, computadores, curso de dança ou uma ocasional danceteria em finais de semana. Crédito: Projeto Intervenção sob o viaduto do Café, criado pelo Prof. Dr. e arquiteto Igor Guatelli (professor da FAU-Mackenzie), São Paulo, 2007. Equipe: Arquitetas Olívia Fontanetti, Natalia Gandini e Fernanda Lima Sakr



Figura 4: Facilmente deslocáveis, os ringues deslizantes no centro possibilitam reconfigurações momentâneas do espaço. Os ringues móveis se justificam em função de certas exigências programáticas: constituição de uma praça de eventos, com o ringue maior ocupando o centro, ou a liberação de uma área de carga e descarga de doações em uma faixa entre o mezanino e os contêineres. Dois grandes arquivos pivotantes separam e integram o espaço de ginástica da área para cursos técnicos nos fundos da área

demonstrar que não. Como exemplo concreto, podemos citar o caso do ex-boxeador amador Nilson Garrido (Figuras 1 e 2).

Conhecido nacionalmente, motivo de reportagens e tema de publicações, Garrido, “administrador” da Academia de Boxe Cora Garrido, localizada sob o viaduto do Café em São Paulo, aponta-nos uma possibilidade no processo de contaminações constitutivas de espaços residuais urbanos centrais associados às estruturas existentes a partir de um trabalho voluntário (*vontade de atuar*).

Moradores do *lugar*, por não terem *lugar*, Garrido e sua companheira, Cora Batista, minam a representação (o que aquilo apenas representa, o ser fraco, o espectro, o fantasma) e “identidade original” de um *local* (não-lugar?) historicamente indesejável e condenável ao criarem e estruturarem um *lugar* esportivo e cultural hospitaleiro, um centro de ressocialização, composto por uma academia de ginástica, ringues de boxe, além de uma biblioteca e escola infantil, ou seja, uma praça esportiva e cultural, pública e gratuita. Pleiteando registro para atuar como uma ONG, tem procurado estabelecer, em acordo verbal, uma parceria com o poder municipal para disseminar suas “praças” por mais alguns locais semelhantes na cidade, gerando *intensidades* (diferencial qualitativo) sob viadutos, metamorfoseando-os, não aceitando e submetendo-se à representação que esses espaços adquiriram ao longo do tempo.

Ao contrário de estratégias (de negação) baseadas em impedimentos, falsos embelezamentos, esvaziamentos e inibições, o que vemos é a potencialização de um espaço-suporte, agora de acolhimento social incondicional, estimulante à ocupação produtiva, gerada por uma congestão e “promiscuidade” programáticas, de contigüidade e concomitâncias de atividades não-complementares; afinal, o que, historicamente, há em comum entre uma biblioteca, brinquedoteca e um ringue de boxe? Assim, indaga-se: corromper o “sentido” dado de algo para modificá-lo ou negá-lo?

Em um projeto arquitetônico para o improvisado local (Figuras 3 e 4), optou-se por acentuar a dupla condição do local pela criação de um *lugar* de multiplicidades. Mais que procurar estabelecer relações com um contexto específico (contextualidade), no caso, o tradicional bairro Bela Vista, ou explorar linhas de irradiação além-território, optou-se por trabalhar a intertextualidade, ou seja, acentuar e reforçar os conflitos e relações programáticos e espaciais ali existentes, internos à área. Entende-se que o aprimoramento e fortalecimento das tensões e conflitos entre programas não-afins-intertextos, são vitais para a gestação de algo mais fecundo e intenso no local (incubador).

Combinando espaços de maior especificidade programática, como biblioteca e brinquedoteca, com espaços mais fluidos, de maior liberdade de ação e possibilidades de reconfigurações momentâneas, e que poderíamos denominar de *arquitetura infra-estrutural*, uma arquitetura não mais vista como um objeto independente, cenográfico, mas um subobjeto (subjétil), um suporte de inter-relações, uma estrutura de suporte e potência, potencializadora de um porvir. Ringues de boxe deslizantes em trilhos, flexibilizando seus posicionamentos conforme as exigências de momento, degraus como arena, arquivos pivotantes, espaço em platôs, contêiner-parlatório, combinações infra-estruturais que tentam garantir um espaço estimulante às ocupações espontâneas e eventuais. Amplificar a vibração do lugar, mais que desenhar formas, busca-se evidenciar, com o

projeto, a premência de espacializar-se força e intensidade para além de imagens e belas formas.

Apostando em uma estratégia projetual baseada na intertextualidade, nas relações entre funções díspares e não-afins, o projeto pretende reforçar a dicotomia ali existente entre o espaço suporte e lugar urbano, com uma arquitetura mais coreográfica que cenográfica, na qual o espaço ótico dá lugar ao espaço do movimento.

Seguindo Bernard Tschumi e seus questionamentos acerca da arquitetura, em sua obra *Architecture and disjunction*¹¹, é possível dizer que existe uma linguagem coerente, ajustada e estável do espaço? Ou o espaço poderia desestabilizar e/ou superar suas representações e destinações, adquirindo significados e sentidos outros, imprevisíveis, a partir de inusitadas e acidentais apropriações? Inversamente, é possível pensar em uma arquitetura composta apenas por espaços *in process*, ou seja, espaços não determinados por seus possíveis usos? Seria possível uma arquitetura apenas de *entres*, de espaços residuais e intersticiais? Sem a pretensão de buscar uma resposta para cada uma dessas perguntas, utilizaremos as mesmas perguntas como balizadoras de nossas indagações, leituras e questionamentos acerca do espaço, arquitetônico e urbano.

A história dominante da arquitetura, baseada em história de significados constantemente reinterpretados (ordens, hierarquia, unidade compositiva, perspectiva axial), mas não questionados quanto à sua necessidade ou não, tem sido revista já há algum tempo por esses arquitetos próximos ao pensamento desconstrucionista, que passaram a questionar a validade dessas regras de composição e, sobretudo, a relação de causa e efeito entre significante e significado, entre forma proposta e apropriações advindas.

Como diz Tschumi, “*muitos anos antes dos questionamentos levantados pelos arquitetos desconstrucionistas acerca da necessidade de uma relação causal entre forma e função, Jacques Lacan já indicava que não havia relação de causa-efeito entre significante e o significado, entre a palavra e o conceito pretendido*”¹². O significante não teria de responder, por sua existência, a uma hipotética significação. Como na literatura, ou na filosofia, e segundo Derrida, o significante arquitetural não necessita ser representado por um significado, ao contrário do que pressupõe o raciocínio arquitetural.

Com uma atitude guiada pela desconstrução, desregulamentação, disjunção, descontinuidade, deslocamento da relação entre significante e significado, entre forma e função, e, ao mesmo tempo, uma valorização do que se denomina *entre*, daquilo que está constantemente em processo, do transitório, do ambíguo, buscase uma transgressão dos valores históricos arquitetônicos e a abertura de outras possibilidades.

Mas, voltando à questão colocada no início, se a arquitetura lida com permanências, e estas estão estreitamente, ou pelo menos deveriam estar, vinculadas ao homem, não estaria esse homem fragilizando-se em meio a tantas indefinições, incertezas, dispersões e descentralizações? Talvez aqui resida uma das diferenças entre a literatura/filosofia, sobretudo as proposições de Barthes e Derrida e a arquitetura; como vimos, para Barthes, a escritura, ou a prática dos “textos de gozo”, não determina nem revela um ser próprio, mas produz um sujeito em permanente crise e mutação, um sujeito “em processo”.

(11) TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

(12) TSCHUMI, Bernard. *Idem*, *ibidem*, p. 176.

VAZIOS CONSISTENTES

Há muito tempo o programa é parte integrante do processo arquitetural. Suas exigências, aparentemente objetivas, sempre refletiram largamente culturas, costumes e valores particulares do meio social e da época, mas que não se traduziram, necessariamente, em formas precisas ou tipos ideais. Como exemplo poderíamos citar as gares ferroviárias, os grandes magazines, museus e galerias de arte do século 19, que abrigavam um programa complexo, mas não se vinculava, necessariamente, a uma forma precisa e ideal.

Ao contrário, era suficientemente flexível a ponto de provocar uma dissociação entre forma e conteúdo, como podemos comprovar por meio das incontáveis reciclagens de uso por que passaram essas edificações ao longo da história; muitas, por exemplo, abrigaram, e abrigam, funções, hoje, inadmissíveis para a época, servindo como contêineres, abrigos, de “eventos” arquiteturais.

Entretanto, com o advento do chamado funcionalismo e a busca de uma estreita correspondência entre os conteúdos e a forma (caráter?) – materializada em um novo discurso, sobretudo uma nova linguagem e sua pretensa universalização – a flexibilidade (alterações momentâneas da “natureza” do espaço) e, conseqüentemente, as possibilidades de manipulação e intervenção nesses espaços, por parte das pessoas, enfraqueceram-se.

Um ideário foi criado e, com ele, como vimos nos escritos de Le Corbusier, a formulação de um novo receituário de comportamento social, a fim de alcançar-se uma total integração entre sociedade e arquitetura¹³. As diferenças culturais regionais e nacionais seriam apagadas, em favor de um necessário ajuste social às novas demandas, às transformações, sobretudo tecnológicas, em curso e à “nova linguagem” da arquitetura. Seria realmente possível estabelecer uma relação de causa e efeito entre essa “nova linguagem”, com suas formas precisas e ajustadas à “nova época”, e as ações das pessoas no espaço proporcionado por essa arquitetura?

A própria história já nos mostrou que não, apesar de uma situação permanecer até os dias atuais – o desejo do arquiteto pelo controle e total definição do espaço, a busca por uma adequação entre forma e conteúdo e a apropriação social manifesta, seja ela no âmbito do edifício ou da cidade, ou o que poderíamos chamar de uma vinculação entre os significantes propostos e os significados surgidos.

Distante dessa preocupação, ao contrário, presenciamos, hoje com mais freqüência, o florescimento de acontecimentos, verificados nas mais diversas escalas, que rompem com o originalmente proposto, “excedendo”, pela utilização, os usos e funções inicialmente previstos; desde “alpinistas” de pontes e escadas, passando pelas escadarias urbanas que se transformam em praças (ágoras momentâneas) de contemplação ou local de encontro e conversas (Figuras 5 e 6), às ruas, arcabouços de todo tipo de atividade, como lembra Bernard Tschumi ao citar *Les événements* de Paris¹⁴, em 1968, e as barricadas dos estudantes nas ruas como um exemplo de rompimento da relação entre forma e conteúdo proposto, ou seja, da relação local-destinação imaginada.

(13) CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Obra original: *Vers une architecture; A arte decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Obra original: *L'art décoratif d'aujourd'hui*.

(14) TSCHUMI, Bernard. *Le Fresnoy – Architecture in/between*. Nova York: The Monacelli Press, 1999.



Figuras 5 e 6: Piazza di Spagna. Escadaria – Espaço suporte – Reprogramações. Praça Roma, Itália
Fotos: Ana Villanueva



Figura 7: Viaduto da avenida Sumaré, São Paulo.
Espaço suporte –
Reprogramações. Praça
esportiva São Paulo
Foto do autor

(15) FOUCAULT, Michel. Of other spaces. *Diacritics* 16 1, springs. Paris, 1986.

(16) DERRIDA, Jacques. *Psyché: Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1983, p. 15.

(17) DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix. *Bergsonism*. Nova York: Zone Books, 1997, p. 97.

Nota-se que, para os desconstrucionistas, o fazer arquitetônico atual está diretamente vinculado às questões relativas ao espaço e não em relação à busca por novas formas ou linguagens formais *per se*; falam, inclusive, em uma nova racionalidade, uma nova intuição de espaço enquanto um meio (inter)ativo, formado por eventos (leia-se, profusão de elementos e acontecimentos imprevistos, por vezes ambivalentes ou bivalentes, de apreensão e leitura não-imediata) adjacentes e remotos, alavancando rotinas e lógicas outras e adversas, processo o qual denominamos *contaminações constitutivas*.

Esse espaço seria aquele que construímos para nosso habitar, e onde, para Foucault¹⁵, “sempre nos tornamos algo diferente do que somos”, ou para Derrida¹⁶, “onde se criaria a possibilidade de chegada de algo que não nos deixaria os mesmos”, ou ainda, para Gilles Deleuze, “onde se daria a possibilidade de ocorrência do “virtual”, ou seja, a realidade da qual ainda não possuímos o conceito”¹⁷. Em suma, seria no espaço, não no espaço

predeterminado, mas nos “entres”, nos espaços livres de préconfigurações, que vivenciariamos estes “momentos de invenção” e criariamos condição para o *devenir autre*, indo além dos limites impostos pelo “natural” (é possível falar do que seria *próprio* de um “lugar”?), pela história construída por discursos dominantes.

Eventos, invenção, *devenir autre*, termos direta e concomitantemente vinculados à busca de uma desregulamentação normativa da arquitetura, de seus sistemas de valores baseados em estreita ligação causal entre programa (conteúdo) e “tipo” – mais especificamente os estudos tipológicos que sempre conduziram a arquitetura a uma busca dos “tipos ideais” (universais?) de edifícios, de formas “adequadas” a seus conteúdos – e a uma conceituação e valorização do *entre*, do espaço intermediário, para os desconstrucionistas.

Assim, ao contrário de “tipos ideais”, enquanto sintaxes a serviço de um discurso e doutrina funcionalistas, teríamos também o espaço do “não-desenho”, ou do desenho não claramente determinado, organizado e ordenado (higienista?), da neutralização dos sentidos ou significados apriorísticos desse espaço, o espaço aberto às interpretações e apropriações múltiplas e não-correspondentes, um espaço suporte capaz de absorver e registrar as marcas deixadas, sem, no entanto, adquirir um sentido que pudesse ser adotado como o mais adequado, e, no momento seguinte, capaz de voltar à sua situação de significativa, à espera de novos significados, interpretações, intervenções por parte das pessoas. Poderíamos falar de um espaço baseado mais em acumulação que composição, um espaço urbano como uma máquina produtiva livre das intenções primárias do autor, permanecendo apenas como traço demarcador sempre aberto à aceitação e pronto para fecundar, *Khôra*¹⁸.

Novamente, a relação com a filosofia da desconstrução, de Derrida, mais especificamente com o “revisado” conceito de *Khôra*. Para Derrida, este “*seria uma região, um receptáculo, que passaria a ter uma forma a partir de interpretações externas, que deixariam nela a marca esquemática de sua impressão e de sua contribuição. Apesar disso, Khôra jamais se deixaria sequer atingir ou tocar, e, sobretudo, não se deixaria esgotar por esses tipos de tradução trópica ou interpretativa; Khôra seria capaz de adquirir as mais diversas formas, mas ao mesmo tempo capaz de permanecer em sua condição original*”¹⁹. Não seria esse, justamente, o princípio do *entre* na arquitetura, um espaço “em condições” de assimilar as constantes e diferentes interrogações e requisições que, eventualmente, possam surgir a partir dos usuários?

Não que para os desconstrucionistas não deva haver um programa, incorrendo no risco do que poderíamos chamar de um desenho autônomo, no qual a não-pré-significação seria a justificativa para uma total indefinição espacial, formal, ou ausência de comprometimento do arquiteto com os problemas a serem enfrentados e solucionados.

O espaço intermediário seria compreendido, aqui, justamente como uma indefinição, um espaço aberto às significações *entre* espaços definidos, os quais seriam os agentes catalisadores, motivadores dessas ações dos usuários, desses eventos, desses acontecimentos inesperados, que surgiriam e permaneceriam sempre em processo, transitórios, jamais se firmando como atividade dominante a qual pudesse se transformar em convenção de uso, e onde o programa não

(18) Cf. DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Paris: Éditions Galilée, 1993.

(19) Cf. DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Campinas: Papirus, 1995, p. 19.

(20) NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: Como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985. Obra original: *Ecce homo: Wie Man wird, was Man ist* Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Obra original: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*.

(21) Cf. Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973, p. 15.

(22) Cf. BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Obra original: *Le neutre*.

(23) Não podemos nos esquecer que, como já foi dito, a arquitetura é construção, sendo impossível, portanto, a completa ausência.

(24) BATAILLE, Georges. *Érotismo*. Tradução de Claudia Fares. São Paulo: Arx, 2004. Original: *L'erotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

(25) *La différance* – palavra-modelo que busca remarcar e afetar de *diferência* – produção de diferenças “conceituais” por *deferimento e diferimento* – os termos/ palavras propostos na história da metafísica na posição de significado transcendental, verdadeiros. Em uma entrevista à Julia Kristeva, diz Derrida: “*A différance é o jogo sistemático das*

seria determinado pelo arquiteto, mas, mutável, estaria sempre sendo solicitado e conformado por essas ações. O papel do arquiteto residiria, creio, na tentativa de promover uma interação entre o definido e o não-definido, o desenho e o não-desenho, o inteligível e o não-inteligível, enfim, na criação de condições para esses eventos poderem surgir, ou intensificar-se, pelo estabelecimento de tensões mais do que concatenações hierárquicas, entre programas e ambiências urbanas, entre cruzamentos programáticos (intertextualidade), entre fluxos e vazios.

Em busca da constante definição dos espaços, de seus conteúdos e, conseqüentemente, de formas precisas, acabam sendo criados, pela repetição, modelos de usos para esses espaços, levando a um certo condicionamento quanto à utilização, movimentação e apropriação desses espaços, por parte dos usuários. Dirigidas por espaços com utilização predeterminada, aceita como natural e inexorável pelo processo histórico, as atitudes, gradativamente, foram sendo incorporadas e tratadas como intrínsecas a esses espaços; os acontecimentos inesperados, o que Derrida denomina de “eventos” e o rompimento com o “natural” representariam, justamente, uma tentativa de afirmação, de “vontade de poder”, seguindo Nietzsche, como revelando um prazer em dizer não às simplificações, às oposições e valores culturais, psicológicos e históricos, “apropriados” ou não, “adequados” ou não²⁰.

Retornando a Barthes, em *Le plaisir du texte*, o termo *jouissance*, ou as *jouissances* de um texto, está relacionado ao significante, à idéia de ruptura, ao discurso incompleto, reversível, ambíguo e o texto, ao contrário de conter a frase acabada como modelo, seria “*um arremesso incessante de palavras, um exercício de infra-linguagem*”²¹. Infra-arquitetural, pois não possui uma linguagem ou desenho definido, ocupando uma posição intermediária entre espaços definidos e “dominantes”, ou um significado apriorístico, permanecendo, como *Khôra*, em estado de significante, em latência, à espera de “eventos” – o *entre*, o espaço intermediário, a *linha-traço* – ao invés da *linha-discurso*, pois sugere neutralidade e não intencionalidade determinista –, seria esse momento, na arquitetura, momento de invenção, a configurar-se como espaço da *jouissance*, um local fértil para o excesso, o prazer de ir além do “natural” ou do estipulado, para o exercício do conflito, no qual nos distanciariamos daquilo que somos e abriríamos espaço para o advento do outro, do porvir, conforme Derrida²².

Ainda, como nas escrituras de Barthes e Derrida, em que o autor está “morto”, permanecendo o texto e as palavras livres de significado e sentidos incorporados, o *entre* em arquitetura seria um lugar onde se pode dizer que o arquiteto-autor estaria (quase)²³ morto, pois o espaço, livre dos significados e representações advindos das intenções do arquiteto, estaria constantemente aberto às significações e resignificações por parte dos usuários criadores – os *usadores*. Ao possibilitar o *entre*, o arquiteto não estaria justamente contribuindo para o florescimento dessa atitude questionadora, ativa, estimulando, por essa “neutralidade” – um paradoxo? – formulações outras, para além do habitual, e uma postura de ir além do estipulado, do determinado pela repetição histórica por parte das pessoas?

diferenças, dos rastros de diferenças, do espaçamento (spacing) pelo qual os elementos se remetem uns aos outros. Esse espaçamento é a produção, ao mesmo tempo passiva e ativa, dos intervalos (sem grifo no original) *sem os quais os termos plenos não significariam, não funcionariam.*” DERRIDA, Jacques. *Posições (Positions)*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 32-33.

(26) *“le plaisir du texte, c’est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n’a pas les mêmes idées que moi.”* Idem, *ibidem*, p. 27. Tradução livre do autor.

(27) Mais especificamente, *spacing* é um termo sugerido pela primeira vez por Derrida e discutido sobretudo na obra *Enlouquecer o subjétil* com referência à escritura, como forma de diferenciar esta do que ele denomina de uma escritura arquitetônica. Derrida diz que a escritura arquitetônica implicaria em uma condição de leitura inventiva do espaço, ou seja, a possibilidade de uma leitura não-convencional, inexistente até então. Seria a leitura de um sujeito que não se limitaria a mover-se pelo espaço conforme predeterminações ou sugestões projetuais, mas que, por uma atitude emancipadora, procura transformar e transgredir condições estabelecidas, previsíveis e habituais. Ver DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjétil (Forcener le subjectile)*. São Paulo: Unesp, 1998. Obra original: *Forcener le subjectile*, 1986.

Sobre o excesso e o prazer, em seu livro *Erotismo*²⁴, George Bataille diz ser preciso diferenciar o excesso de prazer do prazer do excesso. O prazer do excesso, de *jouissance*, talvez pudesse ser traduzido aqui como a possibilidade de manifestação dos desejos do usuário, muitas vezes distante do pretendido pelo arquiteto e dele próprio, passando de uma imaginação reprodutora para uma imaginação criadora.

Ou seja, entendendo-se aqui a imaginação reprodutora como algo atrelado ao fazer acrítico cotidiano e a imaginação criadora como algo relacionado ao pensar, refletir crítico, o excesso, para nós, o desejo do excesso, poderia ser tomado, aqui, como um momento necessário nesse processo de rompimento com a história, com a realidade que nos é apresentada.

Isso implicaria, em nosso caso, em um rompimento com associacionismos históricos (as formas dos espaços justificadas por seus usos, e essa relação causal se transformando em hábitos e senso comum, plenamente justificados pela prática ao longo do tempo), com as “verdades” da linguagem arquitetônica – a forma do espaço e seu significado condicionando usos e atitudes, produzindo os estereótipos e convenções – e abrindo a possibilidade da diferença, do processo constante de diferenciação – como o conceito de *différance*²⁵ de Derrida, pela intensa experiência do espaço e, conseqüentemente, a possibilidade do contato com o Outro, entendendo-o não apenas como o próximo, mas aquilo em que estamos nos tornando ou em vias de tornarmo-nos (ipseidade), ainda não-consciente; como diz Barthes, *“o prazer do texto é este momento onde meu corpo vai seguir suas próprias idéias, porque meu corpo não tem as mesmas idéias que eu”*²⁶. Talvez possamos substituir o termo *texte* por *architecture*, mais especificamente a condição *spacing*²⁷ da arquitetura, expressa aqui pelo *entre*, pelo que *não é nem presença nem ausência absolutos (suporte), mas espaço gerador de diferenças e da alteridade*.

Mesmo em períodos inicialmente contrários a esse posicionamento e propícios a uma revisão desses valores, historicamente, as arquiteturas dominantes de diferentes períodos, destacando aqui a arquitetura funcionalista do movimento moderno, sempre foram vistas e entendidas como conjuntos de regras rapidamente transformadas em convenções, porque estáveis e, quase invariavelmente, gerais, baseadas na utilidade, em uma cultura do utilitarismo/funcionalismo; além da necessidade dessa arquitetura, como instituição social, de sempre se validar ou de explicar-se por intermédio de sua utilidade.

Talvez, também em função disso, a arquitetura moderna tenha se tornado limitadora ao necessitar estabelecer vínculos entre a forma e o conteúdo, “sugerindo”, com isso, indiretamente, modelos de ações mais apropriadas ao conjunto formado. Oportuno momento para uma indagação: criticada, essa relação linear entre forma e conteúdo, quais as possíveis conseqüências do rompimento dessa lógica?

Em teoria, o conceito *entre* parece possibilitar o rompimento com essa “cultura” – o deslocamento do foco para a importância do espaço e para a potencialização de ações imprevistas – o fazer a partir de contínuas des e reprogramações espaciais e programáticas.

URBANISMO INFORMAL

Normalmente desterritorializados, nadificados, ou reterritorializados de forma a torná-los espaços exclusivamente voltados ao comércio, ao consumo, à atividade monofuncional, esses espaços residuais e expectantes sob os viadutos, espaços *entre*, adquirem um novo significado com a construção e manifestação dessa máquina social sob o viaduto do Café. Configura-se, ali, uma nova situação de espaço coletivo urbano com uma ação voluntária (clandestina, mas extremamente potente) a qual, como já foi dito, mina e rompe com as representações apriorísticas de um espaço, possibilitando um espaço de *jouissance* ao estimular o excesso, o além do imaginado e do que poderia ser próprio para determinado local.

Assim, uma questão está colocada e, acredito, deve ser considerada e pensada. Em qual medida a submissão de uma possível ação, seja ela colocada por arquitetos ou população, a representação, seja do que parece ser a essência de um lugar urbano, não fragilizaria essas ações sobre esse local? Explico-me. Seria possível pensarmos em reconceituações e rupturas mais profundas e, com isso, reterritorializações outras, em espaços urbanos que já possuem uma forte representação histórico-social? Tensões programáticas obtidas por associações inusuais de atividades – intertextualidade – seriam uma possível estratégia para a destruição ou superação de uma representação histórica capaz de condenar um lugar a uma identidade negativa a qual, muitas vezes, sugere ações frágeis, equivocadas, convencionais, justamente por seguirem o que sempre pareceu ser o mais adequado e ajustado àquele lugar?

Microações espontâneas e informais, capazes de constituir algo além do previsto e do usual para determinado lugar; ações micropolíticas iniciadas pelo desejo e compromisso de alguns “inquilinos clandestinos” urbanos, trabalhadas e potencializadas pela arquitetura, seriam capazes de iniciar um outro porvir urbano e enunciar (os agenciamentos espaciais de enunciação) uma outra possibilidade de urbanização e administração de áreas consideradas em situações limite e ingovernáveis?

A cidade contemporânea expressa as angústias e ansiedades emergentes do curso regulador e normativo da globalidade, de forma tão exacerbada quanto maior a complexidade que eleger, cunhando o objeto que lhe responde de forma eficaz às demandas de seu padrão: forma, domínio, o *fashion* dos templos e ícones da pós-modernidade. Torna-se premente explorar os interstícios dessa cultura e sublinhar contrapontos de um novo pensamento, a importância de pensar-se *estratégias* a frisarem culturas da exaltação do fazer coletivo, espontâneo, agregador e emancipador.

Rever e repensar relações do homem com a paisagem edificada e do homem com seu produto maior, a cidade, pensar (sobre) o espaço, “espaçamentos” urbanos que expandam a escala do objeto, potencializem o fazer coletivo, espontâneo, criativo, interpretando a qualidade do vazio enquanto extensão do objeto não-aprisionado ao pragmatismo da forma e do domínio.

Conceitua-se essa disposição do novo fazer à qualidade do “entre”, ruptura do restrito, formal, do programado e pragmático, “cultura” do espaço imaginário, do espaço em transformação e do porvir, da escala de quem faz e não do que a função restrita programa ou determina.

Há, portanto, nesse entreato cultural, a tentativa de estabelecer relações cruzadas e fusões com o pensamento pós-estruturalista (novamente a intertextualidade) como estratégia para se pensar o espaço da cidade e, com isso, a possibilidade de “dar passagem” ao ressurgimento de valores de humanidade, baseados não no humanismo clássico, metafísico, criticado por Derrida, mas talvez um humanismo práxis – cultura como prática da vida, como vida realizada – vital ao futuro da cidade e do próprio homem e sua errática vontade criativa, emancipadora. Iteração e alteração ao mesmo tempo; não *apenas* (mas também) aceitação do designado pelo objeto e suas destinações, mas interrogação e solicitação permanente (o *indecidível*, do qual nos fala Derrida) do “suporte” para uma verificação de sua capacidade de responder e acolher-nos em nossas intenções, *intensas-ações*.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- . *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- . *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: Sobre as fragilidades dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BENJAMIN, Andrew. Distancing and spacing. Architectural design. *Philosophy & architecture*. Londres: Academy Editions, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: [s.n.], 1959.
- CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- . *A arte decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.
- . *Conversações*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
- . *Bergsonism*. Nova York: Zone Books, 1997.
- . *Empirismo e subjetividade: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- . *Khôra*. Paris: Éditions Galilée, 1993.
- . *L'archéologie du Frivole*. Paris: Éditions Galilée, 1990
- . *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- . *L'écriture et la différence*. Paris: Le Seuil, 1967.
- DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Unesp, 1998.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. *De que amanhã*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- EISENMAN, Peter. *Diagram diaries*. Londres: Thames & Hudson, 1999.
- EISENMAN, Peter. Processos de lo intersticial. *El Croquis*, Madri: El croquis, p. 21-35, 1997.
- . An architectural design interview by Charles Jencks. *Architectural Design Deconstruction in Architecture*, Nova York: Academy Group LTD, v. 58 1998.
- FOUCAULT, Michel. Of other spaces. *Diacritics 16 1, springs*. Paris: [s.n.], 1986.

- KIPNIS, Jeffrey. P-Tr's Progress. *El Croquis*, Madri: El croquis, n. 83, p. 36-49, 1997.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Humanisme et terreur*. Paris: Gallimard, 1947.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. *ECCE HOMO: Como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.
- _____. *Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Abril Cultural, (Coleção Os Pensadores), In: v. XLV, 1978.
- SOLA MORALES, Ignási. *Diferencias. Topografias de la arquitectura contemporânea*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1995.
- _____. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.
- TSCHUMI, Bernard. *Architecture and disjunction*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- _____. *Le Fresnoy – Architecture in/between*. Nova York: The Monacelli Press, 1999.
- WIGLEY, Mark. A desconstrução do espaço. *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- ZAERA-POLO, Alejandro. La Maquina de Resistencia Infinita de Eisenman. *El Croquis*, Madri: El croquis, n. 83, p. 50-63, 1997.

Obs.:

Este texto é parcialmente resultante da tese de doutorado do autor, *O(s) lugar(es) do entre na arquitetura contemporânea: Arquitetura e pós-estruturalismo francês*. São Paulo: FFLCH-USP, 2005.

Nota do Editor

Data de submissão: agosto 2007

Aprovação: junho 2008

Igor Guatelli

Arquiteto, graduado em Arquitetura e Urbanismo, mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em Estruturas Ambientais Urbanas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, doutor em letras modernas francesas pelo Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da professor do Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie.
Rua João Moura, 870, ap. 202 B. Pinheiros.
05412-002 – São Paulo - SP
(11) 91477441, (11) 30812143
igorguat@uol.com.br

criação da.

re. S. João em ep... em d. f... a barra daquella banda, por onde se podem entrar
em forma d. bu... & braço & meca de de palmos por braço. Tem f...
muj pontas de...

Y V A I D M W C

ar 50

realin

das sei

a de poz

cento

finco libras & meca a

re. f... de rocha viva

& faz a p... :

Sonia Maria Milani Gouveia

Orientadora:

Profª. Dra. Mônica Junqueira de
Camargo

a

FOTOGRAFIA DE
ARQUITETURA DE PETER
SCHEIER EM TRÊS
PUBLICAÇÕES

080

pós-

RESUMO

(1) Denominações propostas pelo historiador Boris Kossoy. Sobre o assunto, ler: KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 50.

(2) KOSSOY, op. cit., p. 40-41.

Adotando como base três livros relevantes na historiografia sobre a produção arquitetônica moderna brasileira desde os anos 30 até meados da década de 1950: *Brazil builds*, de Philip Goodwin e G. E. Kidder Smith, *Latin American architecture since 1945*, de Henry-Russell Hitchcock, e *Modern architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin, o texto examina o trabalho do fotógrafo Peter Scheier, imigrante alemão que exerceu sua profissão em São Paulo entre as décadas de 1930 e 1970.

A análise, portanto, apoiou-se sobre fontes secundárias ou de segunda geração – as reproduções impressas. Contudo, o exame de tais fontes não desconsidera a postura, a “mediação criativa do fotógrafo”¹: seja qual for o assunto registrado, a fotografia sempre documentará a visão de mundo de quem a produziu. O fotógrafo é um filtro cultural, cujo conhecimento, sensibilidade, criatividade, estado de espírito e ideologia transparecem em suas imagens. Não foram consideradas questões típicas de fontes primárias – o original fotográfico – como suporte, revelação e conservação².

O texto está dividido em três partes. Na primeira, a inserção da fotografia nesses três livros será discutida, traçando, assim, um panorama dessa produção com base nos créditos publicados. Na segunda parte, uma breve biografia de Peter Scheier fornecerá informações essenciais para a análise das imagens, na última parte.

PALAVRAS-CHAVE

Peter Scheier, fotografia, arquitetura moderna, documentação.

LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA
DE PETER SCHEIER EN TRES
PUBLICACIONES

RESUMEN

Utilizando como base tres libros relevantes en la historiografía de la producción arquitectónica moderna brasileña desde los años 1930 hasta la década de 1950: *Brazil builds*, de Philip Goodwin y G. E. Kidder Smith, *Latin American architecture since 1945*, de Henry-Russell Hitchcock y *Modern architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin –, el texto examina el trabajo del fotógrafo Peter Scheier, inmigrante alemán que ejerció su profesión en São Paulo entre las décadas de 1930 y 1970.

Así, el análisis se apoyó en fuentes secundarias o de segunda generación – las reproducciones impresas. Pero el examen de tales fuentes no desconoce la postura, la “mediación creativa del fotógrafo”: sea cual sea el asunto registrado, la fotografía siempre documentará la visión de mundo del que la produjo. El fotógrafo es un filtro cultural, cuyo conocimiento, sensibilidad, creatividad, estado de espíritu e ideología se muestran en sus imágenes. No se ha considerado cuestiones típicas de fuentes primarias – el original fotográfico – como soporte, revelación y conservación. El texto se divide en tres partes. En la primera, se discute la inserción de la fotografía en estos tres libros, trazando así un panorama de esta producción con base en los créditos publicados. En la segunda parte, una breve biografía de Peter Scheier ofrece informaciones esenciales para el análisis de las imágenes, en la última parte.

PALABRAS CLAVE

Peter Scheier, fotografía, arquitectura moderna, documentación.

THE ARCHITECTURAL
PHOTOGRAPHY OF PETER SCHEIER
IN THREE PUBLICATIONS

ABSTRACT

Based on three relevant books with historiographic perspectives about modern Brazilian architectural production from the 1930s to the mid-1950s: *Brazil Builds* by Philip Goodwin and G.E. Kidder Smith, *Latin American architecture since 1945* by Henry-Russell Hitchcock, and *Modern architecture in Brazil* by Henrique Mindlin – this article examines the work of photographer Peter Scheier, a German immigrant who worked in São Paulo from the 1930s to the 1970s. This analysis is supported by secondary, or second-generation, sources: printed reproductions. However, the examination of these sources still considers the posture, or the “creative mediation of the photographer”: photography will always support the particular vision of the person who produced it, in any registered subject. The photographer is a cultural filter whose knowledge, sensibility, creativity, state of mind, and ideology shine through his or her images. This article did not consider typical questions related to primary sources – the original photography – such as physical support, development, and conservation. This article is divided into three parts. In the first, the role of photography in these three books is discussed in order to draw a broad view of this production, based on the published credits. The second part brings a short biography of Peter Scheier, supplying essential information for the analysis of the images, which comprises the third part of the article.

KEY WORDS

Peter Scheier, photography, modern architecture, documentation.

PANORAMA DA FOTOGRAFIA EM BRAZIL BUILDS, LATIN AMERICAN ARCHITECTURE E MODERN ARCHITECTURE IN BRAZIL

“(…) foi a partir da publicação de *Brazil builds*, espécie de reconhecimento internacional das boas qualidades da arquitetura moderna brasileira, que, coincidentemente, nossos profissionais passam a ter projetos em número cada vez maior, sendo, inclusive, chamados para executar trabalhos para o governo. Naquele tempo, realmente, o reconhecimento internacional era muito importante, pois dava uma espécie de aval às escolhas.”³

Brazil builds: Architecture new and old 1652-1942 (1943), *Latin American architecture since 1945* (1955), *Modern architecture in Brazil* (1956): três marcos na documentação da arquitetura moderna brasileira em suas duas primeiras décadas⁴. Houve, anteriormente, a menção da produção brasileira internacionalmente. Mônica Junqueira⁵ cita *Gli elementi dell'architettura funzionale: Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, de Alberto Sartoris (1932), como a primeira publicação estrangeira a inserir o Brasil no mapa do modernismo arquitetônico. Segundo a autora, uma característica desse texto é sua preocupação maior em salientar a extensão do movimento moderno, levantando suas similaridades ao redor do mundo, e não em ressaltar as diferenças, obscurecendo as manifestações locais, regionais e étnicas. Sartoris sugere que o movimento moderno se tornaria um movimento internacional, com grande número de seguidores.

As peculiaridades das soluções, ignoradas por esse autor, seriam o mote principal das outras publicações citadas. No prefácio, Philip Goodwin coloca seu “*desejo agudo de conhecer melhor a arquitetura brasileira, principalmente as soluções dadas ao problema do combate ao calor e aos efeitos da luz sobre as grandes superfícies de vidro na parte externa das construções*”⁶.

Henry-Russell Hitchcock enfatiza “*a notável vitalidade de uma arquitetura moderna em desenvolvimento em linhas de alguma maneira diferentes de nossa própria ou daquela da Europa*”⁷. Era o reconhecimento que a arquitetura moderna brasileira não se definia na linha de mera extensão das proposições internacionais, mas tinha força e personalidade suficientes para se constituir como uma produção autônoma.

Todas as três publicações, de certa forma, têm ligações com o MoMa – Museu de Arte Moderna de Nova York. As duas primeiras foram resultado de exposições organizadas pelo programa internacional da instituição, no qual atuavam nomes como Elizabeth Mock, responsável por várias iniciativas dentro desse setor. Já o *Modern architecture*, de Mindlin, nasceu como um suplemento do *Brazil builds*, uma vez que sua publicação, após quatro edições, havia cessado. Segundo o autor, a intenção não era substituí-lo, mas traçar um panorama mais completo, desde o fim dos anos 20 até o presente, incluindo os exemplos mais importantes já mostrados.

(3) LEMOS, Carlos A. C. *Arquitetura contemporânea*. In: ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, v. II, 1983, p. 846.

(4) Assumimos, aqui, o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (1936) como o marco inicial da arquitetura moderna no Brasil.

(5) CAMARGO, Mônica Junqueira de. Brazilian presence in the historiography of twentieth century architecture. *Docomomo*, São Paulo, n. 34, mar. 2006, p. 66-71.

(6) GOODWIN, Philip L.; SMITH, G. E. Kidder. *Brazil builds: Architecture new and old 1652-1942*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943, p. 7.

(7) HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin American architecture since 1945*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1955, p. 8.

A atuação do programa internacional do MoMa estava perfeitamente de acordo com as ações governamentais norte-americanas diante da Segunda Guerra Mundial. Getúlio Vargas, então presidente ditatorial do Brasil, manteve, desde o início, uma posição duvidosa em relação ao confronto. Em janeiro de 1942, finalmente, o Brasil entrou na guerra ao lado dos aliados. Philip Goodwin não deixa de pontuar a questão em seu prefácio, salientando que a ansiedade “*por travar relações com Brasil, um país que ia ser nosso futuro aliado*”⁸ era um dos motivos da viagem. Não que esse fato desmereça a qualidade da arquitetura brasileira: a Segunda Guerra criou uma oportunidade única para sua divulgação e sua inserção na bibliografia estrangeira.

O pioneirismo de *Brazil builds* alçou-o à categoria de referência bibliográfica para outras publicações. Grande número de artigos sobre a arquitetura brasileira em revistas norte-americanas e européias foi escrito a partir desse livro, sem que seus autores tivessem visitado as obras, como salienta Maria Beatriz Cappello ao citar o artigo de John Summerson, “The Brazilian Contribution”, em *Architectural Review* (maio 1943): “*o autor comenta que sua análise depende da veracidade das fotos.*”⁹ É a fotografia substituindo o referente, tomada no lugar do próprio edifício, elevada ao patamar do real.

Brazil builds potencializou o processo de reconhecimento internacional iniciado três anos antes pelo Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York. Internamente, os arquitetos se conscientizaram sobre a importância e a amplitude alcançada pelas publicações especializadas. Ana Luiza Nobre aponta para a percepção que a fotografia asseguraria “*às suas obras permanência no tempo*”¹⁰.

“(...) cedo esses arquitetos perceberam na fotografia uma chave para garantir seu ingresso no seletor circuito internacional das revistas especializadas cujos editores, em geral também arquitetos atuantes em defesa da arquitetura moderna, seguiam ávidos por imagens para exibir ao mundo. Certamente há que ser considerado que o projeto moderno, por princípio universalizante, haveria de encontrar forte aliado na fotografia como meio de intermediar a disseminação de um ideário que se queria comum, além das fronteiras geográficas e idiomáticas.”¹¹

A fórmula historiador + fotógrafo foi utilizada tanto em *Brazil builds* quanto em *Latin american architecture*. No primeiro, Philip Goodwin, arquiteto e historiador – presidente da Comissão de Relações Exteriores do Instituto Norte-Americano de Arquitetos (A.I.A.) e da Comissão de Arquitetura do MoMa, além de membro honorário do Instituto dos Arquitetos do Brasil –, uniu-se a George Everard Kidder Smith, arquiteto e fotógrafo. No segundo, Henry-Russell Hitchcock, historiador, uniu-se a Rosalie Thorne McKenna, fotógrafa, sob a supervisão do ainda presidente da Comissão de Arquitetura do MoMa, Philip Johnson. Por sua vez, Mindlin utilizou fotografias de arquivos dos arquitetos.

Embora a maioria das fotografias de *Brazil builds* seja da autoria de Kidder Smith, são citados outros fotógrafos – já conhecidos na mídia especializada que ganhava corpo em São Paulo e Rio de Janeiro. Marcel Gautherot e Eric Hess entram com documentações criadas para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan, como o museu e igreja de São Miguel das Missões,

(8) GOODWIN, P., op. cit.

(9) CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. *Arquitetura em revista: Arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)*. Tese (Doutorado) São Paulo: FAUUSP, 2005, p. 105.

(10) NOBRE, Ana Luiza. A eficácia do corte. In: FRANCESCHI, Antonio Fernando de et al. *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001, p. 21.

(11) Idem.

(12) GOODWIN, P., op. cit., p. 100.

Fazenda Boa União e o Convento da Penha. Gautherot ainda contribuiu com as fotos do conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. Photo Jerry – especializado em estúdio – está nas fotos das maquetes das escolas industriais de São Paulo e Rio de Janeiro; Leon Liberman (por intermédio da revista *Acrópole*), na foto de uma “casa ‘colonial’ de hoje em dia”¹²; Photo Rembrandt, na foto do teatro de Manaus; Peter C. Scheier, na foto da Residência Arnstein, de Bernard Rudofsky; e Hugo Zanella, na foto de uma residência de Gregori Warchavchik.

Em *Latin american architecture*, 12 anos após *Brazil builds*, a contribuição de fotógrafos brasileiros é mais relevante, talvez pela proposta mais abrangente de documentar a arquitetura moderna em 11 países e pela boa documentação fotográfica já existente a respeito da produção do Brasil. Dos 22 projetos brasileiros apresentados, a Rosalie McKenna são atribuídas fotografias de apenas quatro (os edifícios do Parque Guinle, de Lúcio Costa; a piscina do Departamento de Esportes do Estado de São Paulo, de Ícaro de Castro Mello; o Conjunto Residencial Pedregulho, de Affonso Eduardo Reidy; e a residência dos funcionários do Centro Técnico de Aeronáutica, de Oscar Niemeyer). Kidder Smith tem os créditos de duas fotografias, ambas já mostradas em *Brazil*: uma do Ministério da Educação e outra da Igreja do Rosário dos Pretos, em Ouro Preto. Dentre os profissionais atuantes no Rio de Janeiro temos Aertsens Michel, Carlos Botelho, Foto Jerry (novamente com fotos de maquetes), Marcel Gautherot e R. Maia & Franceschi; dentre os de São Paulo, Alexandre Smilg, J. Siqueira Silva e Peter Scheier.

Quase simultaneamente ao *Latin american architecture* foi lançado *Modern architecture in Brazil*, do arquiteto brasileiro Henrique Mindlin. Sua proposta foi retomar e complementar *Brazil builds*, mantendo a organização dos projetos por tipologia, contudo, revista e ampliada, de forma a abranger outras funções, como indústria, edifícios religiosos e museus. O número de projetos de arquitetura moderna duplicou e sua distribuição territorial também é diversa: enquanto em *Brazil builds* metade das obras encontrava-se no estado do Rio de Janeiro, um quarto em São Paulo e o outro quarto em Minas Gerais e em estados do Nordeste, em *Modern architecture* a proporção entre São Paulo e Rio de Janeiro é mais equilibrada, ainda que o segundo predomine. A participação dos estados do Nordeste diminui. Comparativamente, em *Latin american architecture*, 60% por cento dos projetos estão no Rio de Janeiro, o dobro daqueles em São Paulo. Dos outros estados há apenas a Igreja de São Francisco, de Oscar Niemeyer, no bairro da Pampulha, em Belo Horizonte.

As listas de projetos selecionados interceptam-se em vários pontos, mas o Ministério da Educação e da Saúde (MES) é o único edifício a aparecer nos três livros, sempre tomado como o marco inicial da arquitetura moderna no Brasil. Como já colocado, uma das fotografias do MES, de Kidder Smith, publicadas em *Brazil builds*, aparece novamente no livro de Hitchcock, enquanto em Mindlin foram utilizadas fotografias de Marcel Gautherot e Rafael Landau, ambos residentes no Rio de Janeiro. A inexistência de projetos comuns aos três livros deve-se à diversidade das propostas e à divergência de períodos. Em *Latin american architecture*, o caráter panorâmico permitia apenas a escolha de poucos edifícios. Cronologicamente, *Latin american* se identifica com *Modern architecture*, e, de um modo geral, dos 22 projetos apresentados por Hitchcock,

apenas três não são estudados por Mindlin (Edifício Antônio Ceppas, de Jorge Machado Moreira; Edifício C.B.I., de Lucjan Korngold; Banco Paulista do Comércio, de Rino Levi). As imagens, na maioria, são as mesmas ou criadas pelos mesmos fotógrafos. Por outro lado, se compararmos *Brazil builds* e *Modern architecture*, todos os edifícios documentados por Kidder que reaparecem no segundo livro ganharam novos registros de fotógrafos brasileiros. A única equivalência é o conjunto da Pampulha, o qual, em ambos, foi documentado por Marcel Gautherot.

A análise dos créditos fotográficos desses livros, particularmente *Modern architecture*, indica-nos o perfil da produção da fotografia especializada de arquitetura nas décadas de 1940 e 1950 no Brasil. Os dois grandes centros irradiadores da arquitetura moderna, Rio de Janeiro e São Paulo, constituíram-se o mercado de trabalho desses fotógrafos. Essa concentração justifica-se não apenas pela demanda, mas também pelo número de fotoclubes e escolas, pelo acesso mais fácil a materiais, equipamentos e bibliografia. Os fotógrafos encontrados nesses livros eram nomes constantes nos periódicos especializados, como *Acrópole* (São Paulo, 1938-1971), *Habitat – Revista das artes no Brasil* (São Paulo, 1950-1965) e *Módulo – Arquitetura e artes visuais no Brasil* (Rio de Janeiro, 1955-1989).

Aertsens Michel, Rafael Landau, Carlos Botelho, José e Humberto Franceschi (Foto Franceschi), Jean Manzon, Foto Carlos e Marcel Gautherot eram profissionais destacados no Rio de Janeiro. Com exceção do primeiro, todos faziam parte do corpo de colaboradores freqüentes da revista *Módulo*. Marcel Gautherot – que estudou arquitetura na França – destaca-se nesse grupo por seu amplo registro das manifestações da arquitetura moderna desde os primórdios – obras de Affonso Eduardo Reidy, Lucio Costa, Alcides da Rocha Miranda, Paulo Antunes Ribeiro, Milton e Marcelo Roberto. A sólida amizade com Roberto Burle Marx e Oscar Niemeyer rendeu-lhe a quase exclusividade da documentação de seus projetos. Destaca-se também pela documentação dos monumentos históricos para o Sphan, sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Em São Paulo, o registro fotográfico da arquitetura moderna era realizada por Boer, Alexandre Smilg, Ernesto Mandowski, Francisco Albuquerque, Sascha Harnish, Hugo Zanella, José Moscardi, Hans Günter Flieg, Peter C. Scheier e Leon Liberman, entre outros. Todos eram colaboradores constantes das revistas *Acrópole*, *AD* e *Habitat* – Ernesto Mandowsky também foi orientador do departamento fotográfico desta última e Boer era o fotógrafo da revista *AD – Arquitetura e decoração*. A revista *Acrópole* consolidou os nomes de Leon Liberman, Hugo Zanella¹³ e José Moscardi, que lhe forneceram as imagens com quase total exclusividade. Liberman atuou na cidade a partir da década de 1920 e acompanhou a *Acrópole* durante sua primeira fase, sob a direção de Roberto Corrêa de Brito. Hugo Zanella apareceu a partir da década de 1940, e seu nome esteve freqüentemente associado ao de Moscardi, seu sócio e cunhado, que se tornaria “o fotógrafo da *Acrópole*”¹⁴ – nas palavras de Max Gruenwald, o proprietário da revista em sua segunda fase (1953-1971) – e a grande referência em documentação de arquitetura em São Paulo.

É relevante a quantidade de fotógrafos de origem estrangeira dentre os profissionais dessa época. O período entreguerras e a Segunda Guerra

(13) Foram encontradas grafias diferentes: Hugo e Ugo Zanella.

(14) SERAPIÃO, Fernando. Uma saga fotográfico-arquitetônica. *Revista Projeto Design*, São Paulo, n. 323, p. 102, jan. 2007.

intensificaram a imigração para o Brasil. Grande número de arquitetos, engenheiros, urbanistas, designers, pintores, escultores e fotógrafos estabeleceram-se no país, tornando-se “*agentes modernizadores nos seus diversos campos de influência*”¹⁵. É possível identificar duas origens predominantes dos fotógrafos imigrantes, a francesa e a alemã. Da França vieram Jean Manzon, Marcel Gautherot e Pierre Verger, impulsionados por motivos diversos – para Manzon, a imigração para o Brasil seria a única possibilidade de sobrevivência em meio aos combates da guerra; Gautherot se interessara pelo país com a leitura do romance *Jubiabá*, de Jorge Amado; Verger era um viajante. Da Alemanha vieram Alice Brill, Hildegard Rosenthal, Hans Günter Flieg, Peter C. Scheier, Curt Schulze e outros. Diante da ascensão do partido nazista, esse grupo se refugiou da guerra, nas décadas de 1930 e 1940. Boris Kossoy¹⁶ assinala a marcante atuação desses imigrantes na fotografia profissional de arquitetura, publicidade, jornalismo e indústria, impondo inovações e posturas estéticas avançadas, resultado de seus repertórios e referências da formação na Europa.

Outra característica comum entre esses profissionais é a diversidade da produção, atuando em vários campos. Com algumas exceções, nenhum foi exclusivamente fotógrafo de arquitetura. Jean Manzon foi, na década de 1940, o responsável pela remodelação da revista *O cruzeiro*, notabilizando-se por sua obra fotojornalística. O cearense Francisco Albuquerque seria conhecido pelo trabalho publicitário, sendo o pioneiro da publicidade brasileira na década de 1940 em São Paulo. Marcel Gautherot se dedicou amplamente à sua pesquisa sobre a cultura popular brasileira. Hans Günter Flieg produziu também fotografias industriais e publicitárias. Peter Scheier foi fotógrafo da revista *O cruzeiro*, fotógrafo oficial do MASP – Museu de Arte de São Paulo – e fotógrafo de eventos.

Esse panorama traçado a partir das fotografias dos três livros referenciados conduz-nos à segunda parte, na qual serão analisadas as fotografias de Peter C. Scheier neles publicadas.

PETER SCHEIER: FOTÓGRAFO

Peter Scheier nasceu na cidade de Glogau, na região da Silésia, Alemanha, em 1908. Com a ascensão do partido nazista, em 1933, e seu conseqüente anti-semitismo, a idéia de imigração tornou-se corrente na família. Em 1937, Scheier deixou a Europa, antes da deflagração da Segunda Guerra Mundial, em 1939.

No Brasil – um país até então estranho, sem pessoas conhecidas e cuja língua não compreendia – estabeleceu-se em São Paulo, cidade na qual conseguiu emprego em um frigorífico, em razão de uma carta de recomendação de um tio. Para complementar o salário, vendia cúpulas de abajures. Entretanto, o incômodo de carregá-las pelo Largo do Arouche – local de sua primeira residência – levou-o à fotografia, com o propósito de montar um catálogo. Esse foi o início de sua profissão de fotógrafo. Scheier, possivelmente, possuía conhecimento amador e um equipamento simples, pois há fotografias pessoais suas tiradas ainda na Europa, nas quais são identificados seus pais, sua primeira esposa e seu primeiro filho. Contudo, seu aprimoramento foi autodidata, sem conhecimento ou estudos técnicos profundos prévios.

(15) FALBEL, Anat. Immigrant architects in Brazil: A historiographical issue. *Docomomo*, São Paulo, n. 34, p. 60, mar. 2006. Tradução da autora.

(16) KOSSOY, Boris. Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850-1950). In: PORTA, Paula (org). *História da Cidade de São Paulo, v. 2: a cidade no Império 1823-1889*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 387-455.

(17) Segundo sua filha, Bettina Lenci, em entrevista à autora, em 04/04/06.

Scheier sempre trabalhou em São Paulo. Em 1939, ganhou o 1º prêmio do Concurso Centenário de Photographia, promovido pelo Suplemento de Rotogravura de *O Estado de S. Paulo*. Nessa época abriu o estúdio fotográfico Foto Studio Peter Scheier, com a colaboração da esposa. Seu interesse em acompanhar todo o processo de revelação e ampliação justifica a presença do laboratório em suas residências, sempre reformuladas em função do negócio, para abrigar todas as funções necessárias. Seu endereço mudou algumas vezes, transferindo-se, após o Largo do Arouche, para uma casa na rua Bento Freitas, em seguida para a rua Monte Alegre e, por fim, já nos anos 50, fixou-se na alameda Casa Branca, 363. O estúdio funcionou até 1975, quando Scheier decidiu voltar para Alemanha.

A diversificação de sua produção foi fator de destaque em sua carreira: produziu fotografias de eventos sociais, de arquitetura, indústria, publicidade e jornalísticas. De 1945 até 1952 trabalhou como colaborador dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, na revista *O cruzeiro*. Esse trabalho lhe proporcionou contato com pessoas como Nelson Motta, Paulo de Arlindo Silva e Freitas Nobre, com quem produziu diversas reportagens. Conheceu Pietro Maria Bardi, que, em 1947, ano da fundação do MASP, chamou-o para ser o fotógrafo oficial do museu, registrando suas atividades, eventos e acervo. Na área de arquitetura fotografou obras de arquitetos como Rino Levi, Lina Bo Bardi e Oswaldo Bratke, colaborando para revistas especializadas como *Acrópole* e *Habitat*.

Em 1953, publicou o livro *Paraná, Brasil*, uma edição comemorativa do 1º Centenário do Estado do Paraná, pela imprensa paranaense. Em 1954, por ocasião do quarto centenário da cidade de São Paulo, publicou o livro *São Paulo: Fastest growing city in the world*, pela Livraria Kosmos Editora, de Stefan Geyerhahn. Pela Kosmos ainda lançaria, em 1960, *Brasília vive!*, a qual incluía fotos da inauguração de Brasília e, em 1968, *Imagens do passado de Minas Gerais*. Scheier visitou muitos pontos do Brasil. Fascinava-o a luz brasileira, assim como o homem: em sua ampla produção, sempre que possível, o elemento humano está presente.

Apesar da suposta despreensão artística, estética ou ideológica e da visão comercial da fotografia¹⁷, considerada como seu meio de sobrevivência em um país estrangeiro, não há como descartar os quase 30 anos nos quais conviveu, na Europa, com uma estética visual presente nas revistas e jornais ilustrados, em cartazes, em exposições de arte. Portanto, o papel de Peter Scheier, com os demais fotógrafos imigrantes no Brasil, foi inserir suas experiências vivenciais na cultura visual brasileira da época, ampliando a extensão das correntes vanguardistas para muito além dos círculos restritos dos fotoclubes, atingindo uma grande parcela da população por meio da fotografia comercial, publicitária, industrial, jornalística e outras.

TRÊS ARQUITETOS, TRÊS LIVROS E UM FOTÓGRAFO

No conjunto da obra de um fotógrafo cuja variedade de temas foi grande, é provável haver penetração de algumas práticas fotográficas próprias de certos temas em outros. O trabalho de seis anos no fotojornalismo certamente influenciou a fotografia de arquitetura de Peter Scheier. Podemos ainda considerar sua origem estrangeira e suas referências culturais como fatores que distinguem suas

fotografias dos demais. Aquelas publicadas nos três livros em questão demonstram, sutilmente, esses pontos, mais visíveis naquelas encontradas em seus livros autorais, nos quais é possível notar o uso dos ângulos oblíquos, em geral ascendentes – de baixo para cima – em composições diagonais, cujo resultado visual transforma o edifício não em elemento arquitetônico e espacial, mas em elemento geométrico e gráfico. Posturas típicas da cultura visual da época, evidente no trabalho de fotógrafos como Alexander Rodchenko e Albert Renger-Patzch.

Peter Scheier circulava pela região da praça da República, área de efervescência urbana e cultural da São Paulo dos anos 50, de grande concentração de escritórios de arquitetura. No 13º andar do edifício dos Diários Associados, na rua Sete de Abril, n. 230, ficava o escritório de Lina, cinco andares acima da redação da revista *Habitat* e dez acima do MASP. Rino Levi trabalhou no Edifício Esther (Avenida Ipiranga, 480) e depois se mudou para a sede do Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB – da rua Bento Freitas, 306, onde também trabalhavam João Vilanova Artigas, Ícaro de Castro Melo e Henrique Mindlin. Na Barão de Itapetininga encontravam-se Roberto Aflalo, Eduardo Corona, Gregori Warchavchik, Plínio Croce e Miguel Forte; na rua Avanhandava, Oswaldo Arthur Bratke. A sede da revista *Acrópole* ficava na Líbero Badaró. Essa área seria o centro das imagens retratadas em 1954 no livro *São Paulo: The fastest growing city in the world* – assim como em outros álbuns comemorativos do quarto centenário da cidade –, por sintetizar a idéia de progresso e modernidade naquele momento.

Peter Scheier documentou obras de Bernard Rudofsky, Gregori Warchavchik, Oswaldo Bratke, Lina Bo Bardi e Rino Levi, sendo deste o maior volume de obras registradas. Mais que isso, Scheier documentou a arquitetura inserida no contexto urbano. Assim, ele foi testemunha de obras de arquitetos como Lucjan Korngold (Edifícios CBI Esplanada e Thomas Edison), Álvaro Vital Brasil (Edifício Esther), Jacques Pilon (Biblioteca Municipal e sede de *O Estado de S. Paulo*) e Oscar Niemeyer (Edifício Copan) os quais se destacavam no tecido urbano paulistano.

A sua produção de fotografia de arquitetura começou nos primórdios da década de 1940. Quando da publicação de *Brazil builds*, portanto, o Foto Studio Peter Scheier estava iniciando suas operações, o que justifica, em parte, a ele ser creditada apenas uma imagem, a da Residência Arnstein, de Bernardo Rudofsky. Em *Modern architecture in Brazil e Latin american architecture since 1945*, Scheier aparece com mais freqüência, uma vez que já possuía um retrospecto de fotografia de arquitetura mais amplo, cujo conteúdo se encaixava na proposta editorial e nos períodos abordados pelos autores.

Bernard Rudofsky, imigrante austríaco, morou em São Paulo de 1938 a 1942, quando se mudou para Nova York. Sua presença em *Brazil builds*, com duas residências – a Arnstein e a Frontini – está relacionada com seu trabalho como editor associado e diretor de arte na revista *New Pencil Points*, que, em 1943, publicou um artigo¹⁸ sobre suas casas Arnstein, Frontini e Hollenstein em São Paulo, com parte das imagens mostrada no *Brazil builds*, produzidas por Kidder Smith e Peter Scheier.

Embora sua documentação da Residência Arnstein¹⁹, publicada na revista, fosse ampla e consistente, para *Brazil builds* apenas uma das fotos de Scheier foi selecionada. Suas imagens externas exploravam o jardim tropical abundante e a integração entre o interior da residência e o pátio interno. Scheier sabia explorar a

(18) RUDOFSKY, Bernardo. Three Patio Houses. *New Pencil Points*, East Stroudsburg, n. 6, p. 48-65, jun. 1943.

(19) Residência Arnstein, Bernard Rudofsky, São Paulo, 1941.

(20) Residência Lina Bo Bardi, Lina Bo Bardi, São Paulo, 1951.

(21) *Modern architecture in Brazil* é a única das três publicações a publicar projetos de Lina Bo Bardi. *Brazil builds* foi anterior à sua chegada ao Brasil, em 1946. No livro de Hitchcock nenhum projeto da arquiteta foi mostrado.

transparência da arquitetura moderna eficientemente em suas fotografias – a residência Lina Bo Bardi, Milton Guper e as posteriores fotos dos edifícios de Brasília revelam essa qualidade. A imagem publicada em *Brazil* retrata o viveiro em uma composição frontal, freqüente na documentação de arquitetura de Peter Scheier.

Nesse tipo de composição, estão presentes pontos típicos da fotografia clássica de arquitetura, encontrados na obra de fotógrafos como o americano Ezra Stoller: ponto de vista como uma elevação e uso de perspectiva com ponto de fuga para aumentar dramaticamente o senso de profundidade. Um claro exemplo é uma fotografia interna da Residência Lina Bo Bardi²⁰, publicada em *Modern architecture*, obra na qual a arquiteta comparece com dois projetos.

Essa fotografia (Figura 1) é uma composição frontal, com uma diagonal forte à esquerda, referente ao caixilho em perspectiva. O posicionamento de Scheier junto da caixilharia permitiu mostrar uma característica primordial do projeto, sua relação interior-exterior. A implantação da casa na parte mais alta do terreno, com vista para o ainda desocupado bairro do Morumbi, a grande área de jardim e a vedação em vidro estão sintetizadas nessa imagem. Além dessa, há um detalhe da escada externa produzido por Scheier. Os créditos das demais fotos da residência – vista geral, escada e jardim – são atribuídos a Francisco Albuquerque, todas já publicadas anteriormente na revista *Habitat*, n. 10, de 1953.

Além da residência, Lina publicou o Museu de Arte de São Paulo em *Modern architecture in Brazil*²¹, com fotografias também produzidas por Scheier. Fotógrafo oficial do MASP desde sua fundação, em 1947, ele teve contato direto com a arquiteta. Documentava o acervo, os eventos e as atividades do Instituto de Arte Contemporânea – IAC, escola de artes do museu, que contemplava diversas



Figura 1: Residência Lina Bo Bardi
Autor: Peter
Foto: Peter Scheier
Fonte: MINDLIN, 1956, p. 43.

(22) MASP, Lina Bo Bardi,
São Paulo, 1947.

atividades como dança, música, desenho industrial e artesanato. Scheier também colaborou com a revista *Habitat – Revista das artes no Brasil*, criada em 1950 e dirigida por Lina e Pietro Bardi.

O Museu de Arte²² ocupava dois andares da sede dos Diários Associados, na rua Sete de Abril. No primeiro andar ficavam os auditórios, laboratório de fotografia, secretaria e biblioteca, ao passo que, no segundo, ficava exposto o acervo permanente. Os cursos promovidos pelo IAC aconteciam em outros andares do edifício. O museu é apresentado no livro em quatro vistas internas, sendo três da sala do acervo permanente e uma do auditório.

Com ângulos abertos e oblíquos, Scheier mostrava a extensão do espaço da coleção permanente e suas características físicas, enfatizadas no texto de Mindlin, como a iluminação, o forro vazado de elementos metálicos e a continuidade e flexibilidade do espaço garantida pelos suportes metálicos dos painéis de exposição, cuja interferência era quase nula. A “vitrine das formas”, projetada por Lina, presa ao teto por tirantes, era presença marcante das fotos, nas quais Scheier explorava a visibilidade da pinacoteca por seus panos de vidro transparentes.

Uma fotografia também frontal (Figura 2), a qual documenta o fundo do salão de exposição do acervo permanente, destaca-se por sua estrutura interessante: do lado esquerdo, dominado pelo acabamento preto, estão duas grandes estátuas, uma escultura grega (século 4), em primeiro plano, e uma deitada, *Bacante adormecida*, de Valério Villareale, logo a seguir. Ao fundo, estão móveis e quadros – a tela *São Sebastião na coluna*, de Pietro Perugino, à direita, atrai a atenção. Para equilibrar a composição, cujo vazio à direita seria incômodo, Scheier utilizou um recurso muito comum em suas fotos: colocou-se sentado na frente da estátua, observando-a, preenchendo o primeiro plano. Scheier costumava inserir-se em fotografias, valendo-se de retrovisores de carro, espelhos, tripés e disparadores para produzir seus auto-retratos.



Figura 2: Acervo permanente do MASP
Foto: Peter Scheier
Fonte: MINDLIN, 1956, p. 182

Figura 3: Instituto
Central do Câncer
Foto: Peter Scheier
Fonte: MINDLIN, 1956,
p. 155

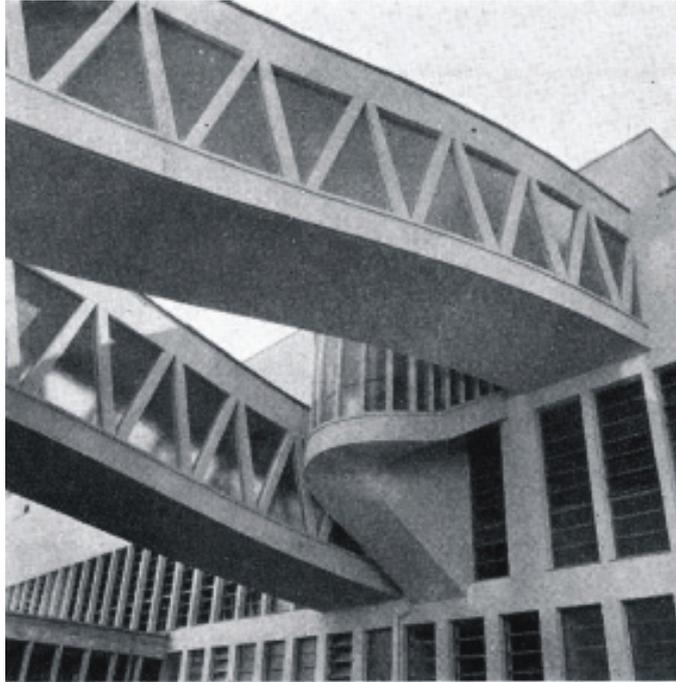


Figura 4: Edifício
Prudência
Foto: Peter Scheier
Fonte: MINDLIN, 1956,
p. 97



Rino Levi, ao contrário de Lina, teve projetos publicados nos três livros. Em *Brazil builds*, Kidder Smith documentou o Instituto Sedes Sapientiae. O Instituto Central do Câncer e a Residência Milton Guper aparecem nos demais livros. Em *Latin american architecture* é mostrado, ainda, o Banco Paulista do Comércio, e, em *Modern architecture*, o Edifício Prudência. Com exceção do Sedes Sapientiae, todas as fotografias publicadas nesses livros são de Peter Scheier, que documentou muitos outros projetos do arquiteto, como Edifício Porchat, Cine Ipiranga e Hotel Excelsior, Companhia Jardim de Cafés Finos, Hospital Cruzada Pró-Infância, Ordem dos Advogados do Brasil, Garagem América, além do próprio Instituto Sedes Sapientiae.

O Instituto Central do Câncer²³ foi o primeiro projeto hospitalar de Rino Levi a ser construído e teve grande repercussão na mídia especializada, nacional e internacional. Scheier o documentou pouco antes de sua inauguração: a presença de material de construção e entulho nas áreas externas é indicativa de o edifício não estar totalmente concluído. Scheier criou imagens externas²⁴ que mostram a solução encontrada para o desnível do terreno, com a divisão do programa em blocos distintos, implantados em platôs de diferentes níveis. Ou ainda que ressaltam a relação da calçada com o volume vertical de dez pavimentos do bloco de quartos, intermediada pelo bloco de dois andares da entrada. Também registrou a área de descanso de funcionários e de pacientes internados, com seus *brises* metálicos e as formas orgânicas dos canteiros e espelhos d'água de seu jardim.

As rampas que ligam a recepção aos níveis de atendimento ao público no bloco posterior foram registradas a partir de dois ângulos diferentes: um frontal, publicado no livro de Hitchcock; e outro oblíquo, publicado em *Modern architecture*. O desnível vencido pelo sistema de circulação entre os dois blocos fica menos claro na adoção do ângulo oblíquo ascendente (Figura 3), que resultou em grande distorção e cuja abertura focal permitiu ver apenas o encontro das rampas com a caixa de escada. Do ponto de vista compositivo e estético, esse ângulo oblíquo é mais interessante que o frontal por ressaltar as curvas das rampas e da escada, uma sutileza do arquiteto no desenho dessas circulações.

No Edifício Prudência²⁵, Peter Scheier também retratou brilhantemente a curvatura da rampa de acesso. A fotografia (Figura 4) parece composta segundo um zoneamento, no qual a curva da rampa junta-se aos elementos orgânicos da vegetação, no plano inferior, contrapondo-se à ortogonalidade do caixilho, no plano superior. O tronco da palmeira marca o eixo vertical, alinhado com a alvenaria que separa os caixilhos. Essas sutilezas na composição mostram o cuidado de sua documentação arquitetônica: o domínio das verticais, a amarração de elementos externos aos componentes do edifício, a busca de uma lógica no posicionamento e na composição. Essas questões chegam ao registro da residência Guper²⁶, um conjunto de imagens maduro, rico, equilibrado e bem-resolvido.

Peter Scheier mostrou sensibilidade para ressaltar os pontos primordiais do projeto: o jardim como extensão da sala de estar e o conforto fornecido pelo pergolado, cujo sombreamento protege a área da incidência solar direta. Todas as imagens demonstram seu cuidado com o paralelismo das linhas verticais e o equilíbrio de suas composições, em geral frontais e com um único ponto de fuga.

(23) Hospital Antônio Cândido de Camargo, Rino Levi e Roberto Cerqueira César, São Paulo, 1949-1954.

(24) Há uma divergência sobre a autoria da foto externa geral do conjunto. Em *Latin american architecture*, ela é atribuída a J. Siqueira Silva e não a Scheier, como consta no livro de Mindlin.

(25) Edifício Prudência, Rino Levi e Roberto Cerqueira César, São Paulo, 1950.

(26) Residência Milton Guper, Rino Levi e Roberto Cerqueira César, São Paulo, 1951-1953.

Figura 5: Residência
Milton Guper
Fonte: HITCHCOCK, 1955,
p. 59



A relação entre o jardim e a sala de estar predomina em conjunto formado por três fotografias complementares, tiradas aproximadamente do mesmo ponto. A foto que se repete em *Modern architecture* e *latin american architecture* (Figura 5) é uma vista do jardim com a sala de estar à esquerda: há um contraponto entre as linhas horizontais do pergolado e as verticais, compostas pelos pilares à direita e o caixilho à esquerda. O domínio da área de teto valoriza o desenho em linhas paralelas do pergolado. O rigor geométrico se exprime nas vigas do pergolado, no fechamento vertical e nos planos dos módulos do caixilho da sala, apenas suavizado pela presença da vegetação.

CONCLUSÃO

Dois pontos foram norteadores nesta análise. O primeiro concerne à repercussão no exterior da arquitetura moderna do Brasil. *Brazil builds* potencializou o processo de reconhecimento internacional iniciado três anos antes pelo Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York.

Em 1942, ano da exposição homônima e de sua publicação, poucos periódicos de arquitetura circulavam pelo país. *Acrópole*, criada em 1938, investia na fotografia especializada – inicialmente produzida por Leon Liberman – como ferramenta de conhecimento dos projetos. Na década de 1950 surgiram outras revistas, como *Habitat* (1950), *AD – Arquitetura e decoração* (1953) e *Módulo* (1955).

O segundo ponto foi a imigração em virtude da deflagração da Segunda Guerra Mundial em 1939, que conduziu ao Brasil levas de artistas, entre os quais arquitetos e fotógrafos. Esse grupo, inserido no mercado de trabalho, trouxe conhecimentos diversos que impulsionaram seus campos de atuação.

Embora o conflito tenha intensificado esse processo, a presença de fotógrafos estrangeiros na documentação de arquitetura no Brasil data das primeiras décadas do século 20, com o trabalho de fotógrafos como o alemão Theodor Preising e o suíço Guilherme Gaensly em São Paulo, e o francês Marc Ferrez no Rio de Janeiro.

A arquitetura moderna brasileira, dessa forma, fazia-se conhecer pelos registros dos estrangeiros, radicados no Brasil ou não. Kidder Smith, Rosalie Thorne McKenna, Leon Liberman, Marcel Gautherot, Peter C. Scheier, Aertsens Michel, Jean Manzon, Boer, Sascha Harnish e Hans Günter Flieg foram alguns desses profissionais que documentaram a arquitetura de nosso país, permeados por conhecimentos adquiridos em seus países de origem. Ao seu lado estavam os imigrantes que atuavam em duas importantes revistas: Max Gruenwald – austríaco, dono da *Acrópole* em sua segunda fase – e o casal Bardi – italianos, editores da *Habitat*.

A figura de Peter Scheier sintetiza as questões deste texto. Levou para a documentação de arquitetura a rapidez e a agilidade típicas de sua prática dentro do fotojornalismo e da fotografia de eventos. Assim, são compreensíveis as diferenças de postura e técnica em relação aos fotógrafos especializados.

Tanto em seus ângulos frontais quanto nos oblíquos, a preocupação com o paralelismo das linhas verticais sempre esteve presente. Nos trabalhos mais tardios, nota-se a organização dos elementos em função das linhas ou componentes do espaço arquitetônico. Os ângulos ascendentes ou descendentes, típicos de seu trabalho autoral ou fotojornalístico e permeados pela cultura visual da época, são usados com mais comedimento, para ressaltar determinados detalhes. Scheier, em geral, optava por ângulos mais convencionais e equilibrados, sem distorções, baseados nos elementos clássicos da fotografia de arquitetura, como o ponto de vista elevacional, a composição fortemente simétrica, o uso de perspectiva com um ponto de fuga para aumentar o senso de profundidade e o foco preciso em toda a área²⁷. A perfeita compreensão das intenções do arquiteto e das relações espaciais envolvidas criou registros impecáveis, como nas residências Lina Bo Bardi e Milton Guper.

Embora a presença humana seja uma característica marcante em seu trabalho fotojornalístico, não é tão freqüente em sua documentação de arquitetura. Os espaços quase sempre estavam vazios. Não mostrava a arquitetura sendo utilizada, ao contrário, mostrava-a limpa, desprovida de interferências. Essa ausência era constante em fotógrafos das décadas de 1950 e 1960, que buscavam comunicar as relações espaciais e o desenho original do arquiteto em imagens precisas e limpas, sem a presença de elementos móveis, como pessoas e veículos²⁸.

Apesar de a fotografia de arquitetura não ser a produção mais volumosa e conhecida de Peter Scheier²⁹, ela corresponde a um acervo significativo da arquitetura moderna paulista. Ao lado de outros profissionais, Scheier documentou exemplares construídos nas décadas de 1940 e 1950, período de amadurecimento dessa arquitetura. Período também de estreitamento das relações entre essas duas artes, em um objetivo único de divulgação e consolidação da identidade da arquitetura brasileira, no país e no exterior.

(27) ELWALL, Robert. *Building with light: The international history of architectural photography*. Londres: Merrel Publishers, 2004, p. 180.

(28) Em meados da década de 1960 esse paradigma de “remoção de signos da vida” passou a ser contestado, principalmente nos Estados Unidos, onde profissionais buscavam revigorar o registro de arquitetura inspirados no fotojornalismo, a fim de comunicar algum senso de realidade, mostrar edifícios contextualizados e em uso por pessoas agindo em atividades cotidianas, em oposição a figuras firmes e estáticas servindo de escala. Ver: ELWALL, op. cit, p. 162-163.

(29) O acervo de Peter Scheier pertence atualmente ao Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, que abriga toda a documentação do fotógrafo. A documentação fotográfica das obras do arquiteto Rino Levi pertence à biblioteca da FAUUSP. A documentação fotográfica de Lina Bo Bardi pertence ao Instituto Lina Bo Bardi, e a documentação do MASP também está disponível na sede do museu.

BIBLIOGRAFIA

ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. *Rino Levi – Arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. Brazilian presence in the historiography of twentieth century architecture. *Docomomo*, São Paulo, n. 34, p. 66-71, 2006.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. *Arquitetura em revista: Arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)*. 2005. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ELWALL, Robert. Photography Ascendant 1945-1975. *Building with Light: The international history of architectural photography*. Londres: Merrel Publishers, 2004.

FALBEL, Anat. Immigrant architects in Brazil: A historiographical Issue. *Docomomo*, São Paulo, n. 34, p. 58-65, 2006.

—. Peter Scheier, a modern photographer and the idea of city. *Docomomo*, São Paulo, n. 37, p. 12-19, 2007.

—. Peter Scheier: Visões urbanas de um fotógrafo moderno na América. In: 7º SEMINÁRIO DOCOMOMO. Porto Alegre, *Anais...* Porto Alegre, 2007.

GOODWIN, Philip L.; SMITH, G. E. Kidder. *Brazil builds: Architecture new and old 1652-1942*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943.

HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin America architecture since 1945*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1955.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

—. Luzes e sombras da metrópole: Um século de fotografias em São Paulo (1850-1950). In: PORTA, Paula (Org.). *História da cidade de São Paulo: A cidade no Império 1823-1889*. São Paulo: Paz e Terra, v. 2, 2004.

LEMOS, Carlos A. C. Arquitetura contemporânea. In: ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, v. II, 1983.

MINDLIN, Henrique E. *Modern architecture in Brazil* Rio de Janeiro/Amsterdam: Colibris Editora Ltda., 1956.

NOBRE, Ana Luiza. A eficácia do corte. In: FRANCESCHI, Antonio Fernando de et al. *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

RUDOLFSKY, Bernardo. Three Patio Houses. *New Pencil Points*, East Stroudsburg, n. 6, p. 48-65, 1943.

SCHEIER, Peter. *São Paulo fastest growing city in the world*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1954.

SERAPIÃO, Fernando. Uma saga fotográfico-arquitetônica. *Revista Projeto Design*, São Paulo, n. 323, p. 102-105, 2007.

RESIDÊNCIA NO MORUMBI. *Habitat* São Paulo, n. 10, p. 31-40, 1953.

Obs.:

O texto é parte da pesquisa de mestrado, em andamento na FAUUSP, sobre a fotografia de arquitetura no Brasil e a contribuição de Peter Scheier, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp.

Nota do Editor

Data de submissão: outubro 2007

Aprovação: agosto 2008

Sonia Maria Milani Gouveia

Arquiteta pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), realizando mestrado, na mesma Escola.

Rua Maranhão, 88 – Higienópolis

1240-000 – São Paulo - SP

(11) 2959-1398, (11) 9254-3986

soniammg@uol.com.br

Ricardo Marques de
Azevedo

d

e WERTHER A JOHANNES:
A ESTETIZAÇÃO DA VIDA

098

pós-

RESUMO

Aquilo a que a historiografia da arte chamou Romantismo consistiu em uma miríade de movimentos artísticos heterogêneos que se alastrou desde meados do século 18. Visando à caracterização desses movimentos, ditos românticos, este ensaio arbitra sua periodização entre dois romances escritos na primeira pessoa do singular e na forma de diário, a saber, *Werther* e *Diário de um sedutor*. Se, em Goethe, a paixão consome o protagonista, no texto de Kierkegaard a sedução é apenas artimanha e cálculo. Entre tais tempos, embora não se consolide um programa artístico coerente ou uma norma lírica ou figurativa própria, uma sensibilidade peculiar perpassa as poéticas artísticas. Supõe-se, então, que a obra de arte seja corolário ou emanção de uma vida, ela mesma, artística, e entra em cena uma abrangente e minuciosa estetização da própria existência.

PALAVRAS-CHAVE

Romantismo, preceptivas artísticas, estética, arte moderna, literatura moderna.

DE WERTHER A JOHANNES:
LA ESTETIZACIÓN DE LA VIDA

RESUMEN

Aquello a que la historiografía del arte llamó Romanticismo está formado por una gran cantidad de movimientos artísticos heterogéneos, que se ha extendido desde los mediados del siglo 18. Para caracterizar esos movimientos, llamados románticos, este ensayo establece su duración entre dos romances escritos en la primera persona del singular, en forma de diario, que son *Werther* y *Diario de un seductor*. Si por un lado en Goethe la pasión consume al protagonista, por otro, en el texto de Kierkegaard, la seducción es tan solo artimaña y cálculo. En ese intervalo, aunque no se consolide un programa artístico coherente o tampoco una norma lírica o figurativa propia, existe una sensibilidad peculiar que atraviesa las poéticas artísticas. Hay una suposición de que la obra de arte es corolario o emanación de la vida, ella misma artística, y entra en escena una estetización amplia y minuciosa de la propia existencia.

PALABRAS CLAVE

Romantismo, estética, preceptivas artísticas, arte moderna, literatura moderna.

FROM WERTHER TO JOHANNES:
LIFE AS AESTHETICS

ABSTRACT

That which art historiography named Romanticism consisted in manifold heterogeneous movements that have spread since the mid-18th century. To characterize these commonly called romantic movements, this essay sets the timeline to a period between the publication of two novels written in the first person of the singular and in the form of a diary: *Werther* and *Diary of a seducer*. If, in Goethe, passion consumes the main character, seduction in Kierkegaard's text is only artifice and calculation. Although neither a coherent artistic program nor a characteristic lyric or figurative norm is consolidated in this period, a peculiar sensibility permeates artistic poetics. It is supposed then that the work of art is corollary or emanation of a life, itself artistic, and comprehensive and minute aesthetics of existence take place.

KEY WORDS

Romanticism, artistic preceptives, aesthetics, modern art, modern literature.

INTRODUÇÃO

(1) GARRETT, Almeida. *Carta ao sr. Duarte Lessa* (Prefácio à 1ª edição de *Adozinda*).

(2) “Macpherson divulgue de fausses vieilles poésies sous le nom d’Ossian, légendaire barde écossais du IIIe siècle: c’est un triomphe de l’imposture, mais c’est un triomphe européen; commentaires et traductions dureront quarante années.” LEGRAND, Gerard. *L’art romantique*. Paris: Larousse-Bordas/Her, 1999, p. 12 (Comprendre et reconnaître).

(3) “Ossian suplantou Homero em meu coração. Que mundo aquele para onde me leva o poeta sublime! GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Werther*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 381.

(4) “Existem, a meu ver, duas literaturas completamente distintas, a que vem do sul e a que vem do norte; a que tem em Homero a sua origem e a que se inicia com Ossian. O gênero de literatura próprio dos gregos, dos latinos, dos italianos, dos espanhóis e dos franceses do século de Luís XIV é aquele que chamarei literatura do sul. As obras inglesas, as alemãs e algumas dinamarquesas e suecas devem ser incluídas na literatura do norte, que principiou com os bardos escoceses, com as fábulas islandesas e com as poesias escandinavas.” Mme de Stael. *De la littérature* apud GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto (Orgs.). *A estética romântica: Textos doutrinários*. São Paulo: Atlas, 1992, p. 57 (Textos básicos de cultura).

(5) É interessante notar como é freqüente as obras de ficção setecentistas tomarem por título os nomes de seus protagonistas: (Don) Juan, Emílio, Heloísa, Robinson, Cândido, Justine, Manon e até Werther. Entre elas, apenas essa obra é narrada na primeira pessoa do singular.

(6) PROUST, Marcel. *Tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981, p. 153.

“(A Poesia romântica) é a mesma selvática, ingênua, caprichosa e aérea virgem das montanhas que se apraz nas solidões incultas, que vai pelos campos alumiados do pálido reflexo da Lua. Envolta em véus de transparente alvura, folga no vago e na incerteza das cores indistintas que nem oculta nem patenteia o astro da noite; — a mesma beldade misteriosa que freqüenta as ruínas do castelo abandonado, da torre deserta, do claustro coberto de hera e musgo, e folga de cantar suas endechas desgarradas à boca das cavernas fadadas — por noite morta e horas aziagas.”¹ *Carta ao sr. Duarte Lessa*, Almeida Garret.

O diário do jovial Werther anota que, em seus ócios, ele se entretinha na leitura atenta dos cantos de Homero; entretanto, tanto mais o assalta e assombra a exacerbação de sua paixão por Carlota, soturno, mais é nos versos de Ossian² que anela alento³. É sintomático o entusiasmo infundido pela gesta *nórdica*, pois a exemplaridade da epopéia *mediterrânea* já não consola o jovem apaixonado dos padecimentos que lhe assoberbam o espírito arrebatado e melancólico⁴. Enquanto na *Ilustração* os escritores se comprazem com a narração de alheios conflitos, ardis e paixões⁵, os autores *românticos* atentam, sobretudo, à descrição das afeições e cogitações que tais afecções provocam, pois o interesse agora se foca no etéreo território dos sentimentos. O protagonista da novela de Goethe adverte uma condição própria ao *pneuma* romântico: ao assistir à torrente de seus padeceres, assinalando o primado da *interioridade*, o enamorado, mais que à amada, ama o amor que lhe tem e sobre isso cisma sem cansar. Ele se apaixona pela paixão e esta é mais sensual que sexual e, se o amor é, tanta vez, *prosaico*, a transcendência que o amor ao amor propicia e potencia haverá de ser *poética*, sublime. Na expectativa de desvendar auspiciosos sinais, um soslaio furtivo, o casual roçar de mãos, alguma palavra ambígua, certa entonação sugestiva, qualquer alusão desprevenida podem desvelar misteriosos signos. Romântica será, pois, a sempiterna acídia da paixão que consome sem nunca se consumir, o anseio pela plenitude de uma união mística entre sujeito e objeto desejanter, assimilados na totalização narcísica do *Eu*.

Para o *romântico*, a arte, que *especula* sobre sua própria vivência, é sempre *reflexiva*: é superando o egotismo solipsista de suas atribulações e perquirindo-as aplicadamente, acompanhando a inesgotável variabilidade de seus desdobramentos e descrevendo-os à obsessão, que seu sentimento, de início somente individual, poderá, estratificando-se em *obra de arte*, animar-se em engendrar ou suscitar

(7) “A faculdade da atividade que volta sobre si mesma, a capacidade de ser o Eu do Eu, é o pensar. Esse pensamento não tem nenhum objeto senão nós mesmos.” SCHLEGEL, Friedrich. *Philosophische Vorlesungen* apud BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras/Edusp, p. 45.

(8) *Werther*, editada em 1774, assim como, em 1781, a peça *Os bandoleiros*, de Schiller — como aquela, também publicada anonimamente —, assinalam a emergência de uma sensibilidade romântica. Ambos escritos colhem, de imediato, entusiasmo e aplausos, estimulando a seqüente produção de novas obras permeadas por semelhante sensibilidade. Cabe também observar que, entre os *romantismos*, há, amiúde, obras de exaltação juvenil. Isso se dá, entre tantos motivos, porque alguns autores perecem ainda na flor da idade; outros, como Rimbaud, cedo abdicam dos misteres literários e artísticos, e, ainda, há os que, como Goethe, abjuram de incerto ímpeto tempestuoso em favor de uma reconciliação com a serena grandeza do estro clássico.

(9) A deflagração de tantos suicídios fáticos que seguiu ao ficcional de Werther quiçá decorra, para se cogitar em matar-se por amor, ser necessário, antes, ter sido aventado — e assim tenha-se inscrito no universo dos possíveis — o morrer-se de amor. No entanto, mais tarde, para Kierkegaard, nem sequer o suicídio poderá constituir esperança: “*porque, bem longe de dele (o desespero) se morrer, ou de que esse mal acabe com a morte física, a sua tortura, pelo contrário, está em não se poder morrer, como se debate na agonia o moribundo sem poder acabar. Assim, estar mortalmente doente é não poder morrer, mas neste caso a vida não permite esperança, e a desesperança é a impossibilidade da última esperança, a impossibilidade de morrer.*” KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O desespero humano*. In: SCHOPENHAUER, Arthur; KIERKEGAARD, S. A. *Textos seletos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 341 (Os pensadores).

ressonâncias em outras almas. O estritamente subjetivo — o múltiplo e pródigo encadear dos *sentimentos* — é perfeitamente singular e idiossincrático e, assim, inefável. É somente quando o artista se sobreleva do incessante fluxo de sensações e disposições e disto faz objeto de empenhada cogitação que ele se habilita a transsubstanciá-los na *obra de arte*. E, pela obra, ele aspira estimular também a sensibilização ou a reverberação dos afetos do espectador. Preconiza-se, assim, para os mistérios poéticos, que o poeta sinta, e sinta vasta e intensamente, mas que, ao mesmo tempo, obstine-se em impor a seus sentimentos a mais severa perscrutação reflexionante e esta, em face de *nada*, haverá de deter-se.

O espectador ou o leitor, por sua vez, é, por ocasião da obra de arte e conforme suas capacidades e disponibilidades, também incitado a dar curso a suas efusões — estas, igualmente, pessoais, únicas e inconfundíveis. Mercê da insondável potência das línguas — e das linguagens, de modo geral —, ao se dizer algo, imprevisto, *algo* mais é dito. E, nesse excedente, o leitor (vidente ou ouvinte) apreende incontáveis significados inadvertidos pelo próprio autor da obra: tal se dá porque se atenta na voz de outrem sua própria entonação. “*Na verdade, todo leitor é, quando lê, leitor de si mesmo.*”⁶ Ora, o fruidor se defronta, pelo *médium* da obra de arte, apenas consigo e com seus próprios sentimentos. Assim, as poéticas (e as teoréticas) românticas serão sempre reflexionantes e o objeto da reflexão é monocórdia e insistentemente o *Eu*, baricentro do real⁷.

Em Werther⁸, antecipa-se uma etiologia que viria a ser endêmica entre os artistas *românticos*: o credo que o sofrimento nobilita e o sentimento de o homem pouco ou nada poder contra as formidáveis forças adversas, diversas — advenham elas do influxo das circunstâncias exteriores ou do fluxo patético, paixão e padecimento —, que nele se desencadeiam: encadeiam-se, assim, desencanto, desolação, dilaceração, autocomiseração, niilismo e, por fim, a expectativa social que o obriga ao *ato ideal* do autocídio, o qual se torna, para o atormentadíssimo Werther, recurso derradeiro diante do inapelável. O intenso abalo que o escrito de Goethe provoca está, por certo, associado à até então inusual impudicícia com que ali se discorre sobre sentimentos tão íntimos e pessoais⁹.

Perante a subida relevância e aspirada intensidade da força passional e do modo desejanste, para o *romântico* é indiferente qual o foco de sua paixão: amada, pátria, religião, história, arte ou até tísica, agonia e mesmo a morte. O que importa, afinal, é sua adesão cabal e incondicional a determinada causa, crença ou devoção. Viver e, talvez, por ela morrer; magnetizar, desse modo, na morte, o norte de sua vida.

Ora, direis, diria o poeta, poemas? *Certo perdeste o senso*: para se cumprir a completude do poetar romântico não basta que se verseje bela ou sentidamente, é, antes imperativo que, sem receios ou reservas, viva-se a arte, a poesia, e, recitando com o próprio viver seu inteiro poema, *estetizar a vida!*

Para o *páthos* romântico, *estetizar a vida* é, correlatamente, idealizar a morte. O inspirado *romântico* ritualiza estados de exalçamento do espírito como mote e escopo de sua vivência artística. Assolados por sentimentos elegíacos e assumindo como missão profética e poética fazer devir o que é, os artistas se abismam inteiros até o ostracismo, à moléstia, às perversões, aos vícios ou mesmo à vesânia, para assim renunciar às pregnâncias das reiterações das rotinas e prenunciar outra e mais exacerbada Sensibilidade. Sem se consentir em hesitações ou temores, o *romântico* exuberava na voragem em viver por sua arte e mesmo por ela morrer. Embora a moção passional sem reservas ou deferências aparente ser de ordem puramente emotiva, não raro, a seguir, os artifícios da razão são mobilizados para a explicitação e a corroboração de que *este* terá sido o exclusivo viés válido, o indeclinável valor lídimo. Não há, não pode haver, para ele, qualquer dúvida ou relutância quanto à inevitabilidade de suas escolhas. Pertence-lhe, intimamente, a aguerrida convicção na posse e detenção do monopólio de uma revelação incontrastável, posto esta ser muito peculiar: e ele nunca esmorece em sua fé e no afã de apregoá-la. Afincando-se na recuperação de um sentido originário e vertiginando-se nas fímbrias dos abismos em meio às procelas, as vicissitudes e exaltações do poeta soerguem-no à estatura de *vidente* que, mofando-se de comezinhos anseios por estabilidade, felicidade e tranqüilidade, lança-se ao heróico e sacro sacrifício da criação/ aniquilação¹⁰.

(10) "Abram espaço! Destruam! Algo surgirá! Oh, sentimento divino — esse é Lenz, a voz mais autêntica do Sturm und Drang, meio século antes de Byron: o que importa é a intensidade do impulso criador, a profundidade da natureza de onde ele surge, a sinceridade de nossas crenças, a disposição de viver e morrer por um princípio que importa mais que a validade da própria convicção ou do princípio." BERLIN, Isaiah. A apoteose da vontade romântica: A revolta contra o mito de um mundo ideal. In: *Limites da utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 184.

A poesia, a agonística poética, é então vocação, vidência, predestinação, agonia: ao artista é consagrada a elevada missão — e a danação — prometéica de desatrear os homens da canga das convenções da polidez e liberá-los dos grilhões do tolo, do fútil e do trivial para assim lhes descortinar vórtices nas possessões do *sublime*. O ofício poético é tido, destarte, como uma peregrinação a nenhures, a errância infindável por tormentos e tormentas do terreno existir, alentando-se, ainda, o anseio pelo improvável e sempre procrastinado reencontro consigo próprio.

Consternado e inconformado que a verdade não seja sempre bela, e a beleza vera, o poeta se potencia pela *práxis* poética e — em dissídio com os *bons modos* e *costumes* —, enquanto se precata do contágio com o filistinismo de pequenas rotinas e afazeres, obstina-se em extremar sua *estesia*. Em desejada solitude, repudiando as recorrências e a banalidade do useiro e cultivando o apuro do sensível, o artista se credencia a ultrapassar os umbrais do visível para assim ingressar nos arcanos do invisível e insinuar-se nos recônditos do inefável. Professando uma heurística própria e peculiar, o vate estima e emula estados de evasão, de devaneio, de transe e de sonho pelos quais se manifesta a inconsútil e hermética linguagem dos deuses — oráculos, enigmas... — que a lhana vigília não alcança assomar. A hermenêutica das revelações de credos e confissões confirma ser peculiar a Deus ou a deuses manifestarem-se poeticamente: *todo*

oráculo é declamação. Os diversos verbos divinos, sempre misteriosos e obscuros, demandam e implicam uma ação exegética que é apanágio de *iniciados* ou *iluminados*, cujas almas são inseminadas por dons proféticos e amanhadas em empenhos poéticos. Assim, o poeta-profeta é *capaz de perceber coisas antes nunca vistas*, e, solitário, pela elevação singular de seu espírito, desgarrar-se do rebanho, escapa ao aprisco e devém um visionário decifrador de sinais, um cristalizador de brumas, um propiciador de deslumbres, um aclamador de vaticínios.

A inconfidência *romântica* aspira ser a afirmação do inconformismo, em face da generalização dos mecanismos e instrumentos de controle e perscrutação social e à disseminação de práticas de espreita e de coerção dos indivíduos, e toma por causa e pendão as prerrogativas do *Eu* anelante à transcendência poética, mística ou divinatória. Engaja-se nessa sublevação a exaltação das potências da imaginação e a exigência do insólito e do extraordinário, assim como a atenção à criança, ao alucinado, ao extático, ao extravagante, ao selvagem, ao primitivo, aos quais se atribui a faculdade de entender e exprimir outros falares. Não é *romântico* admitir que a verdade seja apenas uma: mentiras, ironias, facécias, lisonjas, delírios, devaneios, demência e loucura são também vertentes da verdade volúvel e multiforme. É, outrossim, peculiar à disposição *romântica*, exortar o valor e os alcances da Imaginação (*phantasia*), pois esta não se atém em reportar ao que se crê ver, mas, sobretudo, aporta ao que só por ela se pode entrever.

O estigma ao recorrente e ao perfunctório e a estima de todas as formas que contrastam, a convenção se coaduna à crença *romântica* de incumbir ao artista, pelo transporte da obra de arte — rompendo as correntes do corriqueiro e do costumeiro —, desarraigando o espectador de sua apatia e alçá-lo a altas comoções pelas quais sua alma é alentada: assim, a arte arma a alma para atuar em outras almas¹¹. Pela arte, desse modo, conjugam-se um poder encantatório, uma ação didascálica e um efeito terapêutico.

É romântico empolgar a flama do impulso vanguardeiro, insígnia dos que, avançando intemoratos *à frente*¹² de seus coevos, defrontam o pretérito acrisolado na convenção e no costume. Paradoxo: se o artista almeja, de fato, alistar-se em seu então, então não há como dele não desertar. Para se incorporar com fidelidade à sua época, é imperativa a sedição contra as reiteraões do habitual e do estabelecido que obnubilam os alcances da sensibilidade. Para o poeta, sobrestar o caudal da igualação e da convenção é emergir na margem e, desterrado e proscrito como desatinado, tolo ou ébrio, sagrar-se, assim, como apóstolo e mártir nas aras do *novo*. O degredo a que se pronunciam os estetas é expiação que os habilita como núncios de nova lírica e profetas de pósteras sensibilidades. Importa e urge infundir esteticidade à existência do artista, mas, também, extensivamente, à do fruidor: antecipando a hipersensibilidade

(11) “É a arte de que a alma se serve para agir sobre as almas”. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique* apud BRAS, Gérard. *Hegel e a arte: Uma apresentação da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 92 (Erução & prazer).

(12) Para os românticos e, depois, para os vanguardistas, os artistas nunca estão realmente *adiante de seu tempo*, mas, ao contrário, apenas são, rigorosamente, coetâneos de sua época, enquanto as demais pessoas, as que dizem não compreendê-los — arraigadas aos costumes e juguladas pelas demandas do cotidiano —, estão, em maior ou menor medida, defasadas de seus próprios dias, pois restam apegadas à recorrência do costumeiro e aderidas ao pretérito. É *destino*, pois, do artista, diz-se, não propriamente adiantar o que será, mas evidenciar o que, embora obscuro e oculto para tantos, é.

(13) Embora não raro ainda se experimentem, como reavivados atavios, algumas das fórmulas poéticas consagradas nos receituários, assinala-se que esses modelos não esgotam as possíveis formas de poesia e que, mesmo a prosa, pode (e deve) ser ela também, poética.

(14) “Quanto à forma, isto é, a construção por assim dizer, material das estrofes, e de cada cântico em particular, nenhuma ordem seguimos, exprimindo as idéias como elas se apresentaram para não destruir o acento da inspiração; (...). Ora, não se compõe uma orquestra só com sons doces e flautados: cada paixão requer sua linguagem própria, seus sons imitativos, e períodos explicativos.” MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Lede. Suspiros poéticos e saudades*. Fonte: http://www.pt.wikisource.org/w/index.php?title=Suspiros_Poéticos_e_Saudades/Lede&oldid=54369.

(15) “...todas as coisas estão cheias de deuses.” TALES DE MILETO. In: ARISTÓTELES. *Da alma* apud: SOUZA, José Cavalcante de (Org.). *Os pré-socráticos: Fragmentos, doxografia e comentários*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 8 (Os pensadores).

(16) “Não há regras nem modelos: ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a Arte, e leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto”. HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 57 (Elos).

(17) Cabe assinalar que, assim como a polaridade *ingênuo-sentimental*, a tematização da oposição *clássico-romântico* é, outrossim, mais uma especulação de *românticos*. “O conceito de poesia clássica e romântica, que agora corre o mundo todo e causa tanto conflito e divergência... provém originalmente de mim e de Schiller. Os Schlegel aproveitaram a idéia, de modo que agora se difundiu no mundo inteiro, e todos falam de classicismo e romantismo, nos quais há cinquenta anos ninguém pensava”. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Conversas com Eckermann* apud SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 23 (Biblioteca Pólen).

(18) KIERKEGAARD, S. A. *Diário de um sedutor*. In: SCHOPENHAUER, A.; KIERKEGAARD, S. A., op. cit., p. 143-247.

cultuada em cenáculos *simbolistas*, desde meados do século 18, tem-se, por certo, que a suscetibilidade à arte é correlativa da expansão da sensibilidade e do refinamento da percepção.

No sistema de correspondências entre as artes, aventado no contexto de cogitações *românticas* e estendido em círculos *simbolistas*, a poesia *moderna* — ao contrário da *antiga* que, na aspiração apolínea pela apreensão da forma nítida e precisa, alinha-se com a pintura — por seu difuso caráter melódico e rítmico, sintoniza-se com a música, arte dionisiaca do tempo, do movimento. Protestando que *cada paixão requer sua linguagem própria* e visando despertar os sentidos e estimular a fantasia do leitor, será facultado aos ofícios da arte —, instanciando uma prosa poética¹³ e mobilizando os recursos fonéticos e sintáticos conspícuos —, desconhecer os gêneros, desdenhar a norma, abolir o metro, ignorar a rima, abjurar a estrofe, a enclausurarem e destruírem o *acento da inspiração*¹⁴. Para os versejadores *românticos* — desatentando tratados, receitas e convenções —, não se pode refletir ou cogitar sobre poesia senão poeticamente. Acredita-se ser pela potenciação da ambigüidade e da polissemia poéticas que se descerram os véus exegéticos de significados mais amplos e profundos. Afinal, assinalam, a própria filosofia manou da Poesia¹⁵ e a ela há de volver em seu acabamento.

Ressalvando-se que, mesmo na helênica Antigüidade, alguma teoria da arte (*poética*) é messe tardia — pois nem o fogo épico de Hesíodo e Homero nem o lábaro lírico dos aedos órficos ou o flamante ardor dos enredos trágicos dela careceram — e, ressaltando-se o poder do *gênio*, afirma-se que, afora as leis gerais da natureza e a atenção às exigências peculiares à compostura de cada assunto, *não há regras nem modelos*¹⁶. Diligenciando a autarquia do artista, os *românticos*, mais que aos antigos, opõem-se à pretensão de universalidade de doutrinas acadêmicas e *beletristas*¹⁷ que se arrogavam respaldadas de autoridade para arbitrar a elegância e temperar o *gosto*. *Os mandamentos* das escolas, com suas classificações em *gêneros* e suas rígidas regulações, cada vez mais extensas e minudentes, cerceando a *inspiração* e obliterando o ímpeto do *gênio* poético, debilitam e acabrunham a produção de obras que, amaneiradas e inânimes, assemelham-se entre si na vassalagem a estereótipos. Para a enlevada disposição de espírito romântica, cada obra é sempre única, original, irrepetível. Se alguma doutrina aspirar abarcá-la, esta há de ser *progressiva*, aberta, plural, versátil, suscetível ao diferente e deferente com o singular. Melhor, a poesia, a obra de arte, em geral, há de conter, em si, ínsita em um movimento *reflexivo*, a própria teoria: *poesia da poesia, romance do romance*. Assim, infringente, multifária e polissêmica, a obra de arte, imagem das vicissitudes da experiência do artista, apontando para um devir de potencialidades e para uma virtual infinitude, há de estar sempre inacabada, definitivamente inacabável.

Em meados do século 19, Kierkegaard também publica uma novela na forma de diário: *Diário de um sedutor*¹⁸. Neste, seu

(19) De Don Juan (*O convidado de pedra*) de Tirso de Molina e, depois, da comédia de Molière à ópera *Don Giovanni*, de, Mozart, e até a personagem *Johannes* de Kierkegaard há uma tradição que, renegando toda relevância ao envolvimento amoroso, afetivo ou mesmo erótico, afirma uma superior dimensão *estética* na sedução. De fato, Juan, Giovanni ou Johannes nunca se arrependem de seus pecados e tampouco demonstram qualquer interesse particular por aquelas que são objeto de suas astúcias de sedução. Nesta, o objetivo é meramente estético e não passional. É por meio dessa refinada e peculiar arte que o sedutor, nas diversas versões de *Don Juan*, subtraindo-a de outrem, adiciona honra a seu quinhão.

protagonista, Johannes de Silentio, relata como, por uma estratégia meticulosamente meditada e tematizada como fato puramente *artístico*, e valendo-se de uma série de táticas minudentemente executadas, haver sobrepujado, perseverante, uma a uma, escusas e recusas e, dobrando todas as reservas e resistências, enfim, ter granjeado o inteiro amor de Cordélia. No instante, o interesse do *sedutor* pelo amor e pela amada volatiliza-se sem deixar quaisquer resquícios: então a consumação amorosa como produto estético, obra de arte, está completa, perfeita¹⁹. No decurso que medeia as aparições literárias do emotivo Werther e do cerebrino Johannes, estende-se a plethora de manifestações artísticas que, no recorrente vezo classificatório e propedêutico há sois séculos, veio a ser enquadrada na categoria genérica e imprecisa de Romantismo histórico.

No entanto, a insurgência que caracteriza a vontade *romântica* contava com alguma clareza quanto ao que cabia combater — as normas e gêneros das academias, os mitos e preconceitos das tradições artísticas, as banalidades, idéias prontas, lugares-comuns, afetações, enfim, tudo o que, de algum modo, preste reverência às falácias do dito bom senso —, mas não consolida um programa artístico, uma estrutura poética ou norma figurativa próprias. Assim, também não há um movimento consistente e coerente que possa ser denominado Romantismo. Há, quiçá, dispersa, uma esparsa disseminação de espíritos desassossegados e desgarrados do manadio inhenho do senso comum aos quais, em um empenho taxonômico, foi conferido o dúbio epíteto de românticos.

BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: Abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Estudos 224).
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1992 (Biblioteca Pólen).
- BERLIN, Isaiah. *Limites da utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BRAS, Gérard. *Hegel e a arte: Uma apresentação da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990 (Erudição & prazer).
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Werther*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto (Orgs.). *A estética romântica: Textos doutrinários*. São Paulo: Atlas, 1992 (Textos básicos de cultura).
- GUINSBURG, J. (Org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: O belo na Arte*. São Paulo: Edusp, 1996 (Paidéia).
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988 (Elos).
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- LEGRAND, Gerard. *L'art romantique*. Paris: Larousse-Bordas/Her, 1999 (Comprendre et reconnaître).

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991 (Biblioteca Pólen).

PROUST, Marcel. *Tempo redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 1981.

SCHOPENHAUER, Arthur; KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Textos seletos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974 (Os pensadores).

SOUZA, José Cavalcante de (Org.). *Os pré-socráticos: Fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os pensadores).

Nota do Editor

Data de submissão: dezembro 2004

Aprovação: julho 2008

Ricardo Marques de Azevedo

Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1975), doutor em filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (1993), livre-docente em história da arte pela FAUUSP (2003) e professor associado da mesma instituição. Autor de vários artigos e ensaios e dos livros: *Metrópole: Abstração* (São Paulo, Ed. Perspectiva, 2006, série Estudos 224) e *Nefelomancias: Estudos sobre as artes dos romantismos*, a ser publicado em breve.

Departamento de História e Estética do Projeto – AUH-FAUUSP

Rua do Lago, 876 – Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo - SP

(11) 3091-4553

rmarques@usp.br

Christina Maria Simas
Telma Abdala de Oliveira
Cardoso

b

BIOSSEGURANÇA e
ARQUITETURA EM
LABORATÓRIOS DE
SAÚDE PÚBLICA

108

pós-

RESUMO

No processo de planejamento das edificações para fins laboratoriais e, em particular, dos ambientes mais especializados como os de saúde pública, a arquitetura tem como premissa o espaço físico ser um importante aspecto, que contribui, tanto para a confiabilidade dos resultados dos ensaios realizados como para a proteção da saúde humana, animal e do meio ambiente. O levantamento das condições de segurança pode ser obtido pela elaboração de um programa arquitetônico, visando ao estabelecimento de relações entre espaço e atividades em termos de requisitos funcionais e ambientais, das áreas laboratoriais de uma edificação, sem implicar em sua formalização como projeto arquitetônico. Tais relações são caracterizadas em termos de requisitos funcionais e ambientais. Este trabalho apresenta algumas das características desses requisitos, a serem observados de forma a auxiliar os profissionais que venham a participar no processo de elaboração do projeto básico de uma edificação laboratorial.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura, biossegurança, projeto arquitetônico, saúde pública.

BIOSEGURIDAD Y
ARQUITECTURA EN
LABORATORIOS DE
SALUD PÚBLICA

RESUMEN

En el proceso de planificación de las edificaciones para fines de laboratorio y en particular de los ambientes más especializados, como los de salud pública, la arquitectura tiene como principio que el espacio físico es un aspecto importante, que contribuye para la confiabilidad de los resultados de los análisis realizados, bien como para la protección de la salud humana, animal y del medio ambiente. Se puede hacer el examen de las condiciones de seguridad por medio de la elaboración de un programa arquitectónico que busque establecer las relaciones entre espacio y actividades, en términos de los requisitos funcionales y ambientales de las áreas laborales de una edificación, sin que eso lleve a su formalización como proyecto arquitectónico. Tales relaciones se caracterizan en términos de requisitos funcionales y ambientales. Este trabajo presenta algunas de las características de estos requisitos, con el objetivo de auxiliar a profesionales que participen en el proceso de elaboración del Proyecto Básico de una edificación laboral.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura, bioseguridad, proyecto arquitectónico, salud pública.

BIOSAFETY AND
ARCHITECTURE IN
PUBLIC HEALTH
LABORATORIES

ABSTRACT

In the planning of buildings to house laboratory facilities, particularly special environments such as public health offices, architecture is based on the premise that the physical space is essential to ensure the reliability of the results and assays performed in these facilities, as well as to protect human, animal, and environmental health. A survey of safety conditions may be achieved by creating an architectural program establishing the relations between the available areas in a laboratory facility and activities performed in them, from the functional and environmental perspectives, without necessarily having to create a formal architectural project. This article presents some of the necessary characteristics of such facilities to support architects in designing a laboratory building.

KEY WORDS

Architecture, biosafety, architectural project, public health.

INTRODUÇÃO

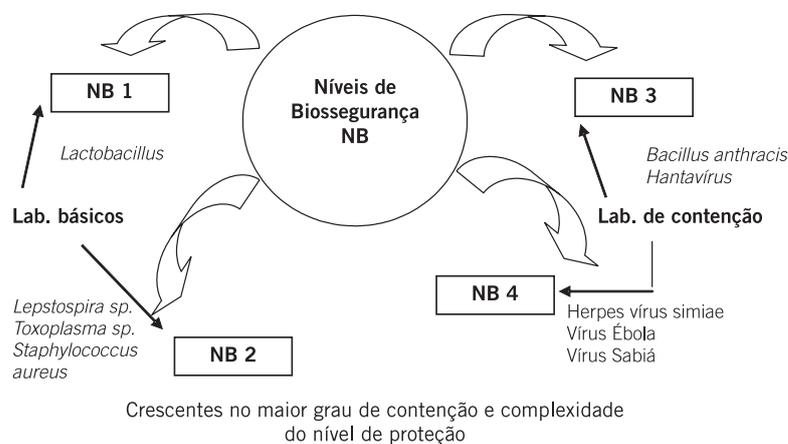
O laboratório de saúde pública é um ambiente singular e, portanto, diferenciado de outros espaços laboratoriais. Uma de suas funções primordiais é a proteção da saúde de populações de cidades, municípios e estados. Basicamente, o que o diferencia de outros espaços laboratoriais é o quantitativo de amostras analisadas anualmente, ocasionando, com isso, a manipulação de um volume elevado de material biológico, humano, animal e ambiental, além de fármacos e outros produtos. Devemos, ainda, considerar que muitas amostras a serem processadas podem conter um número considerável de agentes biológicos ainda desconhecidos, além de uma simples amostra poder requisitar diferentes tipos de análises, o que gera a necessidade de subdivisão dessa amostra, e ocasionando maior risco.

Conforme Conway (1982), risco pode ser definido como a medida da probabilidade e da severidade de efeitos adversos. Dentro dos espaços laboratoriais, os efeitos adversos podem estar associados à exposição ocupacional, o que resulta em uma investigação de determinação de causa e de identificação dos agentes de risco, a fim de evitar futuras exposições e proteger a saúde do trabalhador e do meio ambiente.

No contexto dos laboratórios de saúde pública, a avaliação de risco se concentra, primariamente, na prevenção de infecções ocupacionais. Nas atividades laboratoriais que envolvam materiais infecciosos ou potencialmente infecciosos, a avaliação de risco é um parâmetro de essencial importância para a definição de todos os procedimentos de biossegurança, sejam eles de natureza construtiva, seja de procedimentos operacionais ou informacionais.

Os riscos presentes em uma determinada atividade envolvendo agentes biológicos irão determinar os Níveis de Biossegurança (NB) (Figura 1) a serem adotados em uma edificação laboratorial e, conseqüentemente, as características construtivas, operacionais e ambientais, equipamentos, procedimentos e informações que minimizarão, ao máximo, a exposição a um agente infeccioso.

A Figura 1 apresenta, de forma esquemática, a classificação laboratorial por Níveis de Biossegurança:



Fonte: Adaptado de Cardoso, 2008; Brasil, 2006

Crescentes no maior grau de contenção e complexidade do nível de proteção

Tabela 1: Exemplos de variáveis, a serem consideradas qualidade ambiental, relacionadas às exposições, e efeitos adversos dos poluentes ambientais

Fonte: Adaptado de Brasil, 2006; INSERM, 2002; Johnson, 2001

Fatores relacionados aos agentes biológicos	
Patogenicidade e virulência	Endemicidade
Tratamento e profilaxia	Volume e concentração
Resistência a drogas	Alteração genética
Estabilidade	Tipo de ensaio
Modo de transmissão	
Transmissão aérea	
Contato direto x indireto	Vetores
Rota de infecção	
Inalação	Ingestão
Mordidas	Inoculação
Fatores ambientais	
Relações funcionais (ex.: localização, acesso e fluxo de técnicos, materiais, resíduos)	
Ventilação e desenho arquitetônico (ex.: gradientes de pressão, câmaras de passagens)	
Equipamentos de proteção coletiva (ex.: cabines de segurança biológica, capela química)	
Equipamentos de proteção individual (ex.: luvas, jaleco)	
Fatores relacionados ao profissional	
Práticas laboratoriais (ex.: recapear agulhas, pipetar com a boca)	
Treinamento (nas práticas laboratoriais e em biossegurança)	
Procedimentos de descontaminação (ex.: esterilização, desinfecção)	

Atualmente, devido ao avanço técnico-científico e à organização científica do trabalho, algumas variáveis, relacionadas na Tabela 1, devem ser levadas em consideração no processo de elaboração do projeto arquitetônico, e estão relacionadas à saúde pública e às exposições e efeitos adversos dos poluentes ambientais provenientes de instalações laboratoriais.

Podemos observar que a arquitetura, no processo de planejamento das edificações para fins laboratoriais, em particular de ambientes mais especializados como os de saúde pública, deve ter como premissa que o espaço físico é um importante aspecto, o qual decididamente contribui tanto para a confiabilidade dos resultados dos ensaios realizados como para a proteção da saúde humana, animal e do meio ambiente (SIMAS, 2007).

O processo de planejamento dessas edificações requer um esforço interdisciplinar, integrando pesquisadores, arquitetos e engenheiros, de modo a estabelecerem-se, no projeto arquitetônico, padrões e normas que assegurem o cumprimento das condições de segurança necessárias.

Atualmente, a maioria dos laboratórios de saúde pública, no Brasil, tem mais de 20 anos de idade e cresce a necessidade de renová-los com reformas ou novas edificações. Há um crescimento de novas demandas físicas, como a implantação e/ou ampliação das áreas de informação, controle de qualidade, biologia molecular e análises físico-químicas e de microbiologia de alimentos, meio ambiente e medicamentos, dentre outras (acomodação de equipamentos para novos sistemas informacionais, operacionais e de diagnóstico, como, por exemplo, *freezers*, computadores, PCR e outros equipamentos) ou até mesmo ampliação de requisitos de segurança, não só predial como de controle de acesso ao material biológico, levando, assim, ao surgimento de necessidades de construção de plataformas tecnológicas, áreas centralizadas de animais ou áreas para o gerenciamento de resíduos, por exemplo.

O objetivo deste trabalho é apresentar algumas características dos requisitos funcionais e ambientais, sob o enfoque da biossegurança, a serem observados, de

forma a subsidiar os profissionais que venham a participar no processo de elaboração do Projeto Básico, ou seja, de um programa arquitetônico de edificações laboratoriais em saúde pública.

O Projeto Básico é definido no artigo 6º da Lei n. 8.666/93, e conta com relação do escopo de serviços para a apresentação gráfica da solução espacial, técnica e dimensional adotada e dos memoriais descritivos, contendo a concepção de todos os sistemas propostos, e pela RDC n. 50, da Agência Nacional de Vigilância Sanitária/Anvisa, de 21 de fevereiro de 2002.

DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO

Neste trabalho, apresentamos diversas tabelas ou matrizes, contendo informações resumidas dos diversos elementos construtivos necessários para o cumprimento das exigências dos níveis de biossegurança laboratoriais estabelecidos. Esta metodologia de apresentação facilita a rápida comparação de pré-requisitos necessários a uma elevação no nível de biossegurança na edificação laboratorial, quando necessário.

A elaboração das tabelas foi subsidiada nas informações obtidas pelos instrumentos legais existentes, como a RDC/Anvisa n. 50; Portaria do MTb n. 3.214 e suas Normas Regulamentadoras; Diretrizes para Projetos Físicos de Laboratórios de Saúde Pública da Fundação Nacional de Saúde e Diretrizes Gerais para o Trabalho em Contenção com Agentes Biológicos da Comissão de Biossegurança em Saúde, do Ministério da Saúde. Além disso, foram consultados centros de referência internacionais na área de biossegurança, como o Centers for Disease Control and Prevention/CDC (EUA), World Health Organization, Ministério da Saúde do Canadá e Institut National de Santé et la Recherche Médicale/INSERM (França).

pós-
113

NÍVEIS DE BIOSSEGURANÇA (NB)

Os Níveis de Biossegurança laboratoriais estão estabelecidos nas Diretrizes Gerais para o Trabalho em Contenção com Agentes Biológicos (2006), da Comissão de Biossegurança em Saúde, do Ministério da Saúde, que os divide em quatro níveis (NB1 a NB4, conforme a Tabela 2, a seguir), de acordo com a avaliação e a classificação de risco dos agentes biológicos (MS, 2006).

Os Níveis de Biossegurança consistem de combinações de práticas e técnicas de laboratório, equipamentos de segurança e de critérios de infra-estrutura (instalações) do laboratório. Cada combinação será determinada pela avaliação de risco e proporcionam níveis crescentes em seu grau de contenção e de complexidade do nível de proteção, tanto ao pessoal quanto ao meio ambiente, podendo ser necessário, em um dado laboratório, um requisito de maior complexidade para seu nível de contenção. Nesse caso, o laboratório passa a receber a indicação de um "+". Podemos exemplificar com o sistema de tratamento de efluentes, o qual não é um item obrigatório nos laboratórios NB3; caso este o possua, ele passa a ter a denominação de NB3+. As combinações são recomendadas como padrões mínimos de segurança a serem seguidos, em

atividades que envolvam a manipulação de agentes biológicos de risco. Quando temos uma informação específica disponível que possa sugerir a alteração nos padrões de virulência, patogenicidade, resistência a antibióticos, ou de outros fatores, combinações mais rígidas poderão ser adotadas (GRANTHAM, 2004).

Ressalta-se, entretanto, que a divisão dos níveis de contenção física laboratorial deve ser vista com cuidado pelos pesquisadores, e seus requisitos derivam de julgamento baseado no conhecimento atual. Com a ampliação do conhecimento e novas tecnologias, os procedimentos operacionais e construtivos para a manipulação de microrganismos convencionais ou geneticamente modificados poderão ser modificados (SIMAS E CARDOSO, 2005).

Tabela 2: Níveis de Biossegurança

Fonte: Ministério da Saúde, 2006

NB 1	NB 2	NB 3	NB 4
Nível adequado à manipulação de agentes biológicos conhecidos por não causarem doenças em adultos saudáveis	Nível adequado à manipulação de agentes biológicos cujo risco individual é moderado e baixo para a comunidade. Podem provocar infecções, porém se dispõe de medidas terapêuticas e profiláticas eficientes. Risco de propagação limitado	Nível adequado à manipulação de agentes biológicos com potencial para transmissão por via e a causarem patologias potencialmente letais, para as quais existem usualmente medidas de tratamento e/ou de imunização	Nível adequado à manipulação de agentes biológicos exóticos ou perigosos, com alto poder de transmissibilidade por via respiratória ou transmissão desconhecida e de alta letalidade. Não há medida profilática ou terapêutica eficaz contra infecções ocasionadas por aqueles

Nas tabelas que se seguem, utilizamos o “X” para os quesitos considerados obrigatórios e o “O” para os recomendados.

LOCALIZAÇÃO DO LABORATÓRIO

A localização de um laboratório em relação às outras instalações dentro da mesma edificação é um fator de segurança, exigindo, aos espaços com atividades de maior risco, por exemplo, uma disposição de maior isolamento e aplicação de barreiras físicas de controle de acesso para cada nível de biossegurança requerido.

As áreas laboratoriais NB1 e NB2 devem estar localizadas de forma integrada às áreas de suporte laboratorial (descontaminação e esterilização de materiais, tratamento de resíduos, depósitos de substâncias químicas em uso, dentre outras), a fim de agrupar os serviços prediais e os espaços técnicos necessários aos equipamentos de tratamento do ar e/ou de outros sistemas de engenharia adotados. Os laboratórios de contenção NB3 e NB4, de elevado risco, devem ser projetados em áreas afastadas da área de circulação ou isoladas

Tabela 3: Localização do laboratório

Níveis de Biossegurança				Localização do laboratório
1	2	3	4	
X	X	X	X	Sala separada das áreas de público por porta mantida fechada
	X	X	X	Afastado das áreas de público, escritórios em geral e áreas de cuidados a pacientes
	O	X	X	Afastado das áreas de trabalho, em geral, e circulações, com acesso restrito aos técnicos
		O	X	Fisicamente separado de outros laboratórios, ou contido em uma zona isolada, hermeticamente vedado, com acesso limitado somente aos técnicos autorizados

das demais instalações laboratoriais. Essas áreas exigem uma separação física entre as áreas de circulação e as áreas laboratoriais, tanto para a entrada dos pesquisadores como para o material a ser manipulado.

ORGANIZAÇÃO FUNCIONAL

O laboratório é um ambiente diferenciado de outros espaços da edificação, exigindo características de flexibilidade e comunicação entre os espaços laboratoriais. A organização funcional desses ambientes requer uma arquitetura que visualize as inter-relações e alternativas envolvidas nos arranjos físicos do projeto, as quais aumentem a comunicação entre os departamentos e entre os grupos interdisciplinares, fragmentando, assim, a tradicional organização de divisões em departamentos.

Os elementos organizacionais da edificação devem ser agrupados de acordo com suas funções para facilitar o controle de acessos, as rotas de fuga (saídas de emergência) e os fluxos de transporte de materiais, insumos, amostras e resíduos.

Os acessos aos quatro níveis de contenção laboratorial devem ser diferenciados e dotados de barreiras físicas (câmaras de passagem, áreas de transferência de materiais, autoclaves e outros equipamentos de segurança), tanto para os técnicos laboratoriais, os técnicos de apoio logístico e operacional, o pessoal administrativo e o público em geral, como para os materiais e insumos utilizados nos laboratórios e as amostras a serem manipuladas.

Tabela 4: Organização funcional do laboratório

Níveis de Biossegurança				Organização funcional do laboratório
1	2	3	4	
X	X	X	X	Espaço suficiente para a execução do trabalho, assim como para limpeza e manutenção
			X	Espaço para acomodar um mínimo de duas equipes técnicas, trabalhando ao mesmo tempo
X	X			Local dentro do laboratório, próximo a porta de acesso deste último, para colocação de jalecos e outros equipamentos de proteção individual (EPIs)
	O	X	X	Áreas de escritório fora das instalações de biocontenção
X	X	X	X	Guarda de roupas e objetos pessoais, bem como o refeitório do pessoal técnico, localizados fora da área de trabalho
		O	X	Área de suporte laboratorial, fora das instalações de contenção, para determinadas atividades de menor risco
		O		Área de suporte laboratorial, fora das instalações de contenção, para determinadas atividades de maior risco
X	X	X	X	Armazenamento de material de uso imediato, sem a ocupação indesejada de mesas e corredores e armazenamento a longo prazo, de preferência, fora das áreas de trabalho
		X	X	Entrada e saída de técnicos através por câmara pressurizada, com sistema de bloqueio de dupla porta, providos de dispositivos de fechamento automático e de intertravamento
		O	X	Entrada e saída de técnicos por sanitários/vestiários de barreira, com diferencial de pressão e sistema de bloqueio de dupla porta, providos de dispositivos de fechamento automático e de intertravamento
		O	X	Entrada e saída de material de consumo, amostras biológicas (humanas e animais), e saída de resíduos através por pressurizada ou sistemas de passagem (autoclaves, tanques de imersão, outros)
X				Autoclave dentro do edifício que abriga o laboratório
	X			Autoclave disponível dentro ou em local próximo ao laboratório

CARACTERÍSTICAS CONSTRUTIVAS

Existem diversas maneiras de obter-se, com êxito, a flexibilidade desejada, como, por exemplo, a adoção de um sistema de mobiliário flexível, a modulação e padronização dos elementos construtivos e a construção de paredes duplas e pisos intermediários (espaços técnicos) que retiram a distribuição das linhas de serviço como elemento fixo em paredes e plantas de piso dos laboratórios, ou mesmo a adoção de pisos falsos e paredes removíveis nas áreas não-laboratoriais.

No módulo de laboratório as características do material de construção e dos revestimentos no perímetro de contenção do laboratório são importantes no controle da disseminação do material infeccioso.

Tabela 5: Perímetro de contenção do laboratório

Níveis de Biossegurança				Perímetro de contenção do laboratório
1	2	3	4	
0	X	X	X	Paredes, pisos e tetos revestidos com materiais que apresentem um menor número possível de junta, sem reentrâncias, laváveis, não-porosos, resistentes a produtos químicos, com cantos arredondados, pisos nivelados e não-escorregadios
		0	X	Pisos nivelados, revestidos de materiais contínuos, tais como resinas monolíticas, ou similar
0	X	X		Paredes ou painéis divisórios devidamente vedados, revestidos de materiais laváveis, não-porosos, de cor clara e fosca, resistentes a produtos químicos, sem reentrâncias e com cantos arredondados
		0	X	Paredes em alvenaria estruturada ou em concreto, devidamente vedadas, revestidas de materiais contínuos, tais como aço inox, resinas, ou similar, resistentes a gases e produtos químicos e com cantos arredondados
0	X	X		Tetos nivelados, e, quando rebaixados, estruturados com malha reforçada, executados com material sólido que proporcione uma vedação contínua – tais como resinas monolíticas, ou similar –, com cantos arredondados, resistentes a gases e produtos químicos
X	X			Janelas construídas com materiais e acabamentos que retardam o fogo e proporcionam boa vedação, lisos, não-porosos, de fácil limpeza e manutenção e dotadas de dispositivos de abertura, se necessário
		0	X	Janelas fixas e/ou visores, hermeticamente vedados, construídos com cantos arredondados, de fácil limpeza e manutenção, dotados de vidros à prova de quebra e com proteção solar e/ou acústica, quando necessário
		0	X	Visores hermeticamente vedados, dotados de vidros à prova de quebra, localizados nas paredes divisórias e portas, entre a área de contenção e as áreas de suporte do laboratório
	X	X		Portas com acionamento de abertura sem utilização das mãos, dotadas com dispositivos de fechamento automático e visores, executadas com materiais que retardam o fogo, com largura mínima, necessária à passagem de equipamentos
		X	X	Portas com sistema de intertravamento
		0	X	Portas com sistema de acionamento de abertura automático, após identificação por cartão ou outro dispositivo de segurança
X	X	X		Portas de saída de emergência identificadas, abrindo para o exterior ou para passarelas de escape, dotadas de barra anti-pânico localizada na posição e/ou altura adequada ao seu acionamento
X	X	X	X	Mobiliário de laboratório construído com superfícies de trabalho impermeáveis à água e resistentes a produtos químicos
		0	X	Mobiliário de laboratório, resistentes a gases, substâncias químicas e ao calor moderado, construído de modo a minimizar a necessidade de manutenção, evitando detalhes desnecessários, como reentrâncias, quebras, cantos, frisos e puxadores
X	X	X	X	Superfície das bancadas revestidas com materiais lisos, sem emendas ou ranhuras, adotados de acordo com o tipo de uso e de fatores como umidade, peso de materiais ou de equipamentos, e da utilização de líquidos e substâncias químicas

SISTEMAS DE SEGURANÇA, COMUNICAÇÃO E MONITORAMENTO

Dentre os sistemas de segurança predial, de controle de acessos ao material biológico e de qualidade ambiental adotados com maior frequência, podemos destacar os de prevenção e combate a incêndio; de proteção a descargas atmosféricas (para-raios) da edificação; de tratamento do ar (filtragem, fluxo do ar, temperatura, umidade, dentre outros requisitos preestabelecidos); de pré-tratamento de resíduos sólidos e líquidos provenientes dos ambientes laboratoriais, e os sistemas de comunicação e monitoramento, por níveis de proteção da instalação, com base em metodologia de gestão de risco.

Os sistemas de comunicação incluem os serviços de sinalização, que, além de facilitar a orientação dos usuários (sinalização visual) advertem quanto aos riscos existentes (sinalização de segurança) e de telefonia, interfonia, rede lógica, áudio e vídeo, os quais, localizados de modo a não interferirem nas atividades desenvolvidas, interligam as áreas em contenção às áreas de monitoramento das instalações.

É conveniente que as áreas laboratoriais e de apoio técnico sejam sinalizadas com o símbolo internacional de risco biológico, fixado na portas de acesso ao laboratório, com informação apropriada sobre o(s) agente(s) biológico(s) manipulado(s), a(s) respectiva(s) classe(s) de risco, nome do pesquisador responsável e telefone para contato.

Deve-se prever, também, sistemas informatizados de supervisão, avaliação e monitoramento de ambientes, englobando o gerenciamento remoto do controle dos acessos e do desempenho dos sistemas. Os sistemas de monitoramento do laboratório devem ser automatizados, distribuídos em circuitos elétricos separados, conectados a um sistema auxiliar de emergência e integrados ao sistema de segurança do prédio (detectores visuais e/ou sonoros).

Tabela 6: Segurança e monitoramento do laboratório

Níveis de Biossegurança				
1	2	3	4	Segurança e monitoramento do laboratório
X	X	X	X	Símbolo internacional de risco biológico, com informação apropriada sobre o(s) microrganismo(s) manipulado(s), fixado na porta de acesso
X	X	X	X	Sistemas de segurança predial, emergências elétricas e outros sistemas operacionais
X	X	X		Sistema de segurança para proteção contra incêndio, equipado com alarmes, detectores e extintores apropriados, devidamente localizados e sinalizados, compatíveis com as regulamentações de segurança do corpo de bombeiros local
X	X	X	X	Rotas de fuga e saídas de emergência sinalizadas e iluminadas
		X		Painéis, removíveis para escape em caso de emergência dentro do laboratório ou na área de suporte adjacente
			X	Área de suporte para emergências médicas, com instalações e equipamentos compatíveis com os riscos presentes no laboratório
		X	X	Sistema de intercomunicação, ligando as áreas de biocontenção às áreas de apoio
	O	X	X	Sistema de monitoramento do laboratório, automatizado, conectado a um sistema auxiliar de emergência e integrado ao sistema de segurança do prédio
	X	X	X	Sistema de controle de acesso às áreas restritas aos técnicos autorizados, centralizado, com monitoramento local e remoto
X	X	X	X	Sistema de proteção a descargas atmosféricas (para-raios) na edificação

INSTALAÇÕES DE HIGIENE E SEGURANÇA

Cada laboratório deve ser dotado de lavatórios para higienização das mãos, localizados próximos à saída do laboratório, dotados, preferencialmente, de dispositivos de acionamento automático e de uma cuba dupla para descontaminação dos materiais utilizados ou, se necessário, de um maior número de cubas, sempre localizadas nas extremidades das bancadas.

Nas instalações com maiores níveis de biossegurança – NB3 e NB4 –, as atividades de descontaminação dos materiais e de higienização das mãos devem ser realizadas em áreas de suporte, em contenção e adjacente ao laboratório, com ferragens e equipamentos sanitários (torneiras, lavatórios e cubas) adequados e dotados, obrigatoriamente, de sistemas de acionamento por controles automáticos, tais como células fotoelétricas, dentre outros.

Devem ser previstas instalações sanitárias e vestiários na edificação, exclusivas para acesso às áreas laboratoriais, onde a roupa de rua deve ser trocada por um jaleco, portanto, dotados de armários e de equipamentos de higiene proporcionais ao número de técnicos.

Os chuveiros de emergência podem ser instalados nas áreas de circulação, localizados de forma a não obstruir a passagem, e adjacentes à porta de acesso, evitando-se, assim, a presença de ralos dentro da área do laboratório. Já os lava-olhos podem ser instalados junto das pias de higienização das mãos ou próximos às bancadas ou, quando não for possível, acoplados aos chuveiros de emergência. Nas instalações NB3 e NB4 devem ser dotados de dispositivos de acionamento automático e localizados, obrigatoriamente, na área de suporte laboratorial adjacente, em contenção.

Tabela 7: Instalações de higiene e de segurança

Níveis de Biossegurança				Instalações de higiene e de segurança
1	2	3	4	
X	X	X	X	Lavatório para lavagem das mãos, preferivelmente com acionamento automático, próximo ao ponto de saída
X	X			Dispositivo de emergência para lavagem dos olhos no laboratório
X	X			Chuveiros de emergência em local próximo, mas fora do laboratório
		X		Chuveiro e lava-olhos de emergência e lavatório para as mãos, acionados por controles automáticos e localizados em área adjacente à área de contenção do laboratório
X	X			Área para troca de roupa e colocação dos equipamentos de proteção individual (EPI) dentro do laboratório ou em vestiário adjacente
	O	X		Câmara pressurizada ou vestiário adjacente à área de contenção do laboratório, com pressão diferenciada, para colocação e/ou retirada de jalecos e outros EPIs, dotados de sistema de bloqueio de dupla porta intertravada

EQUIPAMENTOS DE PROTEÇÃO INDIVIDUAL (EPI) E COLETIVA (EPC)

Todos os pesquisadores, técnicos de suporte laboratorial e operacional devem utilizar os EPI – jalecos, gorros, máscaras, dentre outros –, apropriados a cada nível de contenção laboratorial e devendo retirá-los antes de sair do laboratório para as áreas não-laboratoriais (estações de trabalho administrativo, bibliotecas, refeitórios e cantinas, dentre outros).

Nos laboratórios NB2 devem ser previstas a instalação de cabines de segurança biológica (CSB), quando houver a manipulação de agentes biológicos em altas concentrações ou em grandes volumes, a inoculação intranasal de animais ou o manuseio de fluidos, tecidos ou ovos de animais infectados.

Nos laboratórios NB3 e NB4 do tipo “cabine” ou “com vestimentas de pressão positiva”, devem ser previstas não só as instalações de autoclaves para a descontaminação dos EPI e outros materiais a serem reutilizados como uma autoclave destinada ao pré-tratamento dos resíduos provenientes dessas instalações (EPI e demais materiais utilizados), a serem descartados e encaminhados à área de armazenamento temporário, na qual serão mantidos até o transporte a uma estação de tratamento e disposição final mais próxima.

Nas instalações laboratoriais NB4, com adoção de vestimentas de pressão positiva, devem ser previstos sistemas de suporte de vida para utilização de macacões ventilados, dotados de um sistema de respiração auxiliar, conectados a um sistema de emergência (geradores, *no breaks* e alarmes), sempre que agentes biológicos da classe de risco 4 forem manipulados fora das CSB Classe III, ou seja, em bancadas ou cabines de segurança biológica Classe I ou II.

Tabela 8: Equipamentos de proteção individual e coletiva

Níveis de Biossegurança				Equipamentos de proteção individual (EPI) e coletiva (EPC)
1	2	3	4	
X	X	X		Animais ou insetos, infectados experimentalmente, mantidos em instalações de contenção, apropriadas para animais
X	X	X	X	Cabines de segurança biológica (CSB), localizadas longe das passagens de circulação e fora das correntes de ar procedentes das portas, janelas e sistemas de ventilação
X	X			CSB classe I ou II requeridas para toda manipulação, envolvendo agentes que possam gerar aerossóis
			X	CSB da Classe III para a contenção de aerossóis produzidos por procedimentos ou equipamentos, ou CSB, ou da Classe II, quando utilizados macacões de pressurização positiva
O	O	X		Local próximo à saída do laboratório para o descarte e/ou transporte à autoclave para descontaminação das roupas utilizadas na área de contenção
		X	X	Remoção do material contaminado utilizando-se autoclave

CARACTERÍSTICAS AMBIENTAIS

A visualização dos riscos de acidentes e de exposição ocupacional associados ao ambiente de trabalho requer um levantamento minucioso de desequilíbrios ambientais, cujos agentes causais são variáveis de origem biológica, química, inertes e funcionais, e a implantação de mecanismos de controle (contenção) e/ou eliminação das fontes de poluição *indoor* (internas ao ambiente) e/ou provenientes do *outdoor* (externas ao ambiente).

Além das fontes de origem biológica, química, inertes e funcionais, ligadas ao condicionamento ambiental, outras possíveis fontes de contaminação nas áreas internas são os próprios usuários (pacientes infectados ou não, profissionais e visitantes); as poeiras (materiais particulados) e os aerossóis (materiais orgânicos) provenientes do mobiliário, equipamentos e outros componentes dos sistemas de climatização adotados, assim como de plantas, vasos com flores, pias, toalhas, nebulizadores, umidificadores e aspiradores presentes no ambiente.

As fontes de contaminação das áreas externas são provenientes de construções e reformas (matérias particuladas); tráfego intenso e outras poluições ambientais veiculadas pelo ar, solo e água (matérias orgânicas), incluindo torres de resfriamento do sistema de climatização da edificação.

Alguns aspectos construtivos, equipamentos e métodos operacionais foram criados, especificamente, como barreiras de controle para prevenir ou reduzir as fontes de poluição internas e/ou externas ao ambiente.

As instalações de climatização (ar-condicionado e ventilação mecânica), descritas na RDC n. 050, abrangem os setores com condicionamento para fins de conforto (salas administrativas, quartos de internação e outros) e os setores destinados à assepsia e conforto (salas cirúrgicas, UTI, berçário, nutrição parental e outros) e, por envolver trabalhos e tratamentos destinados à análise e erradicação de doenças infecciosas, devem observar os requisitos de filtragens, trocas de ar, renovação de ar, níveis de ruído, vibração e de setorização para o sistema de ar-condicionado.

Tabela 9: Sistemas de ar-condicionado e ventilação do laboratório

Níveis de Biossegurança				Sistemas de ar-condicionado e ventilação do laboratório
1	2	3	4	
	O	X	X	Sistema de ventilação mecânica que garanta o fluxo de ar para dentro do laboratório, sem recircular
O	X			Recirculação do ar filtrado (HEPA) permitida
		X	X	Laboratório mantido sob pressão negativa em relação às áreas em torno
O	X	X	X	Ar de exaustão exaurido acima da edificação laboratorial, dispersado longe de prédios habitados e de tomadas de ar do sistema
		X	X	Ar exaurido do laboratório eliminado através de filtros HEPA
	O		X	Dutos de insuflamento e de exaustão de ar, herméticos, de modo a possibilitar descontaminação no local, e acessíveis fora da área de contenção do laboratório
			X	Dutos de exaustão equipados com, pelo menos, dois filtros HEPA
	X			Sistema de controle automático, provido de alarme sonoro, acionado no caso de falha no sistema, alterando o diferencial de pressão requerido
	O		X	Sistemas equipados com dispositivos de controle, comando e supervisão, operados pela colocação de apoio e/ou manutenção

INSTALAÇÕES PREDIAIS

No planejamento da infra-estrutura de edificações laboratoriais deve-se observar as normas de projeto para as instalações elétricas e eletrônicas; hidráulicas e fluído-mecânicas e de climatização, descritas na Resolução RDC n. 050 e nas diretrizes de Projetos Físicos de Laboratórios de Saúde Pública (MS, 2004), referente aos requisitos de biossegurança estabelecidos para a execução dos serviços prediais em cada nível de contenção laboratorial.

Os sistemas a serem adotados devem levar em conta o alto percentual de custo, algumas vezes acima da metade (50%) do custo total de todo o projeto de construção; entretanto, as questões relacionadas à necessidade de instalações prediais adequadas aos níveis de contenção dos ambientes laboratoriais e acessíveis para fins de manutenção não devem ser esquecidas.

Tabela 10: Eletricidade

Níveis de Biossegurança				
1	2	3	4	Eletricidade
X	X	X	X	Interruptores e quadros de comandos identificados
X	X	X	X	Equipamentos eletrônicos conectados a uma rede estabilizada
	O	X	X	Sistema de emergência constituído de um gerador de reserva para manter o funcionamento de equipamentos essenciais
	O	X	X	Circuitos da iluminação de emergência, alarmes de incêndio e de segurança predial, do ar-condicionado de ambientes que necessitam de temperatura constante e equipamentos essenciais (CSB, refrigeradores, incubadoras e outros) conectados à rede de emergência
X	X	X	X	Iluminação adequada para todas as atividades no plano da superfície de trabalho, evitando os reflexos indesejáveis e a luz ofuscante
	O	O	X	Instalação de disjuntores e quadros de comando fora da área de contenção do laboratório
		O	X	Instalação de reatores de lâmpadas fluorescentes e de outros tipos de lâmpadas, situados nos espaços técnicos, fora da área de contenção do laboratório

Tabela 11: Água e esgotamento sanitário

Níveis de Biossegurança				
1	2	3	4	Água e esgotamento sanitário
X	X	X	X	Suprimento de água do laboratório provido de dispositivos anti-refluxo
X	X			Registros de gaveta aparentes no laboratório e independentes para cada um dos equipamentos laboratoriais que requerem utilização de água
		X	X	Controle do suprimento de água localizado fora da área de biocontenção
X	X			Drenos de pisos no interior dos laboratórios, normalmente, não-recomendados
		X	X	Drenos de pisos no interior dos laboratórios, hermeticamente fechados e fora da área de contenção
		X	X	Sifões ou qualquer outro dispositivo para retenção de líquidos, mantidos cheios de um desinfetante ativo
X	X			Efluentes de esgotamento sanitário, canalizados diretamente para a rede pública e providos de dispositivos anti-refluxo
		O	X	Pontos de contribuição provenientes de drenos de pias e de piso, com inclusão da água do chuveiro, conectados a um sistema de tratamento de rejeitos, mecânica e biologicamente monitorado, para serem desinfetados antes de definitivamente descartados

Tabela 12: Instalações especiais

Níveis de Biossegurança				
1	2	3	4	Instalações especiais
X	X	X	X	Manter os cilindros, preferivelmente, fora dos laboratórios e armazenados em local externo, amplo e coberto, naturalmente ventilado, observando-se as incompatibilidades químicas entre os diversos tipos de gás
X	X	X	X	Cilindros devidamente identificados
		X	X	Linhas de suprimento de gás dotadas de dispositivos anti-refluxo
	O	X	X	Linhas de suprimento de ar comprimido dotadas de filtro HEPA
		X	X	Linhas de vácuo não-conectadas ao exterior da instalação, sendo recomendada a utilização de bombas portáteis dentro do laboratório

Como referência espacial de projeto precisamos de espaços técnicos contíguos às áreas laboratoriais ou localizados em nível superior ou inferior ao nível laboratorial, tanto para a distribuição vertical em *shafts* e/ou horizontal das linhas de serviço como para abrigar os equipamentos e outros componentes dos sistemas prediais propostos.

Se os serviços de distribuição não forem acessíveis (no caso de instalações localizadas nos pisos ou paredes) deve-se proporcionar linhas de serviços mais duráveis na construção original. O custo adicional envolvido será menor do que os custos de demolições necessárias para se ter acesso a essas linhas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na implantação de um programa de gestão em saúde, recomenda-se a introdução de conceitos básicos de controle ambiental na elaboração dos projetos e o monitoramento das instalações projetadas ou existentes, de modo a garantir a qualidade dos componentes e sistemas de sua estrutura física, objetivando o controle, minimização e/ou eliminação dos riscos provenientes das atividades desenvolvidas que possam causar danos à saúde ou impactos ambientais.

Como foi salientada anteriormente, a determinação dos níveis de contenção deve ser priorizada pelos pesquisadores, pois esses requisitos derivam de julgamento baseado no conhecimento atual. Com o acúmulo de novas tecnologias e conhecimentos, os procedimentos operacionais e construtivos para a manipulação de agentes biológicos patogênicos deverão ser modificados, como, por exemplo, no surgimento de doenças emergentes ou na utilização de novas técnicas de manipulação com organismos geneticamente modificados. O elo entre a biossegurança e a qualidade ambiental, mostra a relevância da interdisciplinaridade, absolutamente necessária nas dinâmicas da renovação constante da ciência e da tecnologia, caracterizando inovações refletidas no planejamento e na execução de projetos arquitetônicos de instalações laboratoriais.

A avaliação dos aspectos arquitetônicos e construtivos de uma edificação laboratorial, de acordo com as normas de biossegurança, representa um importante instrumento na identificação de fatores de risco no ambiente de trabalho e de interferência na qualidade dos serviços prestados.

O sistema de avaliação deve ser baseado na identificação das fontes de contaminação e/ou de desequilíbrio ambiental, advindos tanto dos tipos de ensaios a serem executados como dos agentes de risco manipulados, considerando também os fatores referentes ao próprio trabalhador. Esse sistema não pode ser entendido como meramente burocrático, posto que os resultados oriundos desse processo subsidiarão propostas para o planejamento e a execução de correção das deficiências identificadas em todos os níveis: procedimentos (práticas laboratoriais), infra-estrutura (desenho, instalações físicas dos laboratórios e sistemas de contenção), qualificação das equipes ou organização do trabalho. Ressalta-se que o estabelecimento dessas propostas é baseado em uma série de requisitos, associados à segurança do laboratório e é determinada pelo nível de contenção.

As inúmeras variáveis que podem revelar a relação causa e efeito, entre as condições ambientais no local de trabalho e os vários tipos de agressão à saúde de seus ocupantes, passam a ser questionadas em áreas críticas, tais como áreas laboratoriais, hospitalares, dentre outras. Do ponto de vista histórico, pouca experiência era demonstrada no desenho e qualidade ambiental; entretanto, novas diretrizes vêm sendo elaboradas na área de arquitetura, modificando concepções de espaços, material de acabamento, mobiliário, e de controles no tratamento, renovação e diferencial de pressão do ar, para minimizar os eventuais riscos inerentes às atividades de pesquisas e/ou por suas aplicações nas áreas laboratoriais, exigindo um esforço conjunto por parte de pesquisadores, técnicos de laboratórios, arquitetos e engenheiros, de modo a estabelecerem-se, no projeto arquitetônico, padrões e normas que assegurem o cumprimento das condições de segurança necessárias.

BIBLIOGRAFIA

- BRASIL. Ministério da Saúde. Agência Nacional de Vigilância Sanitária. Resolução RDC n. 50, de 21 de fevereiro de 2002. Regulamento técnico para o planejamento, programação, elaboração e avaliação de projetos físicos de estabelecimentos assistenciais de saúde. *Diário Oficial* [da República Federativa do Brasil], Brasília, DF, fev. 2002.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Comissão de Biossegurança em Saúde. *Diretrizes para o trabalho em contenção com agentes biológicos*. Brasília: Ed. MS, 2006.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Comissão de Biossegurança em Saúde. *Classificação de risco dos agentes biológicos*. Brasília: Ed. MS, 2006.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Fundação Nacional de Saúde. *Diretrizes para projetos físicos de laboratórios de saúde pública*. Brasília: Ed. MS, 2004.
- BRASIL. Ministério do Trabalho. Portaria n. 3.214 de 08 de junho de 1978. *Segurança e medicina do trabalho*. 38. ed. São Paulo: Atlas, 2007.
- BRASIL. Presidência da República. Lei n. 8.666, de 21 de junho de 1993, Normas de Licitação e Contratos da Administração Pública. *Diário Oficial* [da República Federativa do Brasil], Brasília, DF, jun. 1993.
- CARDOSO, T. A. O. Contenção primária e secundária. In: MOLINARO, E. M.; MAJEROWICZ, J.; VALLE, S. (Orgs.) *Biossegurança em biotérios*. Rio de Janeiro: Interciência, 2008.
- CENTERS FOR DISEASE CONTROL AND PREVENTION/CDC. *Biosafety in microbiological and biomedical laboratories* 5. ed. Washington: U. S. Department of Health and Human Services, 2007.
- CONWAY, R. A. Introduction to environmental risk analysis. *Environmental risk analysis for chemicals*. Nova York: Van Nostand Reinhold Company, 1982.
- GRANTHAM, J. I. Modular/Mobile BSL-2/3+ Laboratories. In: RICHMOND, J. Y. (Org.) *Biosafety Level 3. Anthology of biosafety VII*. Mundelein: American Biological Safety Association, 2004.
- INSTITUT NATIONAL DE SANTÉ ET LA RECHERCHE MÉDICALE. *Les risques biologiques au laboratoire*. Paris: INSERM, 2002.
- JONSON, B. Understanding, assessing, and communicating topics related to risk in biomedical research facilities. In: RICHMOND, J. Y. (Org.) *Anthology of Biosafety IV. Issues in Public Health*. Mundelein: American Biological Safety Association, 2001.
- MINISTRE DE LA SANTÉ. *Lignes directrices en matière de biosécurité en laboratoire*. 3. ed. Ottawa: Ministre de la Santé, 2004.
- ORGANIZACION MUNDIAL DE LA SALUD. *Manual de bioseguridad en el laboratorio*. Ginebra: OMS, 2005.

SIMAS, C. M. Planejamento arquitetônico de instalações laboratoriais de experimentação animal. Requisitos físicos e operacionais de biossegurança. In: CARDOSO, T. A. O.; NAVARRO, M. B. M. A. (Orgs.) *A ciência entre bichos e grilos. reflexões e ações da biossegurança com animais*. São Paulo: Hucitec, 2007.

SIMAS, C. M.; CARDOSO, T. A. O. Arquitetura e biossegurança. In: TEIXEIRA, P.; CARDOSO, T. A. O.; TEIXEIRA, M. (Coords.) *Curso de Especialização de Biossegurança em Laboratórios de Saúde Pública a distância, Escola Nacional de Saúde Pública*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2005.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. *Laboratory biosafety manual*. Genebra: WHO, 2004.

Nota do Editor

Data de submissão: maio 2007

Aprovação: julho 2008

Christina Maria Simas

Arquiteta, especialista em saúde do trabalhador e ecologia humana, pela Escola de Saúde Pública, Fundação Oswaldo Cruz; engenharia de segurança, pela Pontifícia Universidade Católica/PUC do Rio de Janeiro e pesquisadora do Núcleo de Biossegurança, Escola Nacional de Saúde Pública, Fundação Oswaldo Cruz.
Av. Brasil, 4036 – salas 715/716. Manguinhos
21040361. Rio de Janeiro - RJ
(21) 25905988
csimas@fiocruz.br

Telma Abdalla de Oliveira Cardoso

Médica veterinária, mestre em ciência da informação pelo IBICT/Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutoranda em saúde pública pela Escola de Saúde Pública, Fundação Oswaldo Cruz e pesquisadora do Núcleo de Biossegurança, Escola Nacional de Saúde Pública, Fundação Oswaldo Cruz.
Av. Brasil, 4036 – salas 715/716. Manguinhos
21040361. Rio de Janeiro - RJ
(21) 25905988
abdalla@fiocruz.br

criação da j.

re S. João em ep... em d. f... a barra daquella banda, por onde se podem entrar
em forma de bu... & braço & meca de de palmos por braço. Tem fuso
muy pontagudo. Di...

Y V A I D M W C

ar 50

realin

das sei

a de poz

cento

finco libras & meca a

re... final de rocha viva

& faz a prova.:

Alessandro Ventura

d

dez ESTUDOS VISANDO
ASSIMILAR A TÉCNICA
CONSTRUTIVA EM MADEIRA
LAMINADA

126

pós-

RESUMO

O texto se refere a dez estudos preliminares visando compreender e assimilar a técnica de curvatura de folhas planas de madeira e conformá-las em estruturas espaciais. A descrição contempla a forma de construção de moldes para essas conformações. As experiências descritas são as primeiras executadas no início do estudo de um sistema estrutural para módulos habitáveis, tema de minha pesquisa *Produção seriada e projeto arquitetônico: A escola secundária* financiada pela Fapesp, CNPq e USP. Essas experiências acabaram conduzindo ao registro de dois pedidos de patentes no INPI, com os números P.I.0.106.476-2 e P.I. 0.106.807-5.

PALAVRAS-CHAVE

Produção seriada, projeto, madeira laminada, técnicas.

DIEZ ESTUDIOS CON EL
OBJETIVO DE ASIMILAR LA
TÉCNICA CONSTRUCTIVA CON
MADERA LAMINADA

RESUMEN

El texto hace referencia a diez estudios preliminares con el objetivo de comprender y asimilar la técnica de curvar hojas planas de madera y conformarlas en estructuras espaciales. La descripción contempla la forma de construcción de moldes para esas estructuras. Las experiencias presentadas son las primeras ejecutadas en el inicio del estudio de un sistema estructural para módulos habitables, tema de mi investigación "Producción en serie y proyecto arquitectónico: "La escuela secundaria", financiada por la Fapesp, CNPq y USP. Tales experiencias llevaron al registro de dos Pedidos de Patentes junto al INPI, que recibieron los números P.I.O.106.476-2 y P.I. 0.106.807-5.

PALABRAS CLAVE

Producción en serie, proyecto, madera laminada, técnicas.

TEN STUDIES TO HELP
LEARN BUILDING
TECHNIQUES IN
LAMINATED WOOD

ABSTRACT

The paper presents ten preliminary studies with the intent to understand and assimilate the bending technique of flat wood sheet and transform it in tridimensional structures. We also describe the construction of molds for this purpose. The presented studies are the first made in the beginning of a research project for the structure of living modules, theme of my research: *Modular production and architectural project: The secondary school* supported by Fapesp, CNPq and USP. As a result of the studies we demanded two Patents under the number P.I. 0.106.476-2 and P.I. 0.106.807-5.

KEY WORDS

Modular production, project, laminated wood, techniques.

INTRODUÇÃO

A técnica da madeira laminada e colada é conhecida e usada há longos anos, principalmente em produtos de mobiliário, mas se estendendo também a outros setores industriais como, por exemplo, na construção de barcos. O presente texto pretende relatar uma série de estudos que foram conduzidos com o sentido de verificar as possibilidades de sua aplicação na construção de estruturas de edifícios com pequena envergadura.

Uma vez verificada essa viabilidade e considerando, simultaneamente, conceitos de fabricação industrializada da construção, será possível estudar inovações que irão incorporar ao edifício características como a diminuição do peso do conjunto construído, a transportabilidade, além de propiciar formas espaciais inovadoras.

A partir dessa hipótese, desenvolvemos uma série de estudos, modelos e técnicas, com o objetivo de verificar essa aplicação. Nos estudos de viabilidade de conformação da madeira laminada, em novas configurações espaciais, é usual a construção de modelos usando o papel, com várias espessuras ou camadas, procurando configurar as estruturas desejadas e verificando sua resistência.

O uso do papel se justifica porque reproduz, parcialmente, as características da madeira por meio da presença de fibras e filamentos orientados. Essa presença é importante, pois a experiência mostra que as dobras são mais bem executadas quando feitas no sentido que acompanha a orientação das fibras. Presume-se, portanto, que o mesmo deve ocorrer com a conformação de lâminas de madeira.

Constatado que o uso do papel é material adequado para a simulação e estudo da construção de estruturas em madeira laminada com pequena espessura, o passo seguinte foi assimilar, rapidamente, as técnicas das dobraduras e de conformação de formas espaciais. Uma vez que as técnicas do origami contêm muitos e sofisticados exemplos, julgamos conveniente conhecer seus princípios, para dar rápido início aos estudos.

RESUMO DOS ESTUDOS E DAS TÉCNICAS

Os estudos apresentados a seguir seguem a orientação geral indicada e foram realizados para estabelecer conhecimento preliminar sobre o comportamento dos materiais moldados com espessura fina e com características estruturais.

Procurou-se estabelecer normas gerais de conduta para a elaboração de um projeto estrutural experimental para escolas secundárias, objeto de nossa pesquisa financiada pela Fapesp (Projetos n. 00/14350-3 e 03/06276-6), pelo CNPq (Projetos n. 520.697/00-6 e 551.963/2002-6), pelo Edital Universal CNPq (Projeto n. 476032/04-0) e pela Pró-Reitoria de Pesquisa da USP, pelo Projeto 1.

1. Procedimentos adotados para a construção e reprodução de modelos de formas tridimensionais em papel a partir de uma amostra

O modelo apresentado abaixo foi construído visando ao desenvolvimento de uma técnica para a construção de seu molde e contramolde para a posterior prensagem e teste de amostras similares em papel. Essas amostras servirão para as verificações de conformação de uma forma tridimensional e de sua resistência mecânica. A primeira consideração é que o papel a ser prensado deve ter uma forma tal, que, ao ser modificado, passando do plano para o tridimensional, não produza dobras ou excesso de material para evitar descontinuidade na superfície final.

Em seguida, vamos descrever os passos necessários para a construção e reprodução de uma forma tridimensional em papel com espessura variável a partir de uma amostra. A obtenção de várias amostras em papel com espessuras variáveis, com duas até cinco folhas e peso de 180 gramas/m² cada, é necessária para a verificação da resistência da forma projetada.

O primeiro passo é a construção da estrutura desejada, em uma lâmina simples de papel de 180 gr/m², a ser fixada a uma base de madeira.

A construção da forma experimental (Figura 1) exige o conhecimento do comportamento de uma folha de papel plana e suas regras de modificação ao ser transformada em tridimensional. Em princípio, não seria muito diferente do comportamento de uma chapa fina de metal que viesse a ser prensada contra um



Figura 1: A forma experimental
Crédito: Autor

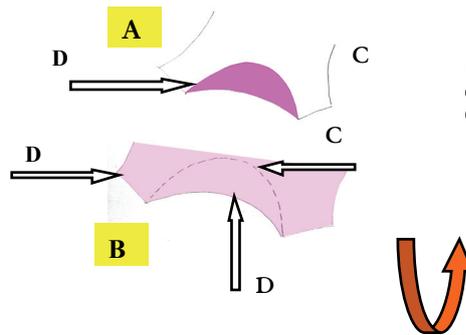


Figura 2: Esquema construtivo
Crédito: Autor

molde. Talvez a diferença fundamental resida no fato de, enquanto essa última tem certa elasticidade e um limite de deformação, o estiramento do papel, tanto quanto da película de madeira, possui uma complacência pequena à deformação e quase nenhuma à elasticidade.

No esquema B (Figura 2), o papel está no plano e deve ser recortado de tal forma, que, ao se executar a dobra C, no esquema A, a linha D permaneça no plano. A geometria desse corte estará ligada à curvatura que se deseja no espaço e à inclinação desejada na superfície a ligar a curva C ao plano de apoio.

Cobre-se essa estrutura de papel com espuma de poliuretano, Figura 3, suficientemente leve para não danificá-la. Ao mesmo tempo, essa espuma enrijece a estrutura original.



Figura 3: Cobertura com espuma de poliuretano
Crédito: Autor

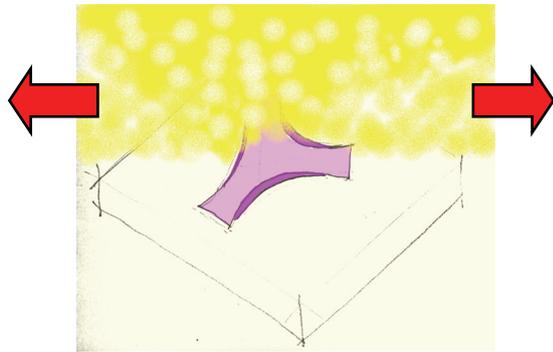


Figura 4: Expansão livre do poliuretano
Crédito: Autor



Figura 5: Resina poliéster despejada no molde negativo
Crédito: Autor

O domínio da técnica de transformação de uma superfície plana em superfície tridimensional é fundamental para o desenho de peças componentes de uma estrutura em madeira laminada, conforme pretendemos em nosso estudo.

Ao longo do texto, abordaremos algumas dessas técnicas, suas possibilidades e limitações.

A utilização da espuma de poliuretano não é uma técnica exclusiva nem a mais precisa para a obtenção de um modelo inicial, necessário para a confecção do molde e do contramolde da peça desejada.

Trata-se, aqui, apenas de uma técnica expedita procurando economizar tempo de execução, visto tratar-se de modelos iniciais e experimentais que apenas procuram indicar o melhor caminho a ser percorrido.

A técnica correta seria a da confecção de um modelo padrão a partir do qual se obteriam todos os contramodelos necessários.

A aplicação do poliuretano deve ser livre; portanto, sem paredes limitadoras ou outros constrangimentos, para evitar que a pressão desenvolvida pela reação química seja aplicada sobre a parede do modelo de papel, danificando-o.

Uma vez curado o poliuretano, destaca-se o conjunto da base de madeira. O poliuretano é a nova base e, em seu interior, permanece a película de papel agora enrijecida. Obtém-se, assim, uma fôrma negativa da estrutura desejada. Dentro dessa fôrma negativa é despejada resina poliéster adicionada com talco industrial (Figura 5). Antes do adicionamento do poliéster, será necessário impermeabilizar a fôrma de papel, pulverizando-a com um fixador e, uma vez seca, aplicar uma camada de vaselina líquida, impedindo a aderência do papel com o poliéster.

Quando o poliéster está curado, Figura 6, é retirado da fôrma negativa. Sendo sua superfície bastante irregular, retira-se todo o excesso, deixando apenas a forma desejada.

A operação seguinte consiste em extrair a peça em poliéster, reproduzindo a forma desejada, limpá-la, escareá-la e fundi-la novamente sobre uma base nivelada, visando facilitar a operação de prensagem. Essa operação é laboriosa e deve ser feita com cuidado para não se danificar a peça padrão, ao



Figura 6: Poliéster curado – Crédito: Autor



Figura 7: Adaptação a uma superfície nivelada – Crédito: Autor



Figura 8: Colocação dos pinos-guia – Crédito: Autor



Figura 9: Molde e contramolde – Crédito: Autor

mesmo tempo em que é preciso nivelá-la adequadamente para fundi-la com nova massa de poliéster composto o qual também deve ser nivelado.

A forma ou peça limpa é agora adaptada (Figura 7), a uma superfície nivelada para possibilitar a confecção de um contramolde.

Após as operações descritas, é obtido o que, usualmente, chamamos de “macho” ou molde em alto relevo. Sobre a base desse alto relevo são adicionados pinos de guia que servirão para posicionar, com precisão, o contramolde na operação de prensagem. Este contramolde ou “fêmea” é obtido pela deposição de composto de poliéster sobre o molde em alto relevo. É preciso lembrar que antes de executar essa operação o molde em alto relevo deve ser protegido por um material desmoldante apropriado. Em nossos modelos usamos cera desmoldante adequada ao poliéster.

Finalizada a operação de nivelamento, são colocados os pinos de guia (Figura 8) e procede-se a confecção do contramolde.

Concluída a construção do contramolde, podemos obter peças moldadas com várias espessuras pela superposição e colagem de folhas de papel, com 180 g/m^2 , prensando-as entre o molde e o contramolde (Figura 9).

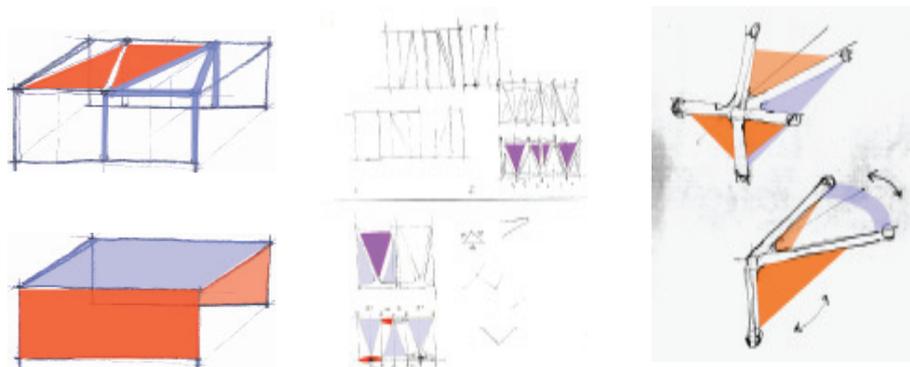
Essa operação finaliza a construção do molde e do contramolde da peça projetada e, a partir deles, podemos extrair as peças necessárias, com a espessura de parede desejada, para os testes que julgarmos necessários.

2. Primeira construção e verificação da resistência de peças tridimensionais destinadas à construção de edifícios de pequeno porte

Uma série de estudos (Figura 10) foram desenvolvidos, procurando desenhar formas tridimensionais (ao longo de três eixos ortogonais entre si, correspondentes a uma vertical, representando a força de gravidade, e outros gerando um plano horizontal ortogonal ao primeiro) que simulassem conjuntos resistentes aos esforços normais presentes em uma construção.

Os princípios construtivos do origami foram úteis para orientar a construção dos primeiros

Figura 10: Estudos
Crédito: Autor



modelos, uma vez que suas técnicas de dobras e curvas impostas ao papel não provocam sobras ou excesso de material após a nova configuração.

Partindo da estabilidade estrutural da figura triangular, consideramos uma linha vertical de apoio central de onde partem braços horizontais. Estes possuem duas configurações:

- Uma, composta por dois braços, com ângulo central de 60° , dirigindo-se aos apoios localizados do lado oposto da estrutura de onde, novamente, saem dois braços com a mesma configuração;
- outra composta por dois braços alinhados, um de cada lado do apoio vertical, dirigindo-se ao apoio situado do mesmo lado da estrutura, estando, pois, no mesmo plano do apoio vertical.

A primeira figura teria a incumbência de vencer o vão central do espaço construído, enquanto a segunda teria a função de indicar o limite externo do espaço.

A partir desses princípios construímos vários modelos experimentais, exemplificados nas figuras seguintes.

A montagem das figuras mostra que, à medida que os esforços são dirigidos na direção das setas verdes (Figura 11), há um movimento simultâneo na direção da seta laranja, o que demonstra a pequena resistência do conjunto em relação à sua estabilidade.

Essa verificação foi feita com o uso de uma simples folha de papel com 180 gr/m^2 (Figura 12). Possivelmente, essa resistência será maior ao aumentar o número de folhas, porém dificilmente será suficiente em seu desempenho estrutural.

Figura 11: Esquema da
construção
Crédito: Autor

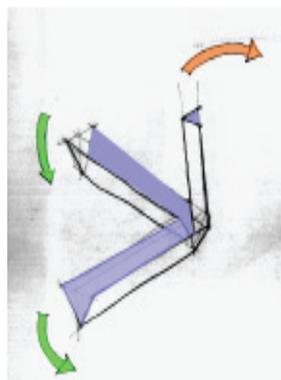


Figura 12: Modelo
construído



Figura 13: Modelo construído
Crédito: Autor



Figura 14: Modelo construído
Crédito: Autor



Figura 15: Estudos de esquemas construtivos
Crédito: Autor

O estudo prossegue em busca de novas configurações, incluindo, posteriormente, o aumento da espessura do material.

Deixamos, momentaneamente, o estudo restrito do nó de passagem do plano horizontal ao apoio vertical, e passamos a considerar a inclusão da peça triangular horizontal responsável pelo vão entre lados opostos da estrutura.

Várias configurações foram tentadas (Figuras 13, 14 e 15), sempre com uma espessura simples do papel com 180 gr/m², e sempre se manifestou a fragilidade anteriormente apontada. As construções eram incapazes de apresentar rigidez como consequência da simples forma tridimensional.

Finalmente, realizamos um estudo alternativo para a construção que devia vencer o vão entre dois lados opostos da estrutura. A figura central era composta por um nó de onde partem três braços que se dirigem aos apoios da estrutura triangular. Como nas construções anteriores, não conseguimos obter a rigidez necessária.

3. Estudo do nó de encontro do pilar com os braços horizontais da estrutura, considerando sua construção a partir de uma forma plana fechada

Este estudo demonstrou a enorme dificuldade para a construção de um nó resistente, partindo de uma única lâmina plana fechada, introduzindo-lhe apenas cortes e dobras. O estudo foi abandonado devido às dificuldades de construção e por não apresentar perspectivas de rigidez estrutural (Figuras 16, 17 e 18).

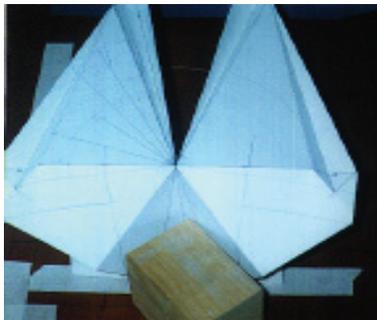


Figura 16: Modelo construído
Crédito: Autor

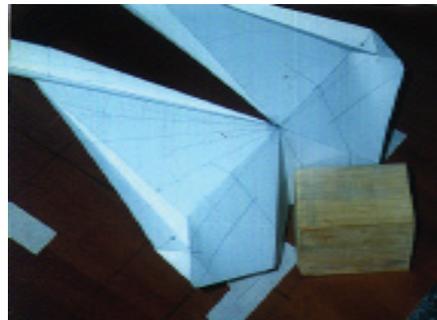


Figura 17: Modelo construído
Crédito: Autor



Figura 18: Estudos de esquemas construtivos
Crédito: Autor

4. Estudo de detalhes referentes à inflexão de uma reta e dos reforços das lâminas triangulares

A busca do estudo se refere à limitação imposta pelas dobras do material, no caso, o papel (ou a madeira laminada), que sempre seguem, preferencialmente, uma reta e as tentativas para superar essa limitação. Quando não o fazem e acompanham dobras em curva, geram formas esconsas, o que dificulta, muitas vezes, o controle sobre o resultado final. Surgiu, daí, a preocupação com a obtenção de uma mudança de inflexão da forma reta. Os objetivos dessa busca foram satisfatoriamente alcançados. As figuras seguintes procuram ilustrar essa busca (Figuras 19, 20, 21 e 22).



Figura 19: Modelo construído
Crédito: Autor

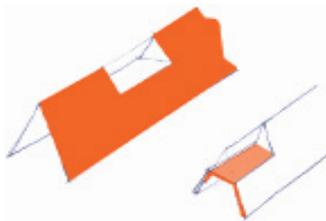


Figura 20: Estudos
Crédito: Autor

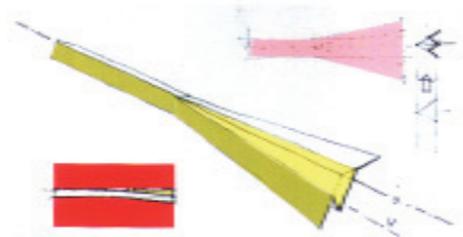
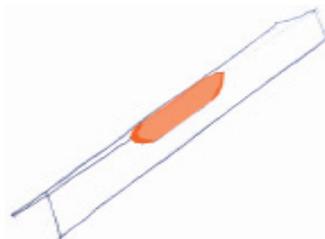


Figura 21: Estudos
Créditos: Autor

Figura 22: Modelo construído
Crédito: Autor



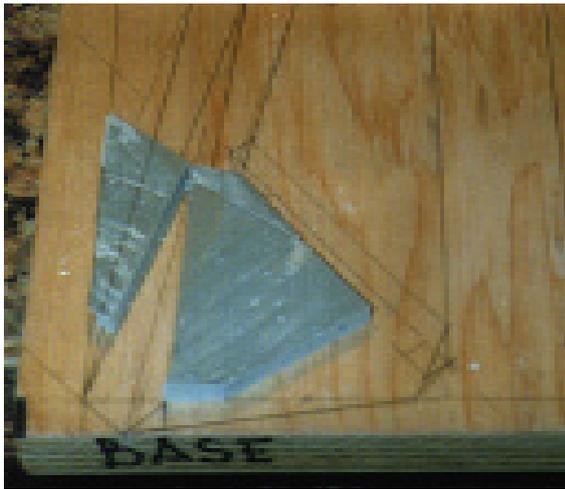


Figura 23: Fases de construção de um molde
Crédito: Autor



Figura 24: Molde lixado e preparado para confecção do contramolde
Crédito: Autor



Figura 25: Molde e o contramolde
Crédito: Autor

5. Construção pelo sistema de adição de material

As fotos seguintes documentam a construção de um molde e seu respectivo contramolde (Figuras 23, 24, 25, 26 e 27), em poliéster adicionado com talco industrial, pelo sistema de adição progressiva. O objetivo da construção desse molde foi a obtenção de uma amostra em papel, com várias espessuras, a fim de verificar se um desenho previamente projetado produziria uma peça sem sobras de excesso de material após sua prensagem. Essa simulação reproduziria uma situação real, na qual o projeto, ou desenho, antecipa-se à construção do molde.

O desenho projetado partiu de uma verificação preliminar com dobras manuais, criado em papel, com espessura simples, o qual mostrou sua viabilidade quando sua figura plana original se conformou perfeitamente em uma forma espacial. Restava a verificação do procedimento.



Figura 26: Molde e seu estudo em papel
Crédito: Autor

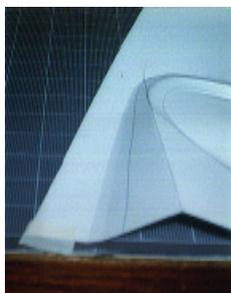


Figura 27: Primeira prensagem em papel
Crédito: Autor

Obtenção de uma peça prensada com folha tripla de papel de 180 g/m² partindo do molde construído. Pode-se notar, na parte assinalada com uma flecha, que há um excesso de material ocasionando uma dobra.

Esse experimento mostrou que ainda não tínhamos domínio sobre a previsão de um resultado a ser obtido, partindo de uma rápida verificação preliminar e de um projeto. Ficou claro que o resultado final satisfatório só poderia ser alcançado intercalando vários experimentos entre o projeto e a construção de um molde definitivo.

Figura 28: Estudo da conexão entre pilar e sistema horizontal
Crédito: Autor



6. Estudo de novas configurações para o apoio e para o destaque dos braços horizontais

Foram realizados outros estudos (Figura 28) para a conexão entre o eixo vertical, o pilar e o plano horizontal, o qual devia vencer o vão entre lados opostos.

Entre esses estudos realizados escolhemos as figuras 29 e 30 para executar um teste de resistência mecânica.

Procedemos à construção de um molde e contramolde (Figuras 31) para obter uma peça com espessura dupla de papel de 180 g/m² e verificar sua estabilidade. Nessa construção adotamos a técnica exposta na primeira parte deste texto, usando registros para o fechamento do molde.



Figura 29: Estudos
Crédito: Autor



Figura 30: Estudos
Crédito: Autor

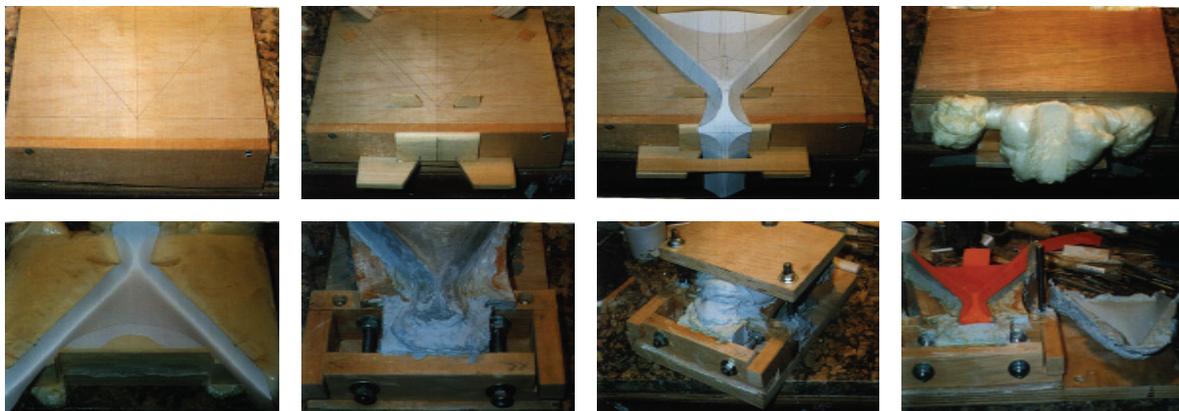


Figura 31: Construção do molde e contramolde
Créditos: Autor



Figura 32: Molde, gabarito plano em papelão e peça prensada
Crédito: Autor

Na parte esquerda da figura temos o desenho no plano, e, à direita, a forma no espaço. As fotos seguintes mostrarão em seqüência esse desenvolvimento.

Na foto ao lado (Figura 32), o molde, o gabarito plano em papelão e a peça tridimensional com dupla espessura obtida após a prensagem.

A peça obtida, apesar de bem construída, mostrou as mesmas deficiências mecânicas apresentadas por modelos anteriores, indicando que os estudos deviam prosseguir.

7. ESTUDO DE BRAÇO E DOIS APOIOS

O estudo de dois apoios verticais ligados por um braço simulando a base de uma estrutura triangular, como anteriormente buscada, foi desenvolvido com a técnica da adição de materiais.

Devido à extensão do modelo, foram utilizados vários moldes intermediários, obtendo-se peças delgadas em poliéster, com talco industrial reforçadas por tela de náilon, posteriormente usadas na montagem do conjunto.

As fotos apresentadas a seguir (Figuras .33 a 38) ilustram parcialmente o processo adotado, omitindo-se algumas operações intermediárias, por já terem sido descritas.



Figura 33: Molde inicial do apoio e parte da estrutura horizontal já com poliéster aderente ao modelo de papel com espessura simples
Crédito: Autor



Figura 34: Molde e contramolde abertos
Crédito: Autor



Figura 35: Início da construção do apoio do braço horizontal
Crédito: Autor



Figura 36: Braço horizontal construído e unido aos apoios extremos
Crédito: Autor

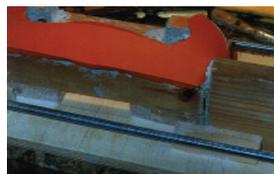


Figura 37: Peça final prensada ainda sobre o molde
Crédito: Autor



Figura 38: Peça espacial final e sua forma plana
Crédito: Autor

O modelo prensado obtido continuou apresentando deficiências estruturais, particularmente na união entre o apoio vertical e o componente horizontal entre apoios.

8. Estudo de nó com nova configuração espacial

A partir das técnicas expostas, procedemos ao estudo de nova configuração (Figuras 39, 40 e 41) abandonando a ligação entre o plano horizontal, que vence o vão entre apoios em lados opostos, e o apoio vertical.

Consideramos uma estrutura espacial triangular, e o estudo se concentrou no nó de ligação entre os lados do triângulo.

Este estudo, apesar de ainda mostrar deficiências mecânicas, indicou um caminho; posteriormente, ao ser desenvolvido, levou aos nós de conexão metálicos e as estruturas compostas por componentes com secção triangular, usados nos desenvolvimentos posteriores de minha pesquisa citada na introdução.

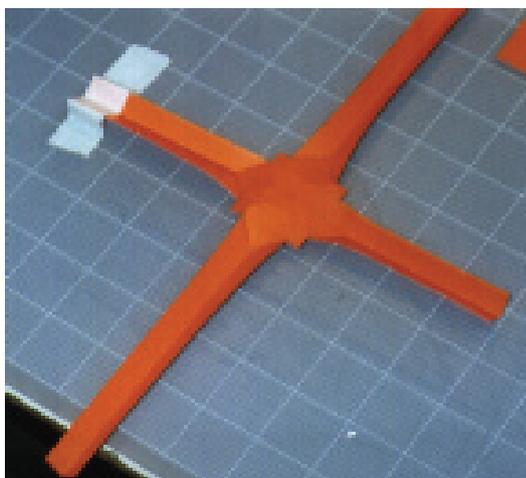


Figura 39: Modelo em papel de espessura simples, com o nó pretendido
Crédito: Autor



Figura 40: Molde e contramolde prensando folha de papel, com espessura dupla de 180 g/m²
Crédito: Autor



Figura 41: Experimento de reforço e enrijecimento, com folha de latão da parte inferior da aba triangular da peça
Crédito: Autor

9. Estudo de várias configurações triangulares

Partindo do caminho apontado pelo último estudo, foi realizada uma primeira exploração com estudos variados em torno do tema do plano horizontal com forma triangular espacial, sua forma integral e seus nós (Figura 42).

Figura 42: Estudos
Crédito: Autor



10. A configuração estável

Após os vários estudos apresentados, decidimos nos concentrar em uma figuração com três características principais:

- Estudo tridimensional ao longo do plano horizontal, o qual vence o vão entre apoios opostos;
- abandonar a busca de uma passagem desse plano ao plano vertical dos apoios;
- adotar a configuração em X com apoios nos quatro vértices dessa forma.

As fotos apresentadas mostram esse estudo composto pela passagem de uma figura plana ao espaço e a fixação dessa figura a um suporte, simulando os quatro apoios.

Observa-se que a resitência do conjunto é aceitável, mas o tipo de corte adotado gera, nos braços a unirem dois apoios, de um mesmo lado da estrutura, uma inflexão dirigida ao nó central (Figura 43). Seria desejável que esses dois braços compusessem uma reta. Na configuração seguinte, procuramos minimizar esse aspecto.

A razão pela qual esses braços são independentes (corte no centro) é motivada pelo fato de uma figura, ao passar do plano para o espaço, modificar sua geometria. Observar, nas figuras, como as direções dos braços no plano são diferentes daquelas assumidas no espaço.

Os recortes são feitos de modo a tentar alinhar os braços que unem os apoios do mesmo lado da estrutura (Figura 44).

A dobragem e a figura espacial, na Figura 45. Apesar dos cuidados adotados, os braços ainda não estão alinhados.

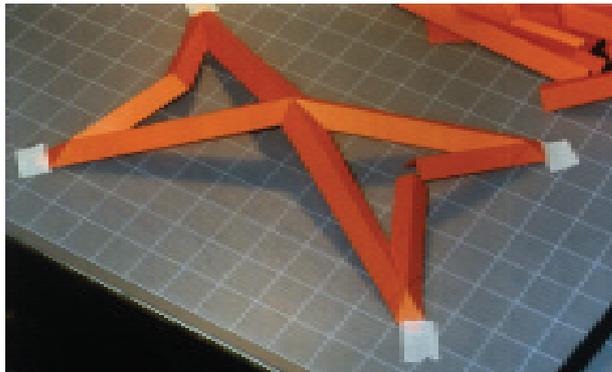


Figura 43: Figura no espaço
Crédito: Autor

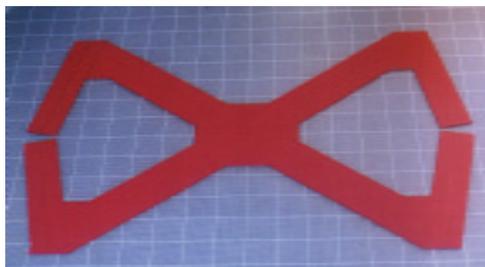


Figura 44: Figura no plano e recortes
Crédito: Autor

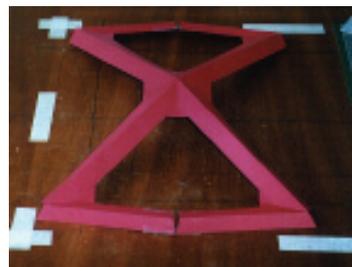


Figura 45: Dobragem e figura espacial
Crédito: Autor

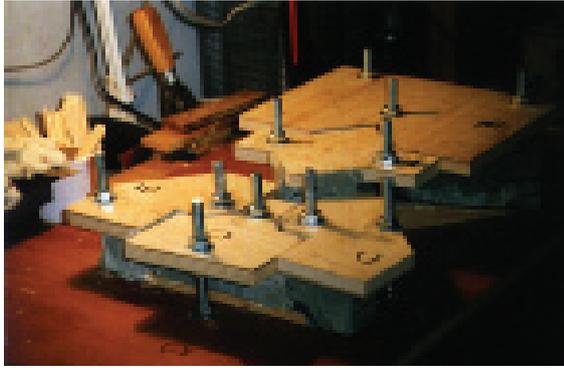


Figura 46: Molde e contramolde completos
Crédito: Autor

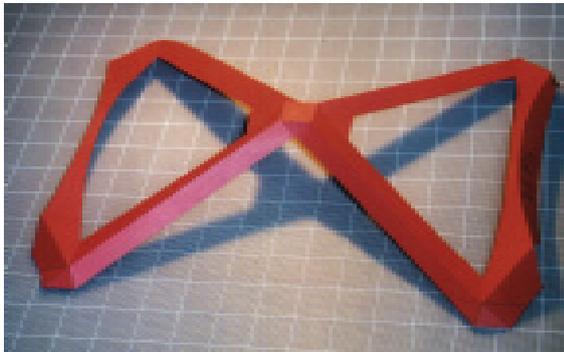


Figura 47: Peça completa configurada
Crédito: Autor



Figura 48: Fim da operação, com a peça instalada e pronta para os testes preliminares
Crédito: Autor

Ao abandonar a tentativa de ligar diretamente o plano horizontal aos apoios verticais, conseguimos obter uma estrutura mecanicamente resistente e possível de ser executada.

CONCLUSÃO

O conjunto de dez estudos apresentados foram os primeiros trabalhos realizados para a concepção da estrutura principal dos módulos previstos em minha pesquisa *Produção seriada e projeto arquitetônico: A escola secundária*, financiada pela Fapesp, CNPq e USP.

O interesse em publicar esses estudos, não-conclusivos, é divulgar parte do processo de trabalho que habitualmente empreendo, com minha equipe, em meu laboratório, ao longo de uma pesquisa que envolve conceitos produtivos industriais, novas técnicas aplicadas a materiais tradicionais, conceitos de projeto, etc.

Como assinalo no texto, a experiência do item 8 indicou o caminho para a construção dos elementos estruturais com secção triangular e para a definição dos nós de ligação entre os componentes da estrutura.

Naturalmente, entre os estudos apresentados e as soluções definitivas utilizadas no projeto houve a intermediação de outros experimentos, mas o objetivo deste texto é registrar a origem das idéias básicas posteriormente elaboradas e adotadas (Figuras 49 e 50).

A solução definitiva dos componentes estruturais foi objeto de um pedido de registro de patente no INPI, com n. P.I. 0.106.807-5 e sua descrição sucinta está descrita em meu artigo “Reflexão sobre conceitos de produção modular e arquitetura” (VENTURA, 2005) Figura 49.

A solução adotada para as ligações estruturais, ou nós de ligação, também foi objeto de um pedido de registro de patente no INPI, com n. P.I.

10.304.791-1 e sua descrição está em trabalhos anteriores (VENTURA, 2000, 2002) Figura 50.

BIBLIOGRAFIA

FRINA, Ian Nicolson. *Cold moulded and strip-planked wood boatbuilding*. Londres: Adlard Coles Nautical, 1983.

JACKSON, Paul. *The encyclopedia of origami and papercraft techniques*. Londres: Headline Book Publishing PLC, 1991.

VENTURA, Alessandro. *Produção seriada e projeto arquitetônico: O exemplo da escola secundária*. São Paulo: FAUUSP, 2000.

—. *Arquitetura, indústria e produção modular: Sistematização crítica da obra passada e presente*. São Paulo: FAUUSP, 2002.

—. Reflexão sobre conceitos de produção modular e arquitetura. Revista *Pós*, São Paulo: FAUUSP, n. 20, p. 670, 2005.

Nota do Editor

Data de submissão: maio 2006

Aprovação: julho 2008

Alessandro Ventura

Professor Livre-Docente do Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

Rua do Lago, 876

Rua do Lago, 876 – Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo - SP

(11) 3091-1550

aventura@usp.br

criação da j.

re S. João em ep... em d. f... a barra daquella banda, por onde se podem entrar
em forma de bu... & braço & meca de de palmos por braço. Tem fuso
muy pontagudo. Di...

Y V X I D N W C

ar 50

realin

das sei

a de poz

cento

finco libras & meca a

re... final de rocha viva

& faz a praya.:

Celso Luiz Guimarães Keppe Junior

Orientador:
Prof. Dr. Marcos Antonio Garcia Ferreira



FORMULAÇÃO DE UM
INDICADOR DE
ACESSIBILIDADE DAS
CALÇADAS e TRAVESSIAS

I44

pós-

RESUMO

O presente trabalho visa definir uma forma fácil e prática de avaliar-se o nível de serviço dos espaços públicos destinados às pessoas com deficiência física (calçadas e travessias de ruas) pela determinação de um índice que considere os parâmetros de maior importância sob o ponto de vista dos usuários de cadeira de rodas. O índice é definido com a identificação e a ordenação de variáveis de caracterização física e ambiental das calçadas relacionadas aos aspectos de qualidade de conforto, segurança e condições do ambiente. A ponderação das variáveis de caracterização física e ambiental das calçadas (grau de importância) é realizada por análise da percepção dos usuários de cadeira de rodas, definindo-se, dessa forma, o Índice de Acessibilidade das Calçadas e Travessias – IACT, e verificando sua funcionalidade por auditoria realizada com auxílio, também, de usuários de cadeira de rodas selecionados para realizar testes em dois locais da cidade de São Carlos. Munidos dessa ferramenta de avaliação, os órgãos de gestão viária podem avaliar a qualidade dos espaços públicos em uma rota total ou em trechos específicos dos deslocamentos imprescindíveis para a real participação da pessoa com dificuldade de locomoção na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE

Cadeira de rodas, acessibilidade, qualidade, auditoria, calçada, travessia.

FORMULACIÓN DE UN
INDICADOR DE ACCESIBILIDAD
DE LAS ACERAS Y DE LOS PASOS

pós- | 145

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo definir una manera fácil y práctica para evaluar el nivel de servicio de los espacios públicos destinados a los portadores de deficiencia física (aceras y pasos de calles), a través de la determinación de un índice que tenga en cuenta los parámetros más importantes del punto de vista de los usuarios de silla de ruedas. El índice se define a través de la identificación y ordenación de las variables de caracterización física y ambiental de las aceras, en relación a los aspectos de calidad, comodidad, seguridad y de las condiciones del ambiente. El balance de las variables de caracterización física y ambiental de las aceras (nivel de importancia) se hace a través del análisis de la percepción de los usuarios de sillas de ruedas, y así se define el Índice de Accesibilidad de las Aceras y de los Pasos – IAAP. Su funcionalidad es evaluada por una auditoría realizada también con la ayuda de usuarios de sillas de ruedas, seleccionados para realizar pruebas en dos sitios de la ciudad de São Carlos. A través de esta herramienta de evaluación, las agencias de gestión vial pueden evaluar la calidad de los espacios públicos en una ruta total o en tramos específicos de los desplazamientos esenciales para la verdadera participación en la sociedad de las personas con dificultad de locomoción.

PALABRAS CLAVE

Silla de ruedas, accesibilidad, calidad, auditoría, acera, paso.

FORMULATION OF AN
ACCESSIBILITY INDICATOR FOR
SIDEWALK AND STREET CROSSINGS

ABSTRACT

This article discusses an easy and practical way to assess the service level of public spaces (sidewalks and street crossings) intended for physically impaired individuals by creating an index that considers the most important aspects from the perspective of individuals in wheelchairs. The index is defined by identifying and ordering physical and environmental variables associated with comfort, safety, and environmental aspects. The physical and environmental variables are given different weights according to how they are viewed by wheelchair users, which defines the Sidewalk and Street Crossing Accessibility Index (or IACT in portuguese).

Wheelchair users tested this index at two locations of the city of São Carlos. This tool will enable public authorities to assess the quality of public spaces within a route or in specific sections along which physically impaired individuals travel.

KEY WORDS

Wheelchair, accessibility, quality, auditor work, sidewalk, street crossing.

I. INTRODUÇÃO

Tornar o espaço público acessível é eliminar obstáculos físicos, naturais ou de comunicação que existem, impedem e/ou dificultam a livre circulação das pessoas ao longo das calçadas, dos equipamentos e mobiliários urbanos, nos edifícios e nas várias modalidades de transporte público.

Algumas iniciativas estão surgindo para tornar os ambientes e os meios de transportes mais acessíveis, embora, na maioria das vezes, fiquem restritas ao interior dos veículos usados no transporte coletivo urbano, esquecendo-se da necessidade de adequação nos terminais, acessos a estes, pontos de embarque e desembarque e caminhos utilizados durante o deslocamento até esses pontos.

Para a acessibilidade total em uma viagem urbana, é imprescindível a existência de condições adequadas nas calçadas e travessias utilizadas durante o deslocamento da origem inicial da viagem até o ponto de embarque, e do ponto de desembarque até o destino final e também no interior do veículo coletivo, durante o tempo de viagem por ônibus. Essas condições devem garantir às pessoas que realizam esse tipo de viagem encontrarem calçadas livres de barreiras durante todo o percurso e travessias dotadas de rampas de acesso, que garantam condições de segurança e conforto e também sejam disponibilizados veículos de transporte.

Medidas para promover a real participação e integração das pessoas portadoras de deficiência na sociedade precisam ser tomadas urgentemente. Atualmente, com a participação efetiva de grupos organizados e organizações não-governamentais, nos assuntos relacionados à estruturação das políticas urbanas, a sociedade começa a tomar consciência dos direitos dessas pessoas, o que pode resultar em uma mudança no quadro de exclusão. Podem-se notar, também, a atuação de algumas administrações públicas locais no desenvolvimento de programas e projetos específicos, sobretudo em relação à adaptação dos ambientes construídos das cidades, baseadas na legislação pertinente e na aplicação de normas técnicas.

O caminho para se atingir a inclusão social do usuário de cadeira de rodas exige, primeiramente, ter-se consciência das dificuldades existentes. São estas que, quando analisadas sob a ótica da inclusão, são classificadas como “barreiras”. Muitas pessoas com deficiência não podem ter acesso aos logradouros públicos e, conseqüentemente, aos empregos disponíveis no setor, porque existem barreiras arquitetônicas a serem vencidas pela pessoa com deficiência (SASSAKI, 2003).

Entender a complexidade das barreiras encontradas na sociedade, bem como a diversidade de ações necessárias para a eliminação completa das mesmas, possibilita a compreensão de diferentes ações realizadas por grupos de pessoas que se relacionam com o tema. A preocupação prioritária é trabalhar os

aspectos ligados à acessibilidade, pois, somente após a remoção das chamadas barreiras arquitetônicas a sociedade como um todo, por meio da convivência, poderá identificar as demais barreiras existentes.

As características físicas e pessoais e as dificuldades de locomoção se constituíram, por muito tempo, explicação para o desajuste social das pessoas com dificuldade de locomoção. No entanto, hoje em dia, já é possível encontrar, em diversas áreas do conhecimento, teorias e conceitos que buscam vincular o comportamento humano ao meio. Enquanto algumas correntes enfatizam a necessidade de adaptação das pessoas às circunstâncias ambientais, outras, inversamente, vêem, no ambiente, as causas para determinados conflitos humanos (COHEN; DUARTE, 2001). Partindo do segundo princípio, é possível entender que não são as pessoas a possuírem deficiência e, sim, as edificações, transportes, praças, as cidades em geral, planejados e projetados com ineficiência para o uso da diversidade humana (não só para o homem padrão).

Uma das principais dificuldades no tratamento das questões relacionadas à qualidade dos espaços urbanos é a definição de um instrumento para avaliar o nível de serviço apresentado por esses espaços. Portanto, o presente trabalho tem por objetivo o desenvolvimento de estudos que visam à proposição de um instrumento de medida que possa, de forma fácil e prática, avaliar o desempenho da infra-estrutura dos espaços públicos (calçadas e travessias de ruas) destinados ao uso das pessoas portadoras de deficiência física.

O estudo teve por base os indicadores de qualidade das calçadas e espaços públicos definidos a partir do índice IQC (Índice de Qualidade das Calçadas), proposto por Ferreira e Sanches (2001) e do índice IA (Índice de Acessibilidade) usado para definição de “rotas acessíveis”, segundo Ferreira e Sanches (2004).

Visando verificar a adequação ao uso do indicador, na avaliação do desempenho da infra-estrutura dos espaços públicos, foi realizado um processo de auditoria, com algumas pessoas usuárias de cadeira de rodas, selecionadas especialmente para realizar testes em locais preestabelecidos em uma região da cidade de São Carlos.

A utilização do referido indicador pode ser bastante útil para as administrações municipais que desejam avaliar a qualidade das rotas imprescindíveis para a real participação dos usuários de cadeira de rodas na sociedade, assim com identificar pontos, ou locais, onde as melhorias são mais necessárias e urgentes para que se possam tornar essas rotas verdadeiramente acessíveis.

2. AVALIAÇÕES DE DESEMPENHO DA INFRA-ESTRUTURA DAS CALÇADAS E DOS ESPAÇOS PÚBLICOS

Um estudo relevante sobre acessibilidade para usuário de cadeira de rodas foi realizado por Chesney e Anelxon (1996). Esses pesquisadores desenvolveram um método para medir, objetivamente, o esforço que um usuário de cadeira de rodas faz para se movimentar sobre diversos tipos de superfície. Uma importante conclusão deste estudo foi que o esforço necessário para ultrapassar uma

determinada inclinação de rampa pode ser representado por um critério passa/não passa, quando se tratar de uma distância pequena (uma entrada de garagem, por exemplo).

No entanto, os pesquisadores concluem ser necessário avaliar o impacto quando as distâncias são longas (como, por exemplo, percorrer um longo trecho de calçada). Eles sugerem a definição de uma medida de desempenho para a acessibilidade da calçada que poderia ser dividida nas seguintes etapas: (1) dividir a rota em vários trechos, cujos limites são definidos por mudanças de declividade transversal e longitudinal; (2) multiplicar o comprimento de cada trecho pelo esforço por metro necessário para percorrê-lo; (3) somar os valores obtidos para todos os trechos e; (4) normalizar para um valor de esforço por milha. O valor obtido poderia ser compactado com um valor crítico, obtido por pesquisa com uma amostra de usuários de cadeira de rodas e poderia ser usado em conjunto com um valor crítico admissível para distâncias curtas.

Kockelman et al (2002) realizaram um estudo para determinar a máxima declividade transversal admissível para uma calçada, procurando verificar se o valor tradicionalmente aceito como máximo (2%) era efetivamente o valor crítico. O estudo concluiu que declividades transversais da ordem de 5,5 a 6% podem ser admissíveis para usuários de cadeira de rodas, se a declividade longitudinal da calçada for inferior a 5%.

A metodologia para avaliação da qualidade dos espaços urbanos para pedestres, denominada IQC, desenvolvida por Ferreira e Sanches (2001), incorpora aspectos qualitativos de conforto e segurança disponibilizados ao longo das calçadas, medidos por atributos de: segurança, manutenção, largura efetiva, seguridade e atratividade visual. Sua aplicação é feita a partir do cumprimento de três etapas: (1) avaliação técnica dos espaços para pedestres com base nos aspectos qualitativos, atribuindo-se uma pontuação correspondente (0-5), segundo as variações encontradas nos cenários em análise; (2) ponderação desses atributos, de acordo com a percepção dos usuários (grau de importância designado a cada um dos atributos); e (3) avaliação final estimada, dos espaços considerando a pontuação obtida na avaliação técnica e ponderada segundo os resultados obtidos da avaliação dos usuários (cálculo do IQC).

No Brasil, uma publicação recente (CPA/SMPED, 2006) descreve todas as características que deve possuir uma via pública acessível, de modo a prever mobilidade e acessibilidade para todos os usuários, assegurando o acesso, principalmente, de idosos, portadores de deficiência ou com mobilidade reduzida. Este trabalho apresenta as definições de passeio livre; leis, decretos e resoluções sobre o tema; normas técnicas em vigor e dimensionamento básico para calçada, estacionamento, mobiliário urbano, vegetação e sinalização.

Aguiar (2003) apresenta os resultados obtidos pela aplicação de diferentes metodologias para avaliação da qualidade dos ambientes urbanos destinados aos pedestres. As metodologias, escolhidas pela adaptação às cidades médias brasileiras, foram aplicadas em estudo de caso para a avaliação da qualidade dos ambientes dos pedestres. Foi definido como objeto de estudo uma área urbana da cidade de São Luís do Maranhão, e a análise dos resultados obtidos mostrou que as metodologias, apesar de adotarem indicadores de qualidades diferentes para a avaliação dos espaços urbanos, apresentaram resultados praticamente iguais.

Constatou-se, também, que as condições do ambiente disponível aos pedestres, segundo a avaliação de todas as metodologias selecionadas, foram classificadas como razoáveis e os resultados realmente retratam as condições da área estudada.

A metodologia da aplicação do Índice de Acessibilidade (IA), proposta por Ferreira e Sanches (2004), permite avaliar, com enfoque nas expectativas e necessidades das pessoas com deficiência física, usuárias de cadeira de rodas, o desempenho da infra-estrutura das calçadas e espaços públicos, visando à definição de rotas acessíveis ao longo da malha urbana das cidades. O índice, que serve de indicador da qualidade da acessibilidade, considera o desempenho dos atributos de caracterização da infra-estrutura física dos espaços: perfil longitudinal; estado de conservação da superfície da calçada; tipo de material usado no revestimento da superfície; largura efetiva e adequação da travessia das vias, em processo de avaliação de qualidade, segundo os aspectos de conforto e segurança oferecidos aos usuários de cadeiras de rodas.

3. METODOLOGIA

A metodologia empregada neste trabalho, para a formulação de um índice que poderá servir de indicador de qualidade da acessibilidade disponível nas calçadas e travessia de ruas da malha urbana das cidades, foi desenvolvida tendo por base os indicadores de qualidade das calçadas e espaços públicos desenvolvidos por Ferreira e Sanches: IQC (2001) e IA (2004).

Na verdade, a metodologia proposta procura aumentar o enfoque dos aspectos de qualidade do ambiente encontrado nas ruas, ou seja, além dos aspectos de conforto e segurança levados em conta no IA, considerou-se, também, um aspecto de qualidade relacionado à natureza do ambiente que envolve a calçada.

Dessa forma, o entendimento básico de grande parte dos autores de trabalhos citados na revisão bibliográfica é que o ambiente ideal para os pedestres, de forma geral, deve garantir a todo tipo de usuário condições de segurança, seguridade, conforto, continuidade, coerência e atratividade visual e psicológica.

Utilizando como referência os conceitos de ambiente ideal, definido pelos autores citados, optou-se, para o desenvolvimento desta pesquisa, por se trabalhar com indicadores de qualidade das calçadas, segundo a percepção dos usuários de cadeira de rodas, com base em aspectos ambientais, de segurança e de conforto. Esses aspectos foram definidos da seguinte forma:

Aspectos do ambiente: referem-se às condições do meio ambiente, encontradas e percebidas pelos usuários de cadeira de rodas durante a circulação pelos espaços públicos;

aspectos de segurança: referem-se à possibilidade de ocorrência de conflito entre veículos e pessoas em cadeira de rodas e ao risco de acidentes e ferimentos a que estas pessoas ficam expostas durante a circulação pelas calçadas;

aspectos de conforto: referem-se ao grau de dificuldade relacionado à existência ou não de obstáculos que impeçam ou dificultem o movimento e o uso das calçadas e dos espaços públicos pelo usuário de cadeira de rodas.

O desenvolvimento da metodologia, para se chegar à definição de um índice (IACT – Índice de Acessibilidade de Calçadas e Travessia), que leva em conta o grau de mobilidade e acessibilidade oferecido às pessoas com deficiência física, usuárias de cadeira de rodas e sua posterior validação, foi feito a partir das seguintes etapas:

3.1. Escolha das variáveis de caracterização física e ambiental das calçadas e espaços públicos

Os Quadros 1, 2 e 3 mostram as variáveis escolhidas (físicas e ambientais) e suas representações no ambiente urbano em que estão inseridas, segundo os aspectos de qualidades de conforto, segurança e ambiente urbano.

Quadro 1: Variáveis de caracterização física e ambiental da infraestrutura das calçadas, segundo os aspectos de qualidade de conforto
Crédito: Autor

Variáveis dos aspectos de conforto	Representação
Largura efetiva da calçada	Largura livre disponível para circulação dos usuários da calçada
Estado de conservação da superfície da calçada	Condição do piso da calçada, expressa em termos de qualidade de manutenção
Inclinação longitudinal da calçada	Variação do perfil longitudinal da calçada ao longo de sua extensão
Inclinação transversal da calçada	Variação dos desníveis transversais da calçada ao longo de sua extensão
Características do material usado no revestimento do pavimento da calçada	Condições de rugosidade e aderência da superfície da calçada

Quadro 2: Variáveis de caracterização física e ambiental da infraestrutura das travessias de ruas, segundo os aspectos de qualidade de segurança
Crédito: Autor

Variáveis dos aspectos de segurança durante a travessia	Representação
Existência de sinalização e rebaixamento de calçadas	Equipamentos, sinalizações e facilidades oferecidas aos usuários durante a travessia das vias
Percepção da aproximação dos veículos	Condição do usuário em entender a complexidade dos movimentos permitidos pelos veículos na travessia
Fluxo de veículos na intersecção	Representa o valor do volume médio de veículos na intersecção em estudo. É considerado alto quando ultrapassa os 1.000 veículos-equivalentes por hora (nos dois sentidos)
Estado de conservação da superfície do leito carroçável	Condição do piso do leito carroçável, expressa em termos de qualidade de manutenção
Visão da aproximação dos veículos na travessia	Alcance da visão dos usuários de cadeira de rodas nos diversos sentidos durante a transposição da travessia

Quadro 3: Variáveis de caracterização física e ambiental da infraestrutura das calçadas, segundo os aspectos de qualidade do ambiente
Crédito: Autor

Variáveis dos aspectos do ambiente das calçadas	Representação
Arborização ao longo da calçada	Verificação da existência de árvores adequadas nas calçadas para possibilitar sombra e frescor ao usuário
Estética do ambiente	Atratividade estética da calçada para agradar o deslocamento do usuário de cadeira de rodas
Localização da calçada	Região da malha urbana em que está inserida a calçada
Iluminação da calçada	Estabelece o grau de média luminância da calçada durante o período noturno
Visão em profundidade	Distância que o usuário de cadeira de rodas pode enxergar ao longo de uma distância sem obstrução

3.2. Ponderação das variáveis de caracterização física e ambiental das calçadas (grau de importância)

A ponderação das variáveis de caracterização física e ambiental das calçadas (grau de importância) foi feita pela análise da percepção dos usuários de cadeira de rodas. Para a pesquisa de percepção dos usuários em relação às variáveis de caracterização física e ambiental das calçadas, foram utilizados os procedimentos preconizados para a aplicação do método dos intervalos sucessivos.

O método de intervalos sucessivos foi escolhido para ser aplicado neste trabalho por ser uma técnica de classificação, de fácil aplicação, a exigir dos usuários que as avaliações sejam feitas comparando a própria série de variáveis, e por ser utilizado em pesquisas psicológicas quando se deseja conhecer as distâncias entre os elementos de uma escala (escalas intervalares).

Para se obter o valor do grau de importância de cada variável, de acordo com o método dos intervalos sucessivos, precisa-se enquadrar as frequências obtidas para cada importância de cada variável em distribuição estatística contínua chamada de distribuição normal. Para tal, é necessário calcular a frequência, a normal, a média, a variância, o desvio padrão, e a distância linear de cada importância.

3.3. Avaliação das condições das calçadas e espaços públicos com base na análise técnica das variáveis de caracterização física e ambiental

As condições de conforto, segurança e qualidade ambiental são propriedades intrínsecas das calçadas, que podem variar de trecho para trecho, pois são definidas pelas variáveis de caracterização das calçadas e dos espaços públicos.

Para a análise técnica das variáveis de caracterização física e ambiental das calçadas e espaços públicos, será utilizado um processo de normalização, no qual os valores dessas variáveis podem ser convertidos em unidades compatíveis entre si e representados por um intervalo entre 0 e 5, equivalente a uma escala do nível de serviço (0 = péssimo; 1 = ruim; 2 = regular; 3 = bom; 4 = ótimo; 5 = excelente). Para essa normalização se propõe utilizar funções que podem expressar matematicamente relacionamentos vagos e imprecisos.

A avaliação técnica dos níveis de qualidade dos atributos de caracterização física e ambiental das calçadas e das travessias é feita atribuindo-se, a cada trecho analisado, uma quantidade de pontos relativa a cada atributo enfocado, conforme um sistema de pontuação elaborado de acordo com os cenários possíveis de serem encontrados.

O comprimento de cada um dos trechos analisados deve ser o mesmo da testada do lote lindeiro à calçada e a análise deve ser feita individualmente para cada trecho. A pontuação atribuída ao trecho representa a condição mais crítica de qualquer ponto ou área da extensão total do trecho avaliado.

3.4. Avaliação geral da acessibilidade das calçadas e travessias com a utilização do índice (IACT)

A avaliação geral da acessibilidade das calçadas e travessias de ruas é obtida pelo cálculo do IACT, representado pela Equação (1), que relaciona, em uma expressão matemática simples, os aspectos de qualidade de conforto, segurança e meio ambiente, representados por suas variáveis de definição, ponderadas segundo

a percepção dos usuários e com suas condições atuais, avaliadas tecnicamente, trecho a trecho, a partir da utilização de um sistema de pontuação definido em quadros representativos dos diversos cenários encontrados.

$$\begin{aligned}
 \mathbf{IACT} = & \mathbf{C}[Ple(le_{11}+le_{22}+\dots+le_{nn})+Pcon(con_{11}+con_{22}+\dots+con_{nn})+Pil(il_{11}+il_{22}+\dots+il_{nn}) \\
 & +Pit(it_{11}+it_{22}+\dots+it_{nn})+Pmat(mat_{11}+mat_{22}+\dots+mat_{nn})]/L+\mathbf{A}[Parb(arb_{11}+arb_{22}+\dots+arb_{nn}) \\
 & +Pest(est_{11}+est_{22}+\dots+est_{nn})+Ploc(loc_{11}+loc_{22}+\dots+loc_{nn})+Pilu(ilu_{11}+ilu_{22}+\dots+ilu_{nn}) \\
 & +Pvis(vis_{11}+vis_{22}+\dots+vis_{nn})]/L+\mathbf{S}[Psin(sin)+Pper(per)+Pflu(flu)+Prua(rua) + Papx(afx)]
 \end{aligned}
 \tag{1.}$$

- *C*, *A* e *S* representam, respectivamente, o grau de importância dos aspectos de qualidade Conforto, Ambiente e Segurança das calçadas e travessias de ruas;

- *Ple*, *Pcon*, *Pil*, *Pit*, *Pmat* representam, respectivamente, os pesos das variáveis de largura efetiva, estado de conservação da calçada, inclinação longitudinal, inclinação transversal, tipo de material usado no revestimento, atribuídos pelos usuários de cadeira de rodas durante um processo de avaliação de qualidade dos aspectos de conforto;

- *Parb*, *Pest*, *Ploc*, *Pilu* e *Pvis* representam, respectivamente, os pesos das variáveis de arborização, estética, localização, iluminação e visão em profundidade, atribuídos pelos usuários de cadeira de rodas durante um processo de avaliação de qualidade dos aspectos do ambiente;

- *Psin*, *Pper*, *Pflu*, *Prua*, *Papx* representam, respectivamente, os pesos das variáveis de existência de sinalização e rampas, percepção da aproximação dos veículos, fluxo de veículos, estado de conservação da superfície e visão da aproximação dos veículos na travessia à jusante da calçada, atribuídos pelos usuários de cadeira de rodas durante um processo de avaliação de qualidade dos aspectos de segurança;

- le_i , con_i , il_i , it_i , mat_i representam, respectivamente, a pontuação obtida pelo trecho *i* da calçada na avaliação técnica das variáveis de largura efetiva, estado de conservação da calçada, inclinação longitudinal, inclinação transversal, tipo de material usado no revestimento, características dos aspectos de qualidade de conforto;

- arb_i , est_i , loc_i , ilu_i e vis_i representam, respectivamente, a pontuação obtida pelo trecho *i* da calçada na avaliação técnica das variáveis arborização, estética, localização, iluminação e visão em profundidade, características dos aspectos de qualidade do meio ambiente;

- *sin*, *per*, *flu*, *rua*, *apx* representam, respectivamente, a pontuação obtida na travessia à jusante da calçada na avaliação técnica das variáveis de existência de sinalização e rampas, percepção da aproximação dos veículos, fluxo de veículos, estado de conservação da superfície e visão da aproximação dos veículos, características dos aspectos de qualidade de segurança;

- l_1, l_2, \dots, l_n representam os comprimentos das testadas dos *n* lotes lindeiros à calçada;

- *L* representa o comprimento da quadra ($l_1 + l_2 + \dots + l_n$).

A quantificação da importância dos aspectos de qualidade de Conforto (C), Ambiente (A) e Segurança (S), constantes como coeficientes na equação, devem

ser levantadas por meio de pesquisa de opinião com os usuários de cadeira de rodas, a ser aplicada no local onde se pretende utilizar esse método. Os pesos das variáveis de caracterização física e ambiente das calçadas e travessia de ruas, segundo os aspectos de conforto, ambiente e segurança, também são quantificados pela aplicação de pesquisa de opinião com os usuários.

Tabela 1: Índices de Acessibilidades das Calçadas e Travessias (IACT) e Níveis de Serviço (NS)
Crédito: Autor

IACT	NS	Condição	Descrição
5,0	A	Excelente	O usuário consegue circular sem dificuldade com ótimo conforto
4,0 a 4,9	B	Ótimo	O usuário consegue circular sem dificuldade com conforto
3,0 a 3,9	C	Bom	O usuário consegue circular com algum conforto
2,0 a 2,9	D	Regular	O usuário depende de ajuda para circular
1,0 a 1,9	E	Ruim	O usuário depende de ajuda e precisa fazer manobras para circular
0 a 0,9	F	Péssimo	Impossível a circulação do usuário de cadeira de rodas

Tabela 2: Perfil dos entrevistados

Características Gerais do Grupo	% Pesquisada	
Faixa Etária	Até 15 anos	0%
	De 15 a 30 anos	49%
	De 31 a 40 anos	27%
	De 41 a 50 anos	16%
	De 51 a 60 anos	7%
	Acima de 60 anos	1%
Sexo	Masculino	57%
	Feminino	43%
Grau de Instrução	Primeiro grau	26%
	Segundo grau	51%
	Terceiro grau	23%
Modos de Transporte Utilizado nas Viagens (*)	Cad. rodas + ônibus + cad. rodas	22%
	Cad. rodas + automóvel + cad. rodas	44%
	Somente cadeira de rodas	25%
	Somente automóvel	9%
Frequência das Viagens	Diariamente	24%
	Mais de 5 vezes por semana	19%
	Menos de 5 vezes por semana	42%
	Quase nunca	15%
Principal Região nos Deslocamentos	Centro da cidade	13%
	bairros	4%
	Centro e bairros	83%

(*) Nesse questionamento, o usuário de cadeira de rodas pode assinalar mais de uma alternativa quando utiliza mais de um modo de transporte em suas viagens.
Crédito: Autor

3.5. Nível de Serviço

O cálculo do Nível de Serviço (NS) dos segmentos avaliados deve ser feito pela utilização da Tabela 1, que relaciona a pontuação obtida da aplicação da metodologia (IACT) durante um processo de avaliação, com uma escala de variação do nível de serviço oferecido.

4. MONTAGEM E TESTE DO INDICADOR

Os resultados obtidos da aplicação da pesquisa, com o processamento de 83 questionários, respondidos corretamente pelo grupo pesquisado, são mostrados a partir de tabelas e quadros.

4.1. Perfil dos entrevistados

As informações a respeito do perfil do grupo das pessoas usuárias de cadeira de rodas (participantes da pesquisa) referentes à faixa etária, sexo, grau de instrução, modos de transporte utilizado nas viagens, frequência das viagens e região, utilizadas nos deslocamentos, estão agrupadas na Tabela 2.

4.2. Cálculo do grau de importância das variáveis de caracterização física e ambiental das calçadas e espaços públicos, segundo a opinião dos usuários de cadeira de rodas

As Tabelas 3, 4 e 5 mostram o grau de importância (pesos) atribuído a cada uma das variáveis de caracterização dos aspectos de conforto, segurança e do

Tabela 3: Pesos atribuídos às variáveis de caracterização do aspecto de conforto das calçadas
Crédito: Autor

Variáveis	Pesos
Largura efetiva	0,15
Estado de conservação	0,30
Inclinação longitudinal	0,15
Inclinação transversal	0,15
Material da superfície	0,25

Tabela 4: Pesos atribuídos às variáveis de caracterização do aspecto de segurança nas travessias
Crédito: Autor

Variáveis	Pesos
Existência de sinalização e rebaixamento de calçadas	0,29
Percepção da aproximação dos veículos	0,14
Fluxo de veículos na travessia	0,21
Estado de conservação do leito carroçável	0,21
Visão da aproximação dos veículos	0,15

Tabela 5: Pesos atribuídos às variáveis de caracterização do aspecto do ambiente das calçadas
Crédito: Autor

Variáveis	Pesos
Arborização	0,30
Estética do ambiente	0,14
Localização da calçada	0,11
Iluminação da calçada	0,17
Visão em profundidade	0,28

ambiente das calçadas e travessias de ruas, segundo a percepção dos usuários entrevistados.

A determinação desses pesos foi feita a partir da aplicação dos procedimentos recomendados pelo Método dos Intervalos Sucessivos, conforme processo desenvolvido por Padula (1999).

4.3. Cálculo da equação do IACT

Conforme citado em 3.4, as variáveis: “C”, “A” e “S” representam, respectivamente, os fatores de ponderação dos aspectos de qualidade Conforto, Ambiente e Segurança das calçadas e travessias de ruas.

Os autores Ferreira e Sanches (2001), em pesquisa realizada com um grupo de usuários de cadeira de rodas, verificaram que a importância dos aspectos de conforto (C), segurança durante a travessia (S) e aspectos do ambiente da calçada (A), em um processo de avaliação da qualidade das calçadas e espaços públicos, apresentam, respectivamente, os pesos de 33%, 39% e 28%, na composição de uma expressão de avaliação da qualidade que considera esses aspectos.

Devido à dificuldade encontrada para auferir a importância desses fatores na pesquisa realizada com os usuários de cadeira de rodas, pois tornaria o questionário maior e poderia confundir os entrevistados, uma vez que era solicitada a avaliação da importância das variáveis de caracterização desses aspectos, optou-se por adotar os mesmos pesos sugeridos por Ferreira e Sanches (2001).

Assim sendo, seguindo os procedimentos definidos na metodologia da pesquisa, pode-se, finalmente, completar a equação proposta para o IACT, apresentado na Equação 2:

$$\begin{aligned}
 \text{IACT} = & 0,33[0,15(le_{1_1}+le_{2_2}+\dots+le_{n_n})+0,30(con_{1_1}+con_{2_2}+\dots+con_{n_n})+0,15(il_{1_1}+il_{2_2}+\dots+il_{n_n}) \\
 & +0,15(it_{1_1}+it_{2_2}+\dots+it_{n_n})+0,25(mat_{1_1}+mat_{2_2}+\dots+mat_{n_n})]/L+0,28[0,30(arb_{1_1}+arb_{2_2}+\dots+arb_{n_n}) \\
 & +0,14(est_{1_1}+est_{2_2}+\dots+est_{n_n})+0,11(loc_{1_1}+loc_{2_2}+\dots+loc_{n_n})+0,17(ilu_{1_1}+ilu_{2_2}+\dots+ilu_{n_n}) \\
 & +0,28(vis_{1_1}+vis_{2_2}+\dots+vis_{n_n})]/L+0,39[0,29(sin)+0,14(per)+0,21(flu)+0,21(rua) + 0,15(apx)]
 \end{aligned}
 \tag{2.}$$

- le_i , con_i , il_i , it_i , mat_i , arb_i , est_i , loc_i , ilu_i e vis_i representam, respectivamente, a pontuação obtida pelo trecho i da calçada na avaliação técnica das variáveis de largura efetiva, estado de conservação da calçada, inclinação longitudinal, inclinação transversal, tipo de material usado no revestimento, arborização, estética, localização, iluminação e visão em profundidade;

- sin , per , flu , rua , apx representam, respectivamente, a pontuação obtida na travessia à jusante da calçada na avaliação técnica das variáveis de existência de sinalização e rampas, percepção da aproximação dos veículos, fluxo de veículos, estado de conservação da superfície e visão da aproximação dos veículos;

- l_1, l_2, \dots, l_n representam os comprimentos das testadas dos n lotes lindeiros à calçada;

- L representa o comprimento da quadra ($l_1 + l_2 + \dots + l_n$);

- A equação permite, também, que cada calçada da extensão estudada possa ser analisada independentemente, assim como se pode analisar, e é o alvo

principal deste trabalho, o trecho compreendendo as calçadas contidas em um quarteirão com sua travessia localizada à jusante.

4.4. Auditoria do indicador IACT

Para verificar o emprego correto dos procedimentos utilizados na aplicação do IACT e a posterior validação das variáveis e quantificação das mesmas utilizadas na definição do índice, foi realizado um processo de auditoria com portadores de deficiência física, usuários de cadeira de rodas independentes, em algumas regiões urbanas da cidade de São Carlos, SP.

Conceitua-se “auditoria” como sendo um exame realizado com o propósito de avaliar determinada realidade e emitir uma opinião independente sobre ela.

A auditoria do indicador IACT foi realizada em dois locais na cidade de São Carlos, sendo cada um deles composto por trecho completo (uma quadra mais uma travessia na interseção). Nos trechos foram solicitadas avaliações dos aspectos de qualidade encontrados ao longo da quadra e durante a travessia da rua.

O primeiro trecho (Trecho 1), escolhido por se tratar de uma região predominantemente residencial, foi o quarteirão da rua Vinte e oito de setembro entre as ruas São Paulo e Campos Salles, lado esquerdo para quem vai no sentido da rua Vinte e Oito de Setembro, incluindo a travessia da rua Campos Salles.

O segundo trecho escolhido (Trecho 2), por se tratar de uma área comercial e de alto fluxo de pedestres, foi o quarteirão da rua General Osório entre as ruas Aquidaban e Riachuelo, lado direito para quem vai no sentido da General Osório, incluindo a travessia da Riachuelo.

O procedimento empregado para a auditoria consistiu na realização das seguintes etapas: (1) o usuário de cadeira de rodas participante foi levado ao trecho selecionado para vistoria prévia; (2) após a vistoria, foi informado ao participante que o objetivo da avaliação era a obtenção de informações idôneas e seguras a respeito da qualidade do trecho avaliado para a tomada de decisão de futuras intervenções no objeto avaliado, visando adequá-los aos usuários; e (3), finalmente, era solicitado ao participante que percorresse o trecho e atribuísse uma nota de zero (0) a dez (10) para as condições encontradas ao longo da quadra e na travessia da via, de acordo com sua ótica.

Um grupo de 10 (dez) pessoas, indicado pela União dos Paratletas de São Carlos (UPASC), foi escolhido para participar da auditoria. As avaliações oriundas da auditoria (as notas atribuídas aos trechos) foram comparadas às avaliações dos mesmos trechos obtidas pela aplicação do indicador de qualidade “IACT”.

As Tabelas 6 e 7 apresentam, de forma comparativa, as notas atribuídas pelos 10 (dez) participantes aos 2 (dois) trechos em estudo, assim como a avaliação obtida pela ferramenta em auditoria – IACT. Com os resultados calculados dos IACT's e a média das opiniões dos participantes, foi possível a comparação dos níveis de serviço, conforme apresentado em 3.5 e, conseqüentemente, o resultado final da auditoria realizada.

Se compararmos os resultados obtidos do processo de auditoria, no qual os participantes tiveram a oportunidade de avaliar o desempenho da infra-estrutura ao longo da calçada e durante a travessia da rua, atribuindo uma nota variando de zero (mínima) a dez (máxima), com os resultados obtidos da aplicação do

Tabela 6: Resultado da auditoria realizada no Trecho 1

AUDITORES	AVALIAÇÃO DA QUALIDADE DO TRECHO	
	Auditoria	Indicador IACT – NS
Participante 1	3,00	
Participante 2	5,00	
Participante 3	3,00	
Participante 4	4,00	
Participante 5	4,50	3,02 - C
Participante 6	5,00	
Participante 7	5,00	
Participante 8	2,00	
Participante 9	7,00	
Participante 10	6,00	
	Média (?)	4,45 (1,5)
	Média/2 - NS	2,23 - D

Tabela 7: Resultado da auditoria realizada no Trecho 2

AUDITORES	AVALIAÇÃO DA QUALIDADE DO TRECHO	
	Auditoria	Indicador IACT – NS
Participante 1	9,00	
Participante 2	8,00	
Participante 3	6,00	
Participante 4	8,00	4,13 - B
Participante 5	9,00	
Participante 6	8,00	
Participante 7	7,00	
Participante 8	6,00	
Participante 9	5,00	
Participante 10	6,00	
	Média (?)	7,20 (1,40)
	Média/2 - NS	3,60 - C

indicador “IACT”, apresentados nas Tabelas 6 e 7, estes mostram que a maioria dos auditores foi mais rigorosa no processo de avaliação em que participou.

As notas atribuídas pelos auditores foram divididas pela metade para efeito de comparação com o valor calculado do IACT, cujo valor máximo (maior nível de serviço) é igual a cinco.

Na Tabela 6, pode-se observar que os resultados da auditoria auferidos ao Trecho 1 traduzem-se em um valor (já dividido por 2) de 2,23, o qual, de acordo com a Tabela 1 dos IACT e NS, representa um nível de serviço (NS = D), em condição “regular” de uso, com o usuário de cadeira de rodas dependendo de ajuda para circular. Já o resultado da aplicação do indicador de qualidade para o

mesmo trecho resulta em um índice IACT = 3,02, que implica em um nível de serviço (NS = C), em condição de uso “Boa”, na qual o usuário de cadeira de rodas consegue circular com algum esforço.

Na Tabela 7, o resultado da auditoria feita com os participantes no Trecho 2 mostra que metade do grupo de auditores atribuiu notas em torno de 4 (já dividido por 2) para a avaliação do trecho analisado, enquanto a nota correspondente à outra metade foi inferior a 4. Nessas condições, se compararmos as notas atribuídas com o resultado obtido com o indicador IACT (4,13), verificamos que a opinião de metade do grupo vai na direção de validação do indicador (IACT), ou seja, considera o trecho com nível de serviço “B”, com “ótimas” condições de circulação, em que o participante consegue circular sem dificuldade. Já a outra metade, que atribuiu nota em torno de 3 (média) tem a opinião quando em um processo de avaliação de qualidade, diferente do resultado do indicador. Enquanto a opinião dos auditores aponta para um nível de serviço “C”, no limite inferior do intervalo, com condições “boas” de circulação, o indicador tende para uma condição “ótima” de circulação.

5. CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES

A análise dos resultados obtidos nos estudos, tanto na pesquisa de opinião realizada quanto na consulta bibliográfica permitem as seguintes conclusões:

- O desenvolvimento de indicadores de qualidade que possam ser utilizados na avaliação das condições da infra-estrutura de espaços públicos é válido, pois é mais um instrumento à disposição dos administradores públicos na difícil tarefa de identificação das reais condições dessas infra-estruturas.
- A pesquisa de opinião realizada no estudo, para avaliar a percepção dos usuários a respeito da importância das variáveis de caracterização da infra-estrutura das calçadas e espaços públicos, em um processo de avaliação da qualidade, forneceu informações importantes, pois os entrevistados tinham grande interesse pelo problema abordado na entrevista.
- O método dos “Intervalos Sucessivos”, utilizado para transformar em “medidas” as opiniões dos usuários de cadeira de rodas sobre a importância atribuída às variáveis de caracterização da infra-estrutura das calçadas e travessias de ruas, em um processo de avaliação da qualidade, mostrou-se eficiente e de boa aceitação por parte dos entrevistados.
- A introdução de um fator ligado ao aspecto do ambiente na formulação do índice (IACT) de avaliação de qualidade da infra-estrutura das calçadas e travessias de vias, tomando como base as variáveis de definição desse aspecto, evidenciou a necessidade de maior cuidado, por parte dos planejadores urbanos, na elaboração do projeto e desenho de novas malhas viárias.
- A importância atribuída pelos usuários de cadeira de rodas a cada uma das variáveis de caracterização, dos aspectos de conforto disponível nas calçadas, sugere que a maior preocupação dos entrevistados é com aquelas variáveis que realmente podem impedir a circulação pelas calçadas (estado de conservação da superfície e material usado no piso). Por outro lado, a preocupação dos usuários é menor no que se relaciona com as demais variáveis, as quais podem causar uma dificuldade menor no exercício da movimentação.

- As variáveis de caracterização do aspecto de segurança na travessia das vias consideradas mais importantes, segundo a percepção dos usuários de cadeira de rodas, foram aquelas que, quando não oferecidas em boas condições, realmente dificultam ou até mesmo impedem a travessia das vias. As demais (percepção e visão da aproximação dos veículos) foram consideradas menos importante no processo e sem uma definição de prioridade por parte dos entrevistados

- Na avaliação da importância das variáveis de caracterização do aspecto ligado ao ambiente constituído pelo meio físico a envolver as calçadas e travessias nas interseções, os usuários de cadeira de rodas optaram por valorizar as variáveis que oferecem mais vantagem durante a movimentação (arborização e visão em profundidade), atribuindo uma menor importância às variáveis relacionadas à qualidade da paisagem que envolve o meio físico.

- A aplicação da expressão formulada para o "IACT", que leva em conta uma avaliação técnica das condições atuais da infra-estrutura das calçadas e travessia de vias, ponderadas segundo a percepção dos usuários de cadeira de rodas, fornece uma avaliação individual das condições atuais das testadas de lotes analisados, a qual, somada com a avaliação da travessia, propicia a avaliação completa, em termos de níveis de serviços oferecidos, do trecho analisado.

- O resultado do processo de auditoria, realizado com um grupo de usuários de cadeira de rodas participantes, em dois trechos de malha viária da cidade de São Carlos, SP, para teste do índice, mostrou que, apesar de o grupo sustentar uma opinião um pouco mais rigorosa com relação à avaliação da qualidade dos trechos analisados, os resultados da aplicação do IACT não se distanciam muito da opinião dos participantes no processo. Assim, pode-se considerar a validação parcial do índice IACT.

- Finalmente, os resultados mostrados no desenvolvimento desta pesquisa demonstram que a aplicação do IACT, para avaliar a qualidade da infra-estrutura das calçadas e travessias de vias, pode se tornar instrumento importante para os administradores públicos na formulação de políticas de acessibilidade e melhoria da qualidade de suas cidades.

- Recomenda-se que outras pesquisas sejam desenvolvidas enfocando indicadores de qualidade, ligados à questão da acessibilidade urbana, utilizando o mesmo procedimento, mas com a aplicação de uma pesquisa mais ampla, tanto na questão da percepção da importância das variáveis de caracterização dos aspectos de qualidade da infra-estrutura das calçadas e travessia de vias como na questão do processo de auditoria para a confirmação da validade do indicador.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, F. O. *Análise de métodos para avaliação da qualidade das calçadas*. 2003. 132p. Dissertação (Mestrado em Engenharia Urbana) – Universidade Federal de São Carlos – PPGEU, São Carlos-SP, 2003.
- CHESNEY, D. A.; AXELSON, P. W. Preliminary Test Method for the Determination of Surfaces Firmness. *IEEE Transactions on Rehabilitation Engineering*, n. 3, v. 4, p. 182-187, 1996.
- COHEN, R.; DUARTE, C. R. *Subsídios para o planejamento de acessibilidade aos espaços urbanos*. Disponível em: <<http://www.sociedadeinclusiva.pucminas.br/trabalhos>>. Acesso em: 24 nov., 2005.
- COMISSÃO PERMANENTE DE ACESSIBILIDADE (CPA-SMPED). *Cartilha do passeio livre*. São Paulo: Secretaria Especial da Pessoa com Deficiência e Mobilidade Reduzida da Prefeitura de São Paulo, 2006.
- FERREIRA, M. A. G.; SANCHES, S. P. Índice de Qualidade das Calçadas – IQC. *Revista dos Transportes Públicos*, São Paulo, ano 23, v. 1, n. 91, p. 47-60, 2001.
- _____. *Rotas Acessíveis – Formulação de um Índice de Acessibilidade das Calçadas e Travessias. Sessões Técnicas – Apresentação de Comunicações Técnicas*. Goiânia: Oficina Consultores Associados da METROBUS. 2004.
- KOCKELMAN, K.; HEARD, L.; KWEON, Y.; RIOUX, T. *Sidewalk Cross-Slope: Analysis of Accessibility for Persons with Disabilities*. Disponível em: <http://www.walkinfo.org/rd/for_ped.htm>. Acesso em: 23 jan. 2006.
- PADULA, F. R. G. *Qualidade de pavimentos e auditoria*. 1999. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos-SP, 1999.
- SASSAKI, K. R. *Inclusão no lazer e no turismo: Em busca da qualidade de vida*. São Paulo: Áurea, 2003.

Obs.:

Artigo resultante da dissertação de mestrado intitulada *Formulação de um Indicador de Acessibilidade das Calçadas e Travessias* – Pós-graduação em Engenharia Urbana pela Universidade Federal de São Carlos – UFSCar.

Nota do Editor

Data de submissão: setembro 2007

Aprovação: agosto 2008

Celso Luiz Guimarães Keppe Junior

Engenharia civil e pós-graduação em engenharia urbana pela Universidade Federal de São Carlos – UFSCar. Atualmente faz parte da equipe de profissionais da empresa Laboratório de Engenharia e Consultoria Ltda – LENC.

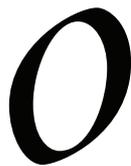
Rua José de Noronha, 268. Jardim Taboão

05741-220 – São Paulo - SP

(011) 2134-7591

celso.keppe@ig.com.br

Francisco Segnini Jr.



PROJETO ARQUITETÔNICO e QUALIDADE DA EDIFICAÇÃO

162

pós-

RESUMO

Este artigo trata do desprezo que a construção civil para mercado tem para com o projeto arquitetônico, fundamental da qualidade de uma edificação. Os programas de qualidade, tais como o Programa Brasileiro de Qualidade e Produtividade do Habitat – PBQP-H e ISO-9000 nunca perguntam sobre a qualidade do espaço arquitetônico a ser edificado. Nesse sentido, serão tecidas considerações sobre qualidade do projeto arquitetônico, seus aspectos objetivos e subjetivos.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura, qualidade, mercado, habitat, produtividade.

EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO Y LA CALIDAD DE LA EDIFICACIÓN

pós- | 163

RESUMEN

Este artículo trata del desprecio de la construcción civil para el mercado, en relación al proyecto arquitectónico, aspecto básico de la calidad de una edificación. Programas de calidad, como el Programa Brasileño de Calidad y Productividad del Hábitat – PBQP-H e ISO 9000 nunca preguntan sobre la calidad del espacio arquitectónico construido. En ese sentido, se hacen consideraciones sobre la calidad del proyecto arquitectónico, sus aspectos objetivos y subjetivos.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura, calidad, mercado, hábitat, productividad.

ARCHITECTURAL DESIGN AND QUALITY OF BUILDINGS

164

pós-

ABSTRACT

This paper discusses the disdain the home construction industry has for architectural design, which is an essential aspect of a building's quality. Quality programs, such as Brazilian Program of Quality and Productivity of the Habitat – PBQP-H and ISO-9000, have never questioned the quality of the architectural space under construction. To this effect, the current article discusses the quality of architectural design in addition to its objective and subjective aspects.

KEY WORDS

Architecture, quality, market, habitat, productivity.

I. INTRODUÇÃO

A profissão do arquiteto e, conseqüentemente, sua produção, possui um caráter transversal, no sentido de os serviços de arquitetura tocarem aspectos econômicos, culturais, sociais, técnicos e estéticos da sociedade. O resultado de seu trabalho é o meio ambiente construído que representa o patrimônio do amanhã, as edificações nas quais os cidadãos passam mais de 80% de seu tempo. Além disso, representa alto nível de investimento, e sua realização, gestão e manutenção geram grande impacto sobre o meio ambiente.

Apesar disso, é estranho notar que o projeto arquitetônico¹, peça fundamental da qualidade de uma edificação, quase sempre não é considerado quando se aborda os problemas da construção civil. Os programas de qualidade, tais como o Programa Brasileiro de Qualidade e Produtividade do Habitat – PBQP-H e ISO-9000 nunca perguntam sobre a qualidade do espaço arquitetônico edificado e, conseqüentemente, a qualidade do projeto, mesmo porque a qualidade da arquitetura não é o objetivo das certificações emitidas por esses programas. Além disso, essa ausência de preocupação com o projeto conduz à hipótese que *“a concepção arquitetônica não é mais que um elemento menor de um processo onde comparecem outras vontades, notadamente das organizações, dos burocratas e do cliente. Eu admiro os arquitetos que chegam a realizar belos edifícios; seu mérito está à altura de seu talento, posto que tiveram que enfrentar e suplantar inúmeros obstáculos”*².

Antes de continuar esta discussão é necessário discutir-se o que se entende por arquitetura com qualidade. Para Zanettini, *“qualidade é adequação à cultura, aos usos e costumes de cada época, ao ambiente no qual a obra se insere, à evolução científica, tecnológica e estética, à satisfação das necessidades econômicas e fisiológicas e direcionada à razão e à emoção do homem”*³. Assim como não se mede a qualidade de um vinho pela aparência de sua garrafa ou pela beleza de seu rótulo, não se pode medir a qualidade de uma edificação a partir das características dos materiais empregados, da aparência externa⁴, ou, ainda, da economia gerada por um projeto e uma construção bem geridos. Ainda citando Zanettini, *“... não há obra de qualidade sem projeto, ou melhor, sem um bom projeto. Não é possível pensar hoje a cadeia produtiva da construção sem incorporar este aspecto”*⁵.

Além disso, é preciso considerar que arquitetura, enquanto abrigo, necessariamente, pertence a um determinado momento histórico e, portanto, relaciona-se com a cultura da sociedade que a produz. Dessa maneira, os espaços necessários que permitam moradias dignas são, hoje, diferentes dos produzidos em outras épocas; por exemplo, a introdução da televisão nas habitações obriga estabelecer condições de espaço mínimas para o uso adequado desse equipamento, assim como os equipamentos de cozinha exigem atualmente novas condições de dimensionamento.

(1) Este texto trata de projetos arquitetônicos elaborados por profissionais habilitados.

(2) HOLL, Steven. In: BRAUSCH, Marianne; EMERY, Marc. *L'architecture en questions*. Paris: Le Moniteur, 1996, p. 55 (tradução do autor).

(3) ZANETTINI, Siegbert – Siegbert Zanettini: *Arquitetura, razão e sensibilidade*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 443.

(4) Essa afirmação não pretende desvalorizar a aparência (aspecto plástico) de uma edificação, mas sim relativizá-la, posto que, embora fundamental, nem sempre o aspecto plástico é o principal aspecto no processo de qualificação do objeto arquitetônico.

(5) Idem, Ibidem.

(6) Nesse texto entende-se uma edificação com qualidade como sendo aquela que tenha propriedades e atributos a permitirem as melhores condições de abrigo do ser humano, em determinado momento histórico.

(7) MAHFUZ, Edison C. Traços de uma arquitetura consistente, Arquitexto. São Paulo. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 16, set. 2001.

(8) É importante salientar que se deve entender essa afirmação em sentido amplo e não como uma argumentação da corrente arquitetônica que defende o contextualismo.

(9) Op. cit.

(10) POMPÉIA, Luiz Paulo. Arquitetos x Empreendedores. Revista TEM Construção, São Paulo, ano 12, n. 124, nov./dez. 2005 p. 3.

2. EDIFICAÇÃO E QUALIDADE

A qualidade de uma edificação⁶ é resultado, além dos aspectos acima citados, de muitos outros, tais como:

- O bem-estar do usuário, cumprindo a função principal da arquitetura: o abrigo e a proteção do ser humano.
- O bom projeto de arquitetura, para que assim possa ser considerado, precisa contemplar, em suas propostas, as melhores condições de conforto térmico e acústico.
- Precisa estar atento às condições de salubridade dos espaços (sabe-se, por exemplo, que, na cidade de São Paulo, dormitórios abertos ao quadrante sul não oferecem condições adequadas de insolação).
- Também não podem ser esquecidos os problemas colocados pela acessibilidade e segurança (em algumas cidades do Brasil esses aspectos já são exigências legais).
- A qualidade de uma edificação precisa levar em conta os aspectos relativos à sustentabilidade e ao meio ambiente.

Complementando, o arquiteto inglês Piers Gough⁷ propõe, ainda, outras características para determinação do que vem a ser qualidade em arquitetura. Essas características são:

- *“... objetos que, além da sua qualidade como conjunto espacial e construção formal, se destacam por uma relação apropriada com o contexto circundante.”*⁸
- *“O entendimento da arquitetura como ofício, disciplina com uma tradição técnica e compositiva que deve ser do domínio do arquiteto. Toda arquitetura de qualidade mostra uma relação direta entre forma e construção, apoiada na pertinência das escolhas de materiais, técnicas e formas.”*⁹

3. PRODUÇÃO PARA MERCADO/ARQUITETURA E QUALIDADE

Pergunta-se, então: Por que a qualidade do projeto arquitetônico, fato gerador de qualquer obra edificada, é colocado em segundo plano pelos empreendedores imobiliários?

Pretende-se, aqui, levantar algumas questões que talvez ajudem a explicar a ausência de discussão sobre o projeto arquitetônico.

Um dos problemas que parece ainda existirem na cadeia produtiva da construção civil é que, como informa Luiz Paulo Pompéia, *“... há conflitos entre os empreendedores do mercado imobiliário com os arquitetos, verdadeiros profissionais de criação, qualificação e execução da urbanidade das cidades, o que acarreta freqüentes mudanças do partido arquitetônico dos projetos, nem sempre concluídos tal como foram concebidos inicialmente...”*¹⁰. Esse problema repousa sobre a relação arquiteto/cliente e, com certeza, o projeto e a obra arquitetônica são frutos dessa relação. Como afirma Cuff, na *“criação de qualquer trabalho arquitetônico não existem atores mais importantes que o*

(11) CUFF, Dana. *Architecture: The story of practice*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991, p. 171 (tradução do autor).

(12) Obs.: No Brasil, em função da legislação vigente, muitas vezes o arquiteto é aliado do processo, considerando a existência de recobrimento legal entre as atribuições do arquiteto e do engenheiro.

(13) BOURDIEU, Pierre. *Contrafogos 2: Por um movimento social europeu*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 81.

(14) FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI – O dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

(15) Id., Ibid.

(16) LEVI, Rino. Técnica hospitalar e arquitetura. Conferência pronunciada no MAM SP –1948. *Depoimentos*. São Paulo: Ed. GFAU, n. 1, 1960.

(17) ARTIGAS, João B.V. *Arquitetura, política e paixão, a obra de um humanista*. Entrevista (texto de Livia Alvares Pedreira), *AU*, ano 1, n. 1, jan. 85, p. 23.

(18) Id., Ibid.

(19) LIMA, Evelyn F. W. Semeando a boa semente. *AU*, ano 3, n. 14, out./nov. 87, p. 30 (tradução do autor).

(20) SEGNINI, Francisco. *A prática profissional do arquiteto em discussão*. São Paulo: FAUUSP, Tese de Doutorado, 2002.

*arquiteto e o cliente*¹¹. O arquiteto como profissional depende da encomenda para que possa exercer suas atividades e o cliente depende do arquiteto¹² para realizar seus empreendimentos, sejam eles necessidades de abrigo, seja sonhos ou instrumentos comerciais visando lucros. Essa relação nem sempre foi ou é conflituosa, como afirma Pompéia; entretanto, a introdução da “lógica comercial” tem trazido consigo desencontros de interesses que, talvez, sejam os responsáveis por esses conflitos. Para compreender esses desencontros, pode-se recorrer a Bourdieu quando afirma: “... o que acontece hoje, no conjunto do mundo desenvolvido, nos universos da produção artística, é algo novo e sem precedente: com efeito, a interdependência, conquistada com dificuldade, da produção e da circulação cultural em relação às necessidades da economia se vê ameaçada, em seu próprio princípio, pela intrusão da lógica comercial em todos os estágios da produção e da circulação dos bens culturais.”¹³

Outro aspecto do processo de produção do projeto arquitetônico o qual pode dificultar a discussão sobre a qualidade é que o arquiteto, ao elaborar seu projeto, além de preocupar-se com os aspectos quantitativos da edificação e de suas qualidades materiais, traz consigo uma preocupação incomensurável e subjetiva – sua dimensão estética e artística. Arquitetura é uma expressão artística e, como tal, de difícil quantificação. A arquitetura, tal como definida em dicionário, é a “*arte de criar espaços organizados e animados, por meio do agenciamento urbano e da edificação, para abrigar os diferentes tipos de atividades humanas*”¹⁴; e, por arte, o mesmo autor compreende a “*atividade que supõe a criação de sensações ou de estados de espírito de caráter estético, carregados de vivência pessoal e profunda, podendo suscitar em outrem o desejo de prolongamento ou renovação*”¹⁵. Informa também Rino Levi: “*Arte é uma só. Ela se manifesta de várias maneiras, quer pela pintura, pela escultura, pela música ou pela literatura, como também pela arquitetura. Tais manifestações constituem fenômenos afins sem diferenças substanciais na parte que realmente caracteriza a arte, como manifestação do espírito.*”¹⁶ “*O arquiteto é antes de tudo um artista*”¹⁷, diz Artigas, ao discutir o papel do arquiteto na produção de uma arquitetura que signifique “*expressão da época em que viveu*”¹⁸, explicitando, assim, que não o entende somente como um profissional da indústria da construção civil. Da mesma forma, Le Corbusier reitera: “*A arquitetura é um objeto de arte, um fenômeno de emoção a despeito das questões de construção. A construção é para sustentar o espaço construído. A arquitetura é para emocionar.*”¹⁹. Dessa forma, a produção do projeto para mercado coloca a contradição gerada quando o projeto é produzido com outros objetivos além de seu papel fundamental de abrigo. Assim, a arquitetura tem sido utilizada com os mais diferentes objetivos, ou seja, a “*... arquitetura, no seu sentido mais amplo – a organização do espaço físico – tem sido utilizada pelo homem com as intenções mais diversas. Speers a serviço do nazismo, produz espaços que enaltecem aquela ideologia, Niemeyer será o ‘porta voz’ das propostas desenvolvimentistas de Juscelino Kubstichek, os arquitetos modernos, entre as duas grandes guerras deste século, pretenderam a criação de um mundo novo, no qual a arquitetura seria concebida como um dos instrumentos transformadores. Atualmente, grande parte da produção do espaço carece de causas sociais no sentido apontado anteriormente por Kopp pois está, predominantemente, a serviço do mercado e do lucro*”²⁰.

Outro aspecto interessante para reflexão é a indefinição existente sobre os conteúdos básicos de um projeto arquitetônico completo, com todas as informações necessárias para a execução adequada dos espaços projetados. As normas técnicas existentes (NBR 13531 e NBR 13532) que tratam desses conteúdos são superficiais e quase sempre ignoradas. As entidades de classe há anos vêm discutindo a necessidade de uma normatização sem, contudo, ter conseguido encaminhar essa discussão de forma ampliada. A Associação Brasileira dos Escritórios de Arquitetura – AsBEA elaborou documento explicitando os conteúdos necessários em todas as etapas do projeto arquitetônico, documento esse de grande valia aos arquitetos os quais desenvolvem seus trabalhos com competência, mas que não têm reverberado nas discussões sobre a qualidade dos projetos arquitetônicos. O Estado, por sua vez, enquanto regulador da produção em geral, tem se ausentado dessa discussão, as obras públicas continuam a ser contratadas sobre estimativas de custo elaboradas a partir do chamado Projeto Básico: *“O projeto básico é a solução desenvolvida do ante projeto, já compatibilizadas todas as interferências dos projetos complementares. ... Constitui-se no conjunto de elementos que define a obra ou serviço ou o complexo de obras e serviços que compõem o empreendimento, possibilitando a estimativa²¹ de seu custo e prazo de execução. Integra um projeto completo, do qual não se pode dissociar, devendo ser precedido por estudos iniciais e sucedido pelo projeto executivo.”²²* Esse é um aspecto que fornece pistas importantes para a discussão da qualidade do projeto, posto saber-se que a origem de grande parte do descontrole do custo final das obras públicas é resultado da ausência de detalhamento ou do Projeto Executivo, o qual é elaborado *a posteriori*, obrigando revisões constantes do custo inicial (o que é de grande interesse das empresas do ramo). Discutir a existência da figura do projeto básico seria rever toda a indústria da construção civil ligada às edificações de interesse público e poderia contribuir para a discussão da qualidade do projeto arquitetônico.

(21) Grifo nosso.

(22) ASBEA (Associação Brasileira dos Escritórios de Arquitetura). *Manual de contratação dos serviços de arquitetura e urbanismo*. São Paulo: Pini, 1992 (grifo nosso).

(23) Obs.: É importante considerar que qualquer manifestação humana é expressão de sua época, assim como: qualquer edificação existente é um retrato de determinado momento, na medida em que existe, participa do espaço urbano e interfere na vida local. É importante notar, também, que a arquitetura, entendida em seu sentido mais amplo – espaço físico criado pelo homem – tem sido utilizada como objeto de estudo para o conhecimento das diferentes civilizações e culturas que a produziram.

4. QUALIDADE DE PROJETO / ASPECTOS OBJETIVOS

Considerando os aspectos levantados, permanece a questão: Como discutir a qualidade do projeto sem entrar em aspectos subjetivos?

Difícilmente poder-se-ia discutir a qualidade do projeto arquitetônico a partir de conceitos como emoção, manifestação de espírito ou expressão de uma época²³, assim como é difícil entrar no mérito da relação cliente/arquiteto.

Podemos, entretanto, levantar algumas hipóteses de análise que poderão conferir-lhe condições mínimas de qualidade enquanto proposta para produção do espaço habitado. Não se pretende, aqui, elaborar um manual de avaliação do projeto arquitetônico. Pretende-se somente fornecer algumas pistas para o desenvolvimento de uma reflexão sobre o que se entende por “qualidade” do espaço arquitetônico, de maneira a garantir ao usuário condições mínimas e dignas de uso desse espaço.

Em primeiro lugar, as normas existentes precisam ser exigidas e respeitadas e será necessário que se defina claramente os conteúdos das diferentes fases dos projetos arquitetônicos, assim como dos projetos complementares (os trabalhos já desenvolvidos pela AsBEA seria peça fundamental para discussão).

Figura1: Vista dos fundos dos edifícios implantados na rua dos Franceses, Bela Vista, São Paulo
Foto do autor



(24) Esse texto não pretende ser definitivo, mas sim levantar algumas pistas de indagação e contribuir para o desenvolvimento de uma análise objetiva das edificações.

(25) LE CORBUSIER.
Mensagem aos estudantes de arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 38 (texto original de 1942).

(26) A palavra adequação é entendida no sentido de ter-se uma arquitetura adaptada ao terreno, sem destruí-lo ou ignorá-lo.

Os órgãos de classe dos profissionais envolvidos com a indústria da construção civil precisam repudiar a contratação de obras públicas sobre projetos arquitetônicos incompletos, como são os chamados “projetos básicos”, fonte de descontrole de verbas públicas.

As legislações edilícias não têm acompanhado o desenvolvimento da produção do espaço e os projetos arquitetônicos deveriam ser analisados pelos órgãos competentes segundo as condições particulares locais, evitando-se disparates, como, por exemplo, os resultantes da implantação de edifícios na rua dos Franceses ou algumas casas em Cidade Jardim (São Paulo), onde os “subsolos” afloram, transformando-se em edifícios de alguns andares.

Mesmo quando a legislação se ausenta, os projetos precisariam ser analisados segundo aspectos que sejam comensuráveis, sem entrar no mérito das soluções estéticas ou formais. Existem aspectos que permitem que se discuta o projeto arquitetônico objetivamente, tais como as condições físicas e geográficas do local onde se pretende implantá-lo.

Isso posto, foram selecionados alguns aspectos²⁴ que influenciam o projeto de uma edificação e são perfeitamente comensuráveis, permitindo que se estabeleça juízo de valor, na medida em que se apóiam em aspectos objetivos.

Topografia

Como afirma Le Corbusier, “... o sítio é o assento da composição arquitetônica”²⁵. Facilmente percebe-se a adequação²⁶ da proposta arquitetônica ao terreno. Normalmente, uma solução inadequada, ou seja, uma solução que ignora as condições físicas do local levará a acréscimos de custos e prazos e, por mais que se tenha uma perfeita gestão da produção dos projetos (arquitetônicos e complementares), o resultado estará prejudicado por um problema de concepção inicial. Além dos aspectos objetivos, tais como movimentação de terra, cortes, aterros, etc., outros aspectos podem e devem estar contemplados na implantação de uma edificação; a paisagem circundante,

seja ela urbana, seja rural, as massas verdes, as perspectivas possíveis (abertas ou fechadas) são elementos passíveis de análise.

Insolação

“O clima de uma região predomina sobre todas as coisas”²⁷ e é, portanto, precondição para a criação de espaços arquitetônicos confortáveis aos seus usuários. Cabe, então, perguntar: os espaços propostos oferecem as melhores condições possíveis de conforto para seus usuários? Esse é um aspecto de fácil mensuração e é comum observar que os próprios empreendedores constatarem esse problema, na medida em que vendem as unidades habitacionais com piores condições de insolação e ventilação por preço mais baixo que as outras em melhores condições. Maus exemplos podem ser facilmente encontrados em São Paulo. Os edifícios de apartamentos com quatro unidades por andar apresentam, muitas vezes, uma das unidades de cada andar com insolação totalmente insatisfatória (são os apartamentos voltados para o quadrante sul). Observa-se, também, uma falta de postura objetiva do projetista diante desse problema; assim, encontram-se edifícios (às vezes de alto luxo) com dormitórios voltados cada um para uma face e, conseqüentemente, cada um com um tipo de insolação, como se o autor do projeto não tomasse uma decisão perante o problema. São defeitos de nascença, sem remédio, e gestão alguma poderá corrigir. Muitos autores de projetos defendem-se desse tipo de crítica apelando para a climatização dos ambientes, principalmente quando se trata de edifício para escritórios, em atitude inconseqüente diante das fontes de energia e seu uso desregrado (em São Paulo, os edifícios *a la* Nova York, os quais são encontrados por toda a cidade, ignoram completamente as conquistas do movimento moderno da arquitetura brasileira) e, em muitos casos, esses edifícios são chamados de “inteligentes”, mesmo com uma de suas faces, de vidro do piso ao teto, voltadas para o sol poente com todos os problemas que tal posicionamento acarreta.

Além dos aspectos físicos locais acima expostos, pode-se lançar mão de alguns outros, os quais, da mesma forma, são comensuráveis e potenciais instrumentos para uma análise qualitativa das edificações, citadas a seguir:

Dimensionamento

Muitas vezes, em observação mais crítica e objetiva, percebe-se a inadequação das dimensões propostas. São salas de televisão nas quais o observador fica extremamente próximo da tela, são dormitórios em que, para se

Figura 2: Desenho com medidas reais
Crédito: Desenho do autor

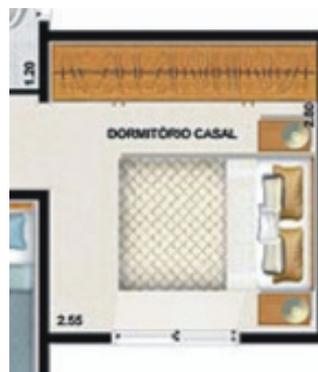
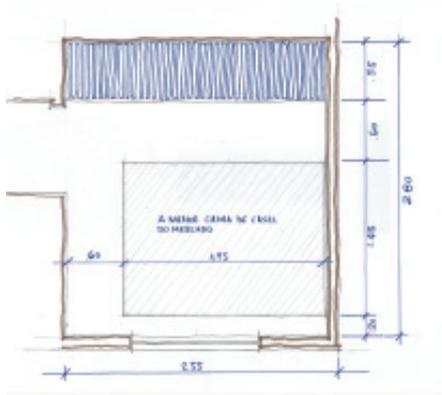


Figura 3: Desenho para venda
Crédito: Autor não-identificado, *folder* distribuído em semáforo

abrir a janela é preciso-se subir na cama; são cozinhas onde não se consegue colocar os equipamentos necessários, para não falar nos dormitórios de empregada (nas habitações para classe média) os quais em função da legislação paulistana, passaram a ser chamados “depósitos”, mas, de fato, serão dormitórios, e assim por diante. Todos esses aspectos são de fácil constatação e peças fundamentais para análise do projeto.

Adequação Tecnológica

Este é outro aspecto que pode ser constatado com grande facilidade e fundamental para que se garanta a qualidade do projeto. Um projeto estrutural mal proposto pode gerar edificações inadequadas às funções previstas ou incapazes de suportar mudanças ou adaptações. “ *A saúde que é preciso garantir num sistema estrutural é da mesma natureza daquela que deve reger o programa e expressá-lo por meio das plantas e dos cortes. É nessas coisa, que não de aparência, mas de essência, que esta sendo decidido o destino da arquitetura.*”²⁸ Existem garagens que não permitem uma adequada circulação dos veículos, assim como pilares mal colocados que impossibilitam a flexibilidade dos espaços propostos. Mais uma vez seria importante lembrar que os conceitos os quais geraram a arquitetura moderna de “boa”²⁹ qualidade, realizada nos últimos 70 anos, levou em conta esses aspectos. Assim como afirma Zanettini, “*arquitetura e estrutura nascem juntas e se desenvolvem juntas, uma complementando a outra – o todo arquitetônico se manifesta por sua importante parte e esta, por sua vez, contém o todo*”³⁰.

(28) Op. cit., p. 50.

(29) Cabe aqui perguntar: o que é boa arquitetura? As palavras “boa” ou “má” arquitetura referem-se a um determinado momento e a um determinado lugar. Está na base da produção arquitetônica uma ideologia, ou seja, uma determinada visão de mundo, a qual, conseqüentemente, gera seus próprios instrumentos analíticos que possibilitam identificar as coisas “boas”.

(30) ZANETTINI, Siegbert. *Siegbert Zanettini: Arquitetura, razão e sensibilidade*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 443.

Pertinência de Matérias, Técnicas e Formas e Economia de Meios

Existem edificações nas quais, claramente, percebe-se total inadequação dos materiais e das formas resultantes. Podem-se verificar inadequações de vários tipos, desde propostas estruturais que não se harmonizam com a forma proposta, até uso de técnicas estranhas ao conhecimento local. Esses são, também, aspectos comensuráveis e de fácil percepção.

Manutenção

Atualmente, os aspectos a envolverem a manutenção de uma edificação são importantes, na medida em que previnem despesas e garantem a integridade da obra. Os conhecimentos necessários para uma análise qualitativa dos projetos que envolvem a produção da construção civil já são disponíveis e contribuem, de forma contundente, com a melhoria das edificações. Boas condições de manutenção são fundamentais para o bom desempenho da obra.

Segurança à Incêndio e Acessibilidade

Também aspectos essenciais no que se refere à qualidade do projeto arquitetônico. Tais aspectos têm sido muito estudados e a legislação e normas vigentes procuram garantir que os projetos não errem nesses aspectos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A preocupação acima esboçada tem como objetivo propor a extensão dos estudos de qualidade das edificações, englobando o projeto arquitetônico como elemento chave para o aprimoramento e desenvolvimento da qualidade na construção civil. Objetiva, também, valorizar a arquitetura e o trabalho do arquiteto como consequência. É importante salientar também a necessidade de estender-se essa reflexão para todos os projetos (projetos complementares) intervenientes na produção das edificações, principalmente na produção para mercado, na medida em que a qualidade arquitetônica depende também da qualidade de todos os projetos complementares.

BIBLIOGRAFIA

- ARTIGAS, João B. V. *Arquitetura, política e paixão, a obra de um humanista – Entrevista*. Texto de Lívia Alvares Pedreira. São Paulo: Pini ano 1, n. 1, 1985. AU.
- ASBEA (Associação Brasileira dos Escritórios de Arquitetura). *Manual de contratação dos serviços de arquitetura e urbanismo*. São Paulo: Pini, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *Contrafogos 2: Por um movimento social europeu*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- CUFF, Dana. *Architecture: The story of practice*. Tradução do autor. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI. O dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- HOLL, Steven. In: BRAUSCH, Marianne; EMERY, Marc. Tradução do autor. *L'architecture en questions*. Paris: Le Moniteur, 1996.
- LE CORBUSIER, *Mensagem aos estudantes de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LEVI, Rino. Técnica hospitalar e arquitetura. Conferência pronunciada no MAM SP –1948. *Depoimentos*, São Paulo: GFAU, n. 1, 1960.
- LIMA, Evelyn F. W. *Semeando a boa semente*. Tradução do autor. AU, São Paulo: Pini, ano 3, n. 14, 1987.
- MAHFUZ, Edison C.; Traços de uma arquitetura consistente. São Paulo. Arqtextos, Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. n. 16, 2001.
- POMPÉIA, Luiz Paulo. Arquitetos x Empreendedores. *Revista TEM Construção*: São Paulo, ano 12, n. 124, 2005.
- ZANETTINI, Siegbert. *Siegbert Zanettini: Arquitetura, razão e sensibilidade*. São Paulo: Edusp, 2002.

Nota do Editor

Data de submissão: janeiro 2007

Aprovação: agosto 2008

Francisco Segnini Jr

Graduação, mestrado e doutorado em arquitetura e urbanismo pela Universidade de São Paulo. É professor do Departamento de Tecnologia da Arquitetura da FAUUSP. Experiência na área de arquitetura e urbanismo, com ênfase em projeto de arquitetura e urbanismo. Atua, principalmente, nos seguintes temas: prática profissional, projeto arquitetônico e trabalho.

Rua do Lago, 876. Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo - SP
(11) 3091-4571
chicosegnini@uol.com.br

Emmanuel Antonio dos
Santos

U

MA *exper*ÊNCIA DE LEITURA
DA PAISAGEM COMO
PROCEDIMENTO PARA
OBTENÇÃO DE DIRETRIZES
PARA PROJETO – O CASO DE
SÃO JOSÉ DOS CAMPOS, SP

174

pós-

RESUMO

Existem muitas formas e instrumentos de intervenção sobre as formações urbanas a fim de minimizar, se não corrigir, dicotomias. No mais das vezes as proposições resultam em intervenções localizadas e desarticuladas que, por si só, mostram-se ineficientes. A nossa proposição, enquanto arquiteto trabalhando com a paisagem, tem sido, ao longo dos anos, investigar as relações entre as intervenções antrópicas e o suporte ecológico. Como um modifica, interage e conforma o outro. Como esses processos se refletem na construção da paisagem e, conseqüentemente, como fazer uso dessas relações para identificar formas e escalas de intervenção com o compromisso de resgatar e assegurar a qualidade de vida.

Discute-se uma, dentre muitas, das possibilidades de abordagem para investigação da paisagem, a partir de considerações quanto a procedimentos, e apresenta-se um estudo de caso com a aplicação dessa abordagem.

PALAVRAS-CHAVE

Paisagem, método, urbano.

UNA EXPERIÊNCIA DE LECTURA
DEL PAISAJE A MODO DE
PROCEDIMIENTO PARA OBTENER
DIRECTRICES DE PROYECTO – EL
CASO DE SÃO JOSÉ DOS CAMPOS, SP

pós- | 175

RESUMEN

Han sido muchas las formas e instrumentos de intervención sobre las formaciones urbanas con el objetivo de minimizar, si no corregir dicotomías. Casi siempre las proposiciones resultan en intervenciones localizadas y desarticuladas que solas se muestran ineficientes.

En nuestra actuación de arquitecto que trabaja con el paisaje, tuvimos como proposición, a lo largo de los años, investigar las relaciones entre las intervenciones antrópicas y el soporte ecológico, es decir, la manera como cada uno modifica, interactúa y conforma al otro; cómo esos procesos se reflejan en la construcción del paisaje y, consecuentemente, cómo hacer uso de esas relaciones para identificar formas y niveles de intervención, con el compromiso de rescatar y asegurar la calidad de vida.

Se discute una de las muchas maneras posibles de abordar la investigación del paisaje, a partir de consideraciones en cuanto a procedimientos, y se presenta un estudio de caso con su aplicación para mejor ejemplificar los procedimientos.

PALABRAS CLAVE

Paisaje, método, urbano.

AN EXPERIENCE OF THE
LANDSCAPE APPROACH AS A
PROCEDURE TO OBTAIN DESIGN
GUIDELINES: THE SÃO JOSÉ DOS
CAMPOS, SP CASE STUDY

ABSTRACT

Specialists have suggested different ways and tools to intervene in urban spaces in order to minimize or remedy dichotomies. Proposed plans mostly result in specific and disjointed efforts that are inefficient in themselves. This article suggests investigating the relations between anthropic interventions and environmental support, as well as how one modifies, interacts, and shapes the other. It also considers how these processes affect the landscape and suggests ways to use these relations to identify forms and levels of intervention with the firm commitment of restoring and ensuring quality of life. This article also discusses one of the many ways landscape can be discussed based on applicable procedures, and presents a case study to illustrate how this approach is employed.

KEY WORDS

Landscape, method, urban spaces.

INTRODUÇÃO

O presente texto apresenta uma experiência de aplicação prática de emprego de um processo de leitura para fins de projeto da paisagem no espaço intra-urbano, no qual o esforço em compreender a paisagem correlacionando território e antropização é o enfoque central.

A correlação entre natureza e ações humanas, como parte fundamental da construção do ambiente, constitui-se em suporte para estabelecer as valorações e a seleção dos elementos mais significativos a serem considerados para a intervenção no espaço construído.

É fato evidente que as estruturas urbanas são produto de processos de interação de acontecimentos e esses processos são forças transformadoras. Os acontecimentos são traduzidos pelas ações do homem em suas mais variadas formas e, conseqüentemente, na construção do suporte físico para que as ações ocorram.

A construção do suporte físico se faz concomitantemente ao meio ambiente *in natura*, ou seja, o território. Esse suporte físico sempre em processo de construção é a cidade. Com especificidades de organização espacial nas quais é possível identificar relações volumétricas, movimentos, circulação, etc., dinamizadas em interações as quais se apresentam em morfologias traduzidas nos aspectos formais da paisagem.

Como a paisagem guarda estreita relação com a dinâmica da urbanização, sofre seus efeitos transformadores, que se fazem sentir, geralmente, de forma bastante evidente pelo comprometimento da qualidade de vida, resultante de ocupações discutíveis quanto ao desenho dos espaços e na distribuição e organização de suas funções. Existem muitas formas e instrumentos de intervenção sobre as formações urbanas a fim de minimizar, se não corrigir, as dicotomias que decorrem desses procedimentos, nos quais, no mais das vezes, as proposições resultam em intervenções localizadas e desarticuladas que, por si só, mostram-se ineficientes.

Propõe-se, no presente trabalho, enquanto arquiteto trabalhando com a paisagem, a partir de um exemplo de aplicação prática, discutir as relações existentes entre as intervenções antrópicas e o suporte ecológico: como um modifica, interage e conforma o outro, como esses processos se refletem na construção da paisagem (SANTOS, 2002; BERTRAND, 2007) e, conseqüentemente, como fazer uso dessas relações para identificar formas e escalas de intervenção, com o compromisso de resgatar e assegurar um espaço urbano propiciador de condições ambientais de vivência mais articulado com as condicionantes socioespaciais de sua constituição.

Apresenta-se, a seguir, uma, dentre muitas, das possibilidades de abordagem existentes para investigação da paisagem. Colocam-se, então, algumas considerações preliminares quanto a procedimentos e etapas de trabalho e apresenta-se um estudo de caso com a aplicação da abordagem para melhor exemplificar os procedimentos.

(1) Este texto trata de projetos arquitetônicos elaborados por profissionais habilitados.

(2) HOLL, Steven. In: BRAUSCH, Marianne; EMERY, Marc. *L'architecture en questions*. Paris: Le Moniteur, 1996, p. 55 (tradução do autor).

(3) ZANETTINI, Siegbert – *Siegbert Zanettini: Arquitetura, razão e sensibilidade*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 443.

(4) Essa afirmação não pretende desvalorizar a aparência (aspecto plástico) de uma edificação, mas sim relativizá-la, posto que, embora fundamental, nem sempre o aspecto plástico é o principal aspecto no processo de qualificação do objeto arquitetônico.

(5) Idem, *Ibidem*.

A ABORDAGEM

Conduzir a leitura da paisagem como meio de obter indicações para projeto, considerando as relações existentes entre as intervenções antrópicas e o suporte ecológico, consiste, na verdade, em uma abordagem das relações entre *história* e *natureza* como fornecedora das características da paisagem. O que indica a necessidade de adotar-se procedimentos que permitam trabalhar a história como processo, portanto, *continuum*, no qual se pode e deve-se buscar, na conformação presente da paisagem, os históricos significativos para sua constituição (GADDIS, 2003).

Faz-se, desse modo, necessário buscar identificar, no presente, as significações que nos remetem aos momentos que possibilitaram seu acontecimento como situação desencadeadora de uma determinada dinâmica, a qual pode ter contribuído para sua conformação atual; com o cuidado de esse processo conter características de seletividade suficientes para não se incorrer no risco do desvio da reconstituição histórica documental. Mas que seja possível extrair do processo histórico do antrópico, na apropriação e transformação da natureza, as relações que conformam a paisagem (MAGNOLI, 2006).

Essas considerações quanto aos procedimentos possíveis e desejáveis, oriundos da abordagem, evidenciam a possibilidade de compreensão da paisagem enquanto *produto* e *meio*, como processo, como *continuum*, como movimento dialético sempre renovador.

O ESTUDO DE CASO

Apresenta-se, a seguir, a leitura e a análise da paisagem do tecido urbano em área central no município de São José dos Campos, cidade de médio porte localizada no médio Vale do Paraíba paulista, SP.

Procura-se demonstrar, por meio da leitura e análise de porções centrais e áreas entendidas como centralidades no tecido urbano, as possibilidades de compreensão das morfologias urbanas como resultantes de processos socioespaciais referenciados no tempo e no espaço, no aporte cultural, tecnológico e ideológico (SANTOS, 2002).

O Quadrilátero central

Centro urbano, aquele que polariza e induz, tal como o coração – *core* – nos movimentos de sístole e diástole. Traz, para junto de si, a população, na busca incessante das comodidades representadas pela grande concentração de serviços, das sedes das instituições financeiras, dos serviços cartoriais, da igreja matriz. Centro velho, origem das primeiras ocupações da praça, principal adro da igreja, lugar das comunicações oficiais, procissão dos santos, passeio após as missas aos domingos. Extensões do centro, a praça da igreja dos pretos pobres devotos de São Benedito, adro que, aos poucos, recebe, em seu entorno, o fórum, a câmara e, bem mais tarde, a cadeia e o Cinema Palácio, formando a praça Afonso Penna, espaço para o passeio e o encontro; a praça do Mercado e da Capela de Nossa Senhora Aparecida, aonde se chega pela rua Siqueira Campos, espaço do

comércio de víveres aos sábados e domingos, dos barraqueiros mais antigos; a praça da Preguiça, onde está o Cinema Paratodos e de onde se vai pela rua cel. José Monteiro para a rua Sete de Setembro, antiga rua do Fogo, calçada do comércio, o campo santo, cemitério municipal do centro, aonde se chega pela rua Francisco Rafael.

Articulam-se, dessa forma, vários espaços centrais de uso público, o centro velho circunscrito e configurado pelas ruas e avenidas que abrigam usos ora mais públicos, ora mais particulares, mas que são seu atrativo e a razão de sua maior ou menor apropriação. Pode-se considerar como centro velho o quadrilátero formado pelas ruas mais antigas da cidade: rua Siqueira Campos; rua Humaitá; avenida Dr. João Guilhermino; trechos das ruas Dolzani Ricardo e da Antonio Saes. Esse quadrilátero abriga um conjunto de ruas a concentrar o comércio e os serviços mais antigos, tradicionais e especializados da cidade, o que explica seu poder de polarização, atraindo grande movimento de pessoas, veículos e informações (Figura 1).

Rua Siqueira Campos, antiga rua do Mercado, acesso ao centro, subindo a vertente esquerda do córrego do Lavapés, proximidade de onde viria a instalar-se o mercado, o comércio de passagem e a praça de descanso dos muares. Já nos anos de 1865 verifica-se, no então Código de Posturas Municipais, a circunscrição de uma área para a construção de barracas no largo do Mercado. O mercado antigo, construído em 1896, ocupava 1/3 da área do atual. Os outros 2/3 eram ocupados pelo largo do Mercado, antigo largo D'Aperecida. Hoje subsiste, restando apenas a edificação que continua abrigando o Mercado Municipal. Esse edifício passou por sucessivas obras de adequação, sendo as mais significativas as realizadas em meados dos anos 20, para atender às exigências sanitárias e uma obra de conservação e restauro duvidoso quando se modificou, em caráter irreversível, sua

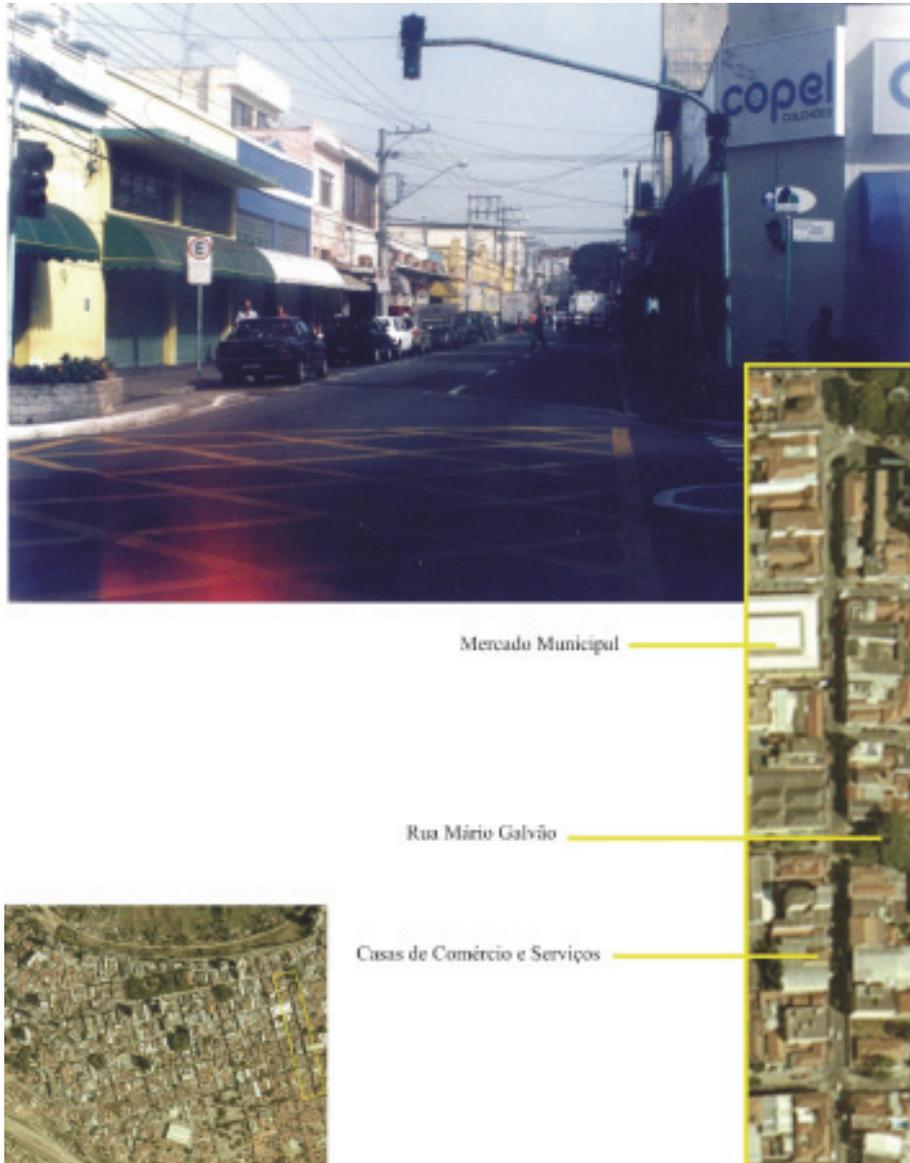
Figura 1: O quadrilátero central. Foto da cidade de São José dos Campos
 Fonte: Aerofoto, FUNCATE, jan. 2000



cobertura, trocando-se a estrutura de madeira e telhas cerâmicas por uma estrutura espacial metálica e telhas também metálicas em meados de 1990.

Ao longo da rua Siqueira Campos e em volta do mercado, distribui-se um conjunto de edificações de gabarito baixo, com predominância de um pavimento e uso misto com comércio e moradia acoplada nos fundos dos lotes em alguns casos. Pela tipologia, distribuição e característica construtiva percebe-se que são edificações, na grande maioria, do início de 1900. É uma localização especial que articula o *core* urbano, abriga o comércio popular e mantém relativa proximidade com o terminal rodoviário urbano central, com a Igreja da Matriz e o Mercado Municipal. Configura-se, com o tempo, como um dos eixos no qual a

Figura 2: Ocupação na rua Siqueira Campos.
Foto da cidade de São José dos Campos
Fonte: Aerofoto, FUNCATE, jan. 2000
Crédito: Foto do autor, 2002



circulação de pedestres foi sedimentando o uso intenso dos passeios, o contato amplo no âmbito público (Figura 2).

Partindo-se dos fundos do adro de entorno da Igreja Matriz, acompanhando a falésia do banhado, a avenida São José, antiga rua de Trás, descreve um eixo que limita o quadrilátero do centro velho em sua face esquerda. Esse antigo eixo de ligação ao centro era ocupado por um conjunto de casas as quais tinham por quintal a falésia do banhado. Abrigava o mais antigo terminal rodoviário intermunicipal, localizado ao lado da Igreja Matriz. Inserem-se, no eixo da avenida São José, o Teatro Municipal Benedito Pereira da Silva, a Escola Olympio Catão e o prédio do fórum, atual Coletoria Estadual. Este último, com uma inserção que o coloca mais à lateral da avenida, emoldurando a praça Afonso Pena, antigo largo da Cadeia.

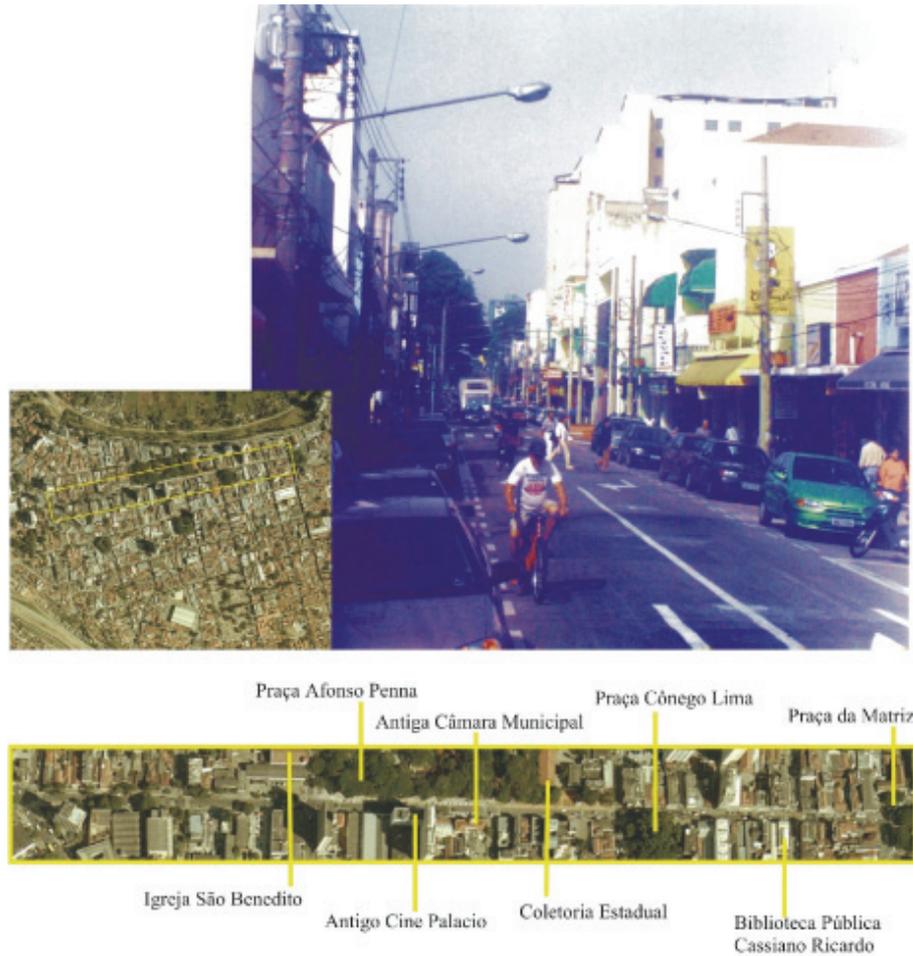
A atual delegacia central marca o início de desenho mais formal de rua, com ocupação densa em ambas as faces, passando a impedir ou obstar a perspectiva da panorâmica do banhado. Eixo da circulação retificado, redesenhado e reusado para quem chega e para quem parte dos bairros em direção ao centro e deste em direção aos bairros. Paisagem obrigatória, na qual a natureza contribuiu para construir o simulacro de orla formada por uma escarpa de meandro muito rara de acontecer no Brasil inteiro – o Banhado –, onde todos passam, caminham e poucos se estabelecem.

A rua XV de Novembro, originalmente rua Direita, abrigou o comércio elegante, a primeira rádio difusora do município, a ZYE – 5 Rádio Clube de São José dos Campos. Abrigou, também, o primeiro teatro na esquina com a rua Sebastião Hummel, antiga rua do Theatro. Edificação que, apesar das profundas modificações internas por que passou para abrigar outros usos, como Prefeitura Municipal e Câmara dos Vereadores, guarda, em suas fachadas, as características básicas originais de sua arquitetura, motivo pelo qual se transformou em objeto de preservação, com projeto de restauro e ampliação para abrigar a Biblioteca Pública Municipal Cassiano Ricardo.

A ocupação e uso intensos desse eixo reforçam-se com a praça Cônego Lima, antigo Jardim da Preguiça, onde se localiza um dos mais antigos e tradicionais cinemas da cidade: o Cine Paratodos, inaugurado nos anos 40, o qual, apesar de sua importância histórica, encontra-se em uso como mini-shopping. Ainda na avenida encontra-se um alargamento da calçada formando uma praça linear, a qual ladeia um dos mais antigos grupos escolares do município, a atual Escola Estadual de Primeiro e Segundo Graus Olympio Catão. Esses canteiros formam uma pequena praça entre o antigo fórum e o grupo escolar, estabelecendo, também, a ligação com a avenida São José acima descrita. Na esquina da rua XV de Novembro com a Rubião Júnior, que faz a ligação da orla do Banhado com o interior do quadrilátero central encontra-se um edifício, preservado, que abrigou a primeira Escola Normal nos anos de 20, um ginásio estadual até o início dos anos 70, e, mais recentemente, o Centro de Orientação e Integração.

Chega-se à praça Afonso Pena, onde uma de suas faces, antigamente tomada por residências fazendo fundos com o Banhado, cedeu lugar aos serviços e ao comércio, aliás, transformações bem características das formas de uso e ocupação das ruas centrais das cidades contemporâneas (Figura03).

Figura 3:
Ocupação na rua XV de
Novembro. Foto da
cidade de São José dos
Campos
Fonte: Aerofoto,
FUNCATE, jan. 2000.
Crédito: Foto do autor,
2000



Com tamanha diversidade, conectando dois espaços generosos e complementares de uso público como a praça da Matriz e a praça do Cinema, desenrolando, em seu trajeto, vários usos, como a Bonbonnière Cruzeiro, a primeira rádio, o teatro e depois câmara e, finalmente, biblioteca, não podia escapar a uma apropriação como área de passeio, do ir e vir nas tardes de domingo após a missa, antes das matinês e até mesmo após as sessões do cinema. Percorrer seu trajeto em um ir e vir coquete ou garboso era quase obrigatório, maneira de ver e ser visto, maneira de iniciar romance. Hoje, o movimento continua, até mais intenso, até mais incessante; mudaram os atores talvez, mudou o cenário quem sabe, a trama é outra também. Não há mais coqueteria nem tanto garbo, menos elegância; não é mais passeio – *flânerie*, é passagem que busca e requer rapidez de deslocamentos. Não dá mais para esperar o encontro, é preciso ir ao encontro ou quem sabe ir de encontro.

Antiga rua do Fogo, atual rua Sete de Setembro, atravessa o quadrilátero do centro, ligando a praça João Mendes, mais conhecida como Jardim do Sapo, devido a pequenas esculturas em forma de sapo em volta de um espelho d'água,

com o Mercado Municipal e a rua Siqueira Campos. Eixo do comércio de roupas e calçados, foi, até meados dos anos 70, rua da moda, das novidades que vinham de São Paulo e especialmente do Rio de Janeiro – referencial para os modismos da juventude –, quando, então, inaugura-se o primeiro shopping center na cidade, em sua extremidade, onde faz esquina com o Jardim do Sapo. Perde, então, o *status* de rua das butiques, simulacro de rua Augusta da capital paulista, ou mesmo das ruas de Ipanema, para o “novo” e “mais moderno” jeito de comprar e passear no interior do shopping.

Devido à sua geometria, com largura muito estreita e passeios mais ainda, já não consegue mais suportar o intenso tráfego de veículos e pedestres que disputam, em condições desiguais, o espaço que lhes é necessário. A contradição se explicita, o lugar que atrai e concentra a movimentação da população é também o lugar onde se torna cada vez mais difícil acessar e circular com conforto e relativa segurança. Soluções funcionais urgem, buscam-se experiências e modelos. A pedestrianização, ou calçadão, proposta que se pretendia inovadora e solução definitiva para a segregação que se entendia necessária entre a circulação de pedestres e a de veículos, em meados dos anos 70, é a solução encontrada.

Cabe lembrar, contudo, que já em 1958 previa-se a necessidade de fechamento de um conjunto de ruas com uso predominantemente comercial e com grande fluxo de pedestres e veículos, como uma das medidas de curto prazo para minimizar os problemas de circulação urbana na área central. A medida não se concretizou na época devido a pressões dos comerciantes, os quais acreditavam que o fechamento causaria dificuldades para a carga e descarga, prejudicando, também, a acessibilidade e o movimento junto de seus comércios.

Nos anos 70, utilizando-se da ideologia de progresso e de modernização, transforma-se a rua Sete de Setembro no calçadão da rua Sete. Populariza-se e diversifica-se o comércio, não é mais o mesmo público, mas é muito mais público, circulam mais pessoas, intensificando a diversidade da apropriação do espaço público, fazendo consolidar-se como importante rua da área central, talvez das mais movimentadas durante os dias úteis no horário comercial.

Passou, durante esses anos, por sucessivos redesenhos, nunca, aliás, com modificação em sua “caixa”, permanecendo com a dimensão e o alinhamento originais, salvo um ou outro recuo frontal quando da demolição e reconstrução de algum imóvel, e que, todavia, dilui-se no desenho da pedestrianização que nivela os pisos substituídos por revestimento único decorado, sumindo com a diferenciação entre o “leito carroçável” em revestimento com asfalto e o passeio em ladrilho hidráulico antes existente. Tenta-se, com os projetos, embelezar e imprimir certo ar de sofisticação e segurança, simula-se o *mall*.

No entanto, apesar das diversas tentativas e dos investimentos, é nos finais de semana e durante a noite que a infra-estrutura instalada e seu potencial de espaço público mais se diluem, deixando de existir; não há atividade, movimento ou apropriação. Espaço subutilizado, espaço preponderantemente para o consumo (Figura 4).

O comércio secundário ou menos sofisticado sempre se localizou na rua Vilaça, tradicional abrigo do uso predominantemente residencial foi, aos poucos, absorvendo outros usos, perdendo definitiva e irremediavelmente sua



Figura 4: Ocupação na rua Sete de Setembro
Foto da cidade de São José dos Campos
Fonte: Aerofoto, FUNCATE, jan. 2000
Crédito: Foto do autor, 2002



característica básica de rua residencial. Talvez o fato de outras ruas abrigarem antes dela o comércio e serviços, talvez devido ao fato de localizar-se em relativa distância do centro mais dinâmico, o que, de um lado, torna-a distante o bastante para ficar resguardada do burburinho, e de outro lado, próxima o suficiente do comércio e dos serviços, permitindo acesso rápido e seguro, tenham sido, também, fatores determinantes para abrigar um comércio muito difuso. Fato é que, mesmo localizada no quadrilátero central, a Vilaça, devido ao padrão das edificações e da relativa intensidade em seu movimento, guarda a aparência menos definida e menos central dentre todas as suas ruas.

Limitando o quadrilátero da área do centro velho em sua face direita, a rua Francisco Rafael, antiga rua do Cemitério, permanece abrigando ocupação com baixa densidade e uso misto de comércio e residências. Não passou por renovação muito significativa de uso ou mesmo de desenho, como as outras ruas da área central. Essa rua, em virtude de localizar-se entre o platô central e a vertente esquerda do córrego do Lavapés, configura-se como zona limite entre essas duas características da morfologia do relevo. A encosta foi, durante muito tempo, pelo menos até final dos anos 70, limitador físico da expansão da área central por esses lados, desde que o fundo de vale, o qual abrigava o córrego – hoje canalizado para a passagem das vias marginais que compõem o Anel Viário – era também um forte impedimento para a transposição e a continuidade da ocupação e do uso.

Fecha-se o quadrilátero central pela avenida Dr. João Guilhermino, antiga avenida da Estação. Em sua extremidade sul, abriga antiga caixa d'água municipal, hoje estação central de tratamento de águas. Forma, desde aí até encontrar-se com a praça Maurício Cury, uma ampla avenida com calçadas largas e bem arborizada, onde o plantio de palmeiras reais, em alinhamento, reforça e caracteriza o eixo, criando-lhe certo ar de sofisticação e exclusividade.

Abrijo de muitos e requintados imóveis, rua elegantemente residencial, exclusiva pelo tipo de uso e ocupação, acessível como caminho de passagem em direção a região sudoeste na qual, nos anos de 1930 em diante, vieram instalar-se os sanatórios. Como outras, foi, paulatinamente, modificando seu uso e sua ocupação diferenciando-se, contudo, por experimentar relativa verticalização, é, hoje, um importante eixo de circulação com intenso movimento de veículos, em parte suavizado pela largura dos passeios e pelo recuo frontal dos prédios e das poucas residências, em que ainda se pode verificar alguns imóveis dos anos 40.

O centro se completa com os prolongamentos que vão se sucedendo, na mesma medida em que os usos vão se modificando. Permanece, no entanto, como inércia intransponível, expande-se, transborda e cria centralidades, formando novo perímetro no entorno adjacente, o centro novo ou centro expandido.

O centro do bairro de Santana, na zona norte, próximo ao rio Paraíba do Sul, é desses exemplos de centros velhos em bairros mais antigos os quais, apesar de ter experimentado certa obsolescência, não perdeu sua atração como polaridade e fator de reconhecimento e de identidade do lugar no qual se insere. O perímetro da área *core* do bairro de Santana desenha um quadrilátero formado pelas ruas Guaianazes, Raul de Araújo e Rui Barbosa, no qual se inserem a Igreja Matriz e seu adro, um conjunto uniforme de casas geminadas de um pavimento ladeando a praça central e um conjunto de edificações com uso comercial e de serviços de escala local.

Os usos de comércio e serviços desenvolvidos ao longo das ruas Rui Barbosa e Guaianazes apropriaram-se de edificações que datam do primeiro quartel do século passado, nas quais algumas se encontram com algum grau de conservação e tantas outras já em adiantado estado de deterioração e transformação, requerendo ações que viabilizem sua conservação e/ou preservação. Outros aspectos do bairro poderiam ser objetos de preocupação, como o *ethos* de mineiridade que se pode perceber em seus moradores. Bairro antigo e

consolidado, centro velho com ares mais conservadores, parece-se com um duplo do centro tradicional. Aquele que espelha e desvela, contrapõe e complementa.

No outro extremo do município, além rodovia Presidente Dutra, na zona sul, encontra-se outro centro de bairro bem consolidado, o centro do Jardim Satélite e adjacências. Esse centro pode ser identificado pelo entroncamento das avenidas Cassiopéia e Andrômeda. É nesse cruzamento, e a partir dele, que as duas avenidas concentram um conjunto de serviços e de comércio que polariza a vida do bairro e de suas adjacências. Localizam-se, aí e no entorno imediato à delegacia da zona sul, uma igreja de grande porte, uma praça bem arborizada, e um sem-número de pontos comerciais e de serviço de atendimento setorial como padarias, agências bancárias, o cartório de registro de imóveis, pizzarias, lojas de armarinhos, etc.

A avenida Andrômeda é um eixo de circulação e transporte que, hoje, faz a ligação norte-sul do município através do Anel Viário transpondo a via Dutra. Em seu extenso percurso atravessa toda a zona sul como via arterial, articulando os bairros do Bosque dos Eucaliptos e do Jardim Satélite com os bairros do Campo dos Alemães e conjunto D. Pedro I, dois conhecidos bolsões de pobreza e de exclusão social do município. A sua ocupação e uso predominantemente comercial configura-a como um corredor central de comércio e serviços. No entanto, a não ser por seu primeiro terço junto da via Dutra em processo de verticalização, a predominância é de edificações, em, no máximo, dois pavimentos, conferindo ao lugar uma densidade que parece bem abaixo de seu potencial, tanto no que se refere à infra-estrutura quanto ao que o desenho da via pode suportar.

Apesar do baixo índice de verticalização e da densidade correspondente, percebe-se uma apropriação de uso público bastante significativo no setor próximo ao mercadinho e ao comércio local. Centro dinâmico da zona sul, obrigatório, até para evitar deslocamentos mais longos em direção ao centro tradicional – o centro velho. A classe média “do lado de lá da Dutra” conquista e afirma seu lugar de centralidade, seu espaço para o consumo.

E os outros espaços? Essas áreas, novas e velhas, são, constantemente, solicitadas a atender a novas demandas, tornando-se ora obsoletas, ora inovadoras, absorvendo usos e transformando ocupações. Muitos projetos, vários “desenhos”, desejo de impor ordem e de produzir aparência, vontade inconfessa de reimprimir valor, fazer com que seja, de novo, bom de usar. Bom para quem?

O sagrado, o profano, o ir e vir de muitos jeitos.

A apropriação dos espaços públicos livres coletivos urbanos para uso e consumo, geralmente, pode ser mais sentida naquela porção reservada para a circulação de pedestres, ou seja, os passeios. Espaço com desenho linear e, no mais das vezes, guardando regularidade em seu traçado, é obrigatório, pois, por meio dele torna-se possível a locomoção e o deslocamento entre os diversos destinos e origens. No que diz respeito à propriedade, é o lugar neutro porque, não pertencendo a outrem, é de propriedade e domínio de todos; portanto, o lugar da acessibilidade absoluta. Necessário se faz, desse modo, garantir sua existência, sua permanência e a configuração que possa mais bem se adequar a todos os usos para todos.

Os espaços centrais, por exemplo, como o adro das igrejas, originário da necessidade da procissão nos dias santificados, conformando, por consequência, a praça da Matriz, espaço público para as festas religiosas e quermesses, para o

comício político e o espaço da cidade em que, também por tradição, tem a neutralidade por garantia sacra, presta-se às manifestações de reivindicação e de combate às injustiças sociais. Sagrado prestando-se ao culto e às procissões, profano prestando-se à festa; sagrado prestando-se ao abrigo dos excluídos, dos injustiçados e dos desviados, profano porque abrigo das nem sempre críveis promessas políticas; sacramente profano, profanamente consagrado. De adro frontal, espaço configurado pelas edificações que lhe dão contorno, formando quadrilátero mais ou menos bem definido, sem separação ainda nítida entre o que é público e o que é privado; portanto, sem calçadas e ruas no sentido formal da expressão, um amplo “terreiro” no qual as coisas iam se sucedendo, passa, gradativamente, à praça da igreja e, em muitos casos, à praça central. Adquire, com o tempo, contornos definidos pelo desenho dos pisos que separam os passeios de pedestres do leito carroçável, adquire forma própria e independente, como se desgarrando da igreja e de seu entorno, seu motivo de ser. Vira lugar ajardinado e arborizado, com bancos e chafariz, organiza os percursos, os fluxos e as possibilidades de permanência (Figura 5).

A avenida central, tradicionalmente lugar do passeio e da exposição cotidiana, dos desfiles comemorativos nas datas cívicas, dos desfiles pagãos dos blocos carnavalescos, vai, aos poucos, transformando-se em lugar para o consumo, onde as lojas se instalam, abrindo-se e, às vezes, até transbordando para as calçadas, na disputa pela exposição de suas mercadorias, criando, dessa maneira, com os equipamentos urbanos, um estreitamento dos passeios, dificultando o caminhar desinteressado – a *flânerie*, que, de todo modo, já não é mais possível nem necessário; hoje, os shoppings se prestam, de modo enviesado, a esse ritual.

Figura 5: Ocupação no adro praça da Matriz. Foto da cidade de São José dos Campos. Fonte: Aerofoto, FUNCATE, jan. 2000. Crédito: Foto do autor, 2002



Nas praças, seu entorno é tomado pelo comércio ambulante, denunciando a ausência de oportunidades para todos e a exclusão do espaço formal, já que a precariedade dos “pontos” não garante a continuidade da atividade estrategicamente denominada de economia informal. Não mais o espaço do encontro e do repouso, agora espaço dos vários tipos e níveis de comércio, da passagem, atravessando-a rapidamente com receio e insegurança, parecendo um campo de batalha no qual cada um adentra se defendendo e com o desejo de sair o mais rapidamente possível. Problemas de desenho? Talvez. Problemas de estrutura urbana? Com certeza. Qualidade ou defeito, não vem ao caso, importa, sobretudo, fazer jus à necessária intervenção desde que, ao extremar o público do privado e ao estabelecer as possibilidades de hierarquização dos espaços urbanos, torna-se imperativo uma definição de desenhos a tornarem claros os limites entre o que é somente de um e o que é de todos. Podem-se discutir os desenhos, suas intenções, os projetos que os originaram, etc., mas daí a entender que não se faça desenho algum vai uma grande distância.

BIBLIOGRAFIA

- BERTRAND, Paul Georges. *Uma geografia transversal e de travessias. O meio ambiente através os territórios e das temporalidades*. Paraná: Editora Massoni, 2007.
- CASTRO, Fábio. *Visão transversal na geografia*. Texto em arquivo eletrônico, 2007.
- GADDIS, John L. *Paisagens da história. Como os historiadores mapeiam o passado*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2003, 211p.
- MAGNOLI, Miranda M. E. M. Em busca de “outros” espaços livres de edificação. Revista *Paisagem e Ambiente*, São Paulo: FAUUSP, n. 21, p. 141-173, 2006.
- SANTOS, Emmanuel A. *As paisagens do plano e os planos da paisagem: Da paisagem no planejamento ao planejamento com a paisagem*. 2002. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

Nota do Editor

Data de submissão: janeiro 2008

Aprovação: setembro 2008

Emmanuel Antonio dos Santos

Arquiteto e urbanista, doutor pela FAUUSP, professor na Universidade do Vale do Paraíba e também na pós-graduação do Instituto Tecnológico da Aeronáutica (ITA) em São José dos Campos.

Rua Ângelo Rodrigues Alves, 108. Jardim das Colinas

12.242-200 – São José dos Campos - SP.

(12) 3947-6817

emmanuel@ita.br

4 | CONFERÊNCIAS
NA FAUUSP

Clice de Toledo Sanjar
Mazzilli

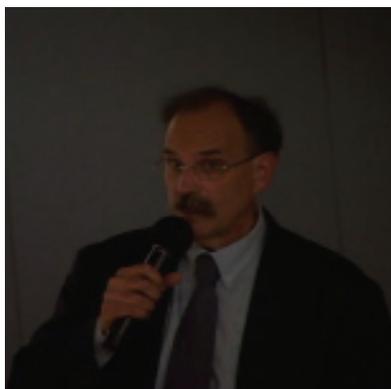
Glauco Antonio Truzzi Arbix
Sylvio de Ulhôa Cintra Filho
Alexandre Wollner

d

ESIGN: ENSINO, PRÁTICA e INOVAÇÃO

AULA INAUGURAL DO
CURSO DE DESIGN DA FAUUSP

pós-
190



Glauco Antonio Truzzi Arbix, professor livre-docente do Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo (USP), membro do Conselho Nacional de Ciência e Tecnologia e do Group of Advisers do United Nations Development Programme (PNUD ONU). Coordenador geral do Observatório de Inovação e Competitividade do Instituto de Estudos Avançados da USP. Foi presidente do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA, 2003-2006) e coordenador geral do Núcleo de Assuntos Estratégicos da Presidência da República (NAE, 2003-2006). Atuou como professor do Departamento de Ciência Política da Unicamp (1996-1997) e da Fundação Getúlio Vargas (FGV-SP, 1995). Realizou estudos de pós-doutorado na Universidade da Califórnia – Berkeley (EUA, 2008), na Universidade de Columbia (EUA, 2007), na London School of Economics (Reino Unido, 2002), no Massachusetts Institute of Technology – MIT (EUA, 1999) e na Universidade de Cornell (EUA, 1997).



Sylvio de Ulhôa Cintra Filho se formou na FAUUSP em 1973, tendo realizado seu mestrado em 1985, com a pesquisa *Comunicação visual da escrita*, também na FAUUSP. É professor do Grupo de Disciplinas de Programação Visual do Departamento de Projeto da FAUUSP desde 1975, ministrando as seguintes disciplinas: Comunicação Visual do Edifício e da Cidade, Desenho Gráfico, Identidade Visual Gráfica, Projeto Visual / Identidade, Tipografia. É diretor da empresa Ulhôa Cintra Comunicação Visual e Arquitetura, com extensa produção em desenho gráfico e comunicação visual.



Alexandre Wollner foi aluno da primeira turma do Instituto de Arte Contemporânea do Masp, criado por Pietro Maria Bardi em 1951. Estudou na pioneira Escola de Ulm, que serviu de modelo para as escolas de design no Brasil. Criou, com Geraldo de Barros, Walter Macedo e Ruben Martins, o primeiro escritório de design do país; foi fundador e professor do Instituto de Desenho Industrial do MAM do Rio de Janeiro e da Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ. Responsável por uma parcela representativa da produção de projetos de identidade corporativa no Brasil; entre as empresas cujos programas de identidade foram desenvolvidos pelo designer estão Itaú, Hering, Philco, Eucatex, Metal Leve e Indústrias Klabin.

O pensamento pedagógico em design no Brasil esteve, desde sua origem, pautado no conceito de produto industrial do século 20 e em modelos de ensino do movimento moderno. Nota-se que, nas duas últimas décadas, com a sociedade globalizada e os avanços da tecnologia eletrônica e digital, ocorre uma transformação drástica nos processos de pensar e realizar o design. São exigidas novas posturas projetuais que assimilem os avanços, mas, ao mesmo tempo, discutam os limites do design em seu contexto, levando a propostas que integrem valores da identidade local e cultural dos usuários.

Em fase de implantação, iniciada em 2006, o curso de design da FAUUSP abre novas perspectivas em ensino, pesquisa e extensão no campo do design do produto e do design visual. A aula inaugural da 3ª turma, ocorrida em março de 2008, teve o intuito de trazer à tona questões fundamentais sobre o ensino e a prática do design no Brasil, e, além disso, apontar perspectivas de inovação no campo industrial. A mesa foi composta pelos seguintes convidados: Glauco Antonio Truzzi Arbix, professor livre-docente do Departamento de Sociologia da FFLCH-USP; Sylvio de Ulhôa Cintra Filho, professor do Grupo de Disciplinas de Programação Visual do Departamento de Projeto da FAUUSP; Alexandre Wolner, fundador e professor do Instituto de Desenho Industrial do MAM do Rio de Janeiro e da Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ. A mesa contou com mediação do Prof. Dr. Marcos da Costa Braga, do Departamento de História da FAUUSP. O diretor da FAUUSP, Prof. Dr. Sylvio de Barros Sawaya, realizou a abertura do evento, ressaltando o caráter interunidades do curso de design da FAUUSP, que conta com a participação de docentes da Escola Politécnica, da Escola de Comunicações e Artes e da Faculdade de Economia e Administração. Os professores Sylvio de Ulhôa Cintra e Alexandre Wolner centraram suas apresentações na formação e prática profissional, enquanto o professor Glauco Arbix abordou o tema da inovação na produção industrial brasileira.

A primeira palestra foi a do professor Glauco Arbix, que introduziu sua exposição apoiando a formação em design a partir da intersecção de várias unidades da USP. Vê o mundo do design como uma “encruzilhada” de vários campos disciplinares, evidenciando suas dimensões na economia e na sociedade. Posiciona o Brasil, hoje, como país promissor, batendo, há sete anos, recordes sucessivos em design e exportação. Sinaliza transformações positivas em pesquisa e desenvolvimento, mesmo com o cenário de juros altos, controle inflacionário e equiparação do dólar ao real.

Para ele, apesar das desigualdades, um novo fluxo de conhecimento pode ser observado, em particular nas áreas de biotecnologia e nanotecnologia, como no caso da Vale¹; ou, na agricultura, o caso da soja (entre outros grãos), que se transformou em uma *commodity*, embebida de pesquisa em biotecnologia da USP de Piracicaba ou da Embrapa². As empresas que inovam,

(1) Vale – Companhia Vale do Rio Doce – empresa sediada no Brasil, com mais de 100 mil empregados, entre próprios e terceirizados. Produz e comercializa minério de ferro, pelotas, níquel, concentrado de cobre, carvão, bauxita, alumina, alumínio, potássio, caulim, manganês e ferroligas. Transforma recursos minerais em ingredientes essenciais para uma grande diversidade de produtos industriais.

(2) Embrapa – Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária, vinculada ao Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento. Propõe-se viabilizar soluções para o desenvolvimento sustentável do espaço rural, com foco no agronegócio, por meio da geração, adaptação e transferência de conhecimentos e tecnologias, em benefício dos diversos segmentos da sociedade brasileira (site: <http://www.embrapa.gov.br>).

majoritariamente, são o lugar-chave nos países desenvolvidos. Por outro lado, diz que inovação não ocorre apenas na universidade, sendo isso um grande mito o qual pode paralisar a economia. Desloca o olhar às pequenas empresas que estão saindo do Brasil para realizar grandes avanços, incorporando o que aprendem, enquanto as grandes empresas de países ricos cresceram e depois foram para os países subdesenvolvidos em busca de mão-de-obra barata e novos mercados. Observa que os países com padrão de vida avançado são os que mais investem em pesquisa e desenvolvimento; o Brasil tem três momentos de avanço em P&D: 1990, 1995 e 2006, porém com um terreno grande a percorrer ainda.

Considera que investir em design pode ser um fator determinante para o crescimento da economia do país e uma escola de design como a nossa pode ter um novo enfoque nacional. As empresas têm demanda por pessoas capacitadas, que saibam pensar, e os profissionais do design serão procurados. Em sua visão, o Brasil é um país melhor estruturado e preparado que a China ou a Índia, por exemplo, sendo estes mais dependentes. Nosso país está realizando avanços relevantes em várias áreas, como biocombustíveis, sustentabilidade e tecnologia de aviões regionais da Embraer. Enfatiza que para inovar e lançar produtos de alta tecnologia não é necessário ter o domínio de toda a tecnologia envolvida em sua concepção. Comenta o caso da Apple – o iPod, por exemplo, composto por tecnologia de vários departamentos do governo norte-americano, além de empresas internacionais – o monitor desenvolvido pela defesa militar norte-americana; a bateria de lítio, pelo departamento de energia norte-americano; o *software*, por um *pool* de empresas, liderado por uma empresa indiana. A Apple é responsável pelo fundamental – o design, e também pelo iTunes, uma forma revolucionária de venda que modificou radicalmente a forma de relacionar-se com os fonecedores. Novas empresas, que proporcionam liberdade de criação e iniciativa, estão ocupando o lugar daquelas verticalizadas. Para ele, precisamos de sensibilidade e sensores para perceber os ecos e estar em sintonia com os mercados.

Nesse sentido, em sua visão, o Brasil tem alternativas, e o design é peça-chave para superar

dificuldades; a pobreza no Brasil tem diminuído e os processos científicos estão propondo desafios: “*Temos condições de crescer, e muito. Quem pensava, há dez anos, que designers brasileiros teriam esse reconhecimento atual? A universidade tem muita responsabilidade sobre isso e temos de estar em sintonia. A USP precisa estar ciente disso.*” Arbix conclui que design é informação, conhecimento e diversidade e está presente em tudo que se faz hoje. Talento, tecnologia e tolerância (3T) compõem uma fórmula a gerar oportunidades e nosso desafio é o de desenvolver talentos, sem precisar importá-los, mas, ao mesmo tempo, devemos nos manter conectados dentro e fora da universidade, sem perder nossas raízes.

O segundo expositor, o professor Sylvio de Ulhôa Cintra Filho, contou sobre sua trajetória como professor e profissional do desenho gráfico, derivada de sua formação como arquiteto-urbanista. Refutou, de partida, a idéia “do arquiteto que virou gráfico”, como muitos querem acreditar, pois essa era, de fato, uma das atribuições do profissional formado pela FAUUSP, a partir dos anos 60, sendo o Desenho Industrial e a Programação Visual parte do currículo desta escola. Apresentou um vasto portfólio de trabalhos desenvolvidos em seu escritório, em design de comunicação visual, como nomeia, em suas vertentes: ambiental, corporativa, editorial, promocional e interativa.

O que marca sua apresentação como profissional educador é a preocupação em expor os processos de criação, evidenciando a arte – sua história e o conhecimento das linguagens – como fundamentos indispensáveis à concepção do desenho gráfico, assim como a ligação do homem ao seu espaço. Uma seleção de imagens, incluindo obras da vanguarda do século 20, é exposta como representativa de sua maneira de pensar. Conta que foi aluno de Júlio Katinsky, Flavio Mota e Sergio Ferro e, por vezes, detinham-se meses analisando e trabalhando sobre uma única obra artística. Lembra que a colaboração de artistas na formação dos alunos da FAU gerou atitudes inovadoras no modo de sentir e expressar. Cita Suzanne Langer: “*o artista objetiva a subjetividade humana e subjetiva a realidade dos objetos*”; e Georg Simmel, sociólogo expressionista alemão, e sua crítica sobre o homem metropolitano, preocupado com o dinheiro e sua

“atitude *blasé*”, traduzida em uma espécie de distanciamento diante do mundo e das coisas. Conclui: “*o artista inovando, enfim, a experiência do mundo.*” Colocadas essas premissas, Sylvio prossegue com a discussão da programação visual e do design a partir da apresentação de alguns trabalhos acadêmicos e profissionais. Aproxima o design da vida na cidade, lembrando passagens de sua formação na FAUUSP, dos trabalhos acadêmicos que buscavam, de forma impactante, visibilidade na vida urbana.

No âmbito profissional, apresenta o trabalho de identidade e sinalização ambiental realizado para a cidade de Santo André, por sua abrangência e possibilidade de pensamento híbrido entre design e arquitetura, característico da FAUUSP. Cidade industrial que necessitava expandir e deixar visível seu setor de serviços – foi o que motivou e conduziu, há uma década, o projeto de comunicação visual. Princípios da construção da marca, pictogramas, o pórtico de entrada, totens e tapumes foram apresentados; assim como o conjunto de mensagens a serem exploradas pela comunicação visual, os desenhos no piso, a organização de um circuito cultural, de maneira a orientar e oferecer ao usuário formas de utilizar os espaços da cidade. Destaca, por outro lado, sua experiência no campo editorial, no projeto de livros didáticos e o quanto o design pode contribuir para a eficiência na transmissão de conhecimentos – na matemática, na geografia, na iconografia da geografia, na história. Conclui: “*O universo da linguagem visual é um recurso do qual muitos designers estão fazendo frente. Portanto, as interfaces promocionais, ambientais, relacionais, acabam tendo as mesmas propostas, ou seja, transformar a subjetividade em objetividade. E nosso papel é transformar a subjetividade de vocês em uma subjetividade socialmente aceita, porque a de hoje é diferente daquela aceita há alguns anos atrás.*”

A última apresentação foi a do designer Alexandre Wollner o qual, a princípio, posiciona-se diante das questões sobre arte e tecnologia trazidas pelos colegas e sua relação com a formação do designer. Wollner considera que deve haver um equilíbrio no peso dessas duas vertentes para o produto final ser o design e não a arte ou a engenharia. Destaca a importância da arte como revelação de conhecimento e expressão, de

liberdade, e que não há certo ou errado em arte. Para ele, porém, ser artista não é suficiente. Há necessidade de agregar conhecimentos em tecnologia, percepção, gestalt, semiótica, para se criarem produtos adequados à sociedade, de resultado simples e acessível a todos. Afirma que o designer toma o que já existe na cultura e agrega a ela certas possibilidades de visibilidade adequada, racional e tecnológica; isso inclui, ainda, seu conhecimento analógico e intuitivo, apresentado não só digitalmente, mas tecnologicamente: “*Se ele tem um processo com bastante expressão, ele só é artista. Se tem um processo só tecnológico, ele é engenheiro. Se ele sabe balancear ambas as coisas, ele é designe.*” Wollner ressalta a necessidade do docente da área de tecnologia ter em mente o design; como, por exemplo, o ensino da física quântica – este não deve servir para formar um físico, mas para enriquecer a capacidade criativa do aluno, o mesmo ocorrendo com as áreas de semiótica e engenharia.

Outro ponto abordado por Wollner tratou da relação entre a indústria e o trabalho do designer, sobre como se dá essa aproximação. Posiciona-se contrário ao contato com necessidades da empresa por meio de *briefings*, dados por profissionais de *merchandising*. Considera fundamental o contato direto do designer com os diretores da empresa. Para ele é imprescindível estudar como a empresa está se comunicando; falar sobre a preparação do projeto; expor a simplicidade de suas idéias e explicar que a solução será única: “nem meia solução, nem um milhão de soluções”. Apresentou dois casos de identidade corporativa, representativos de sua linguagem e método de trabalho: Eucatex (1967) e Klabim (1979-2000).

No caso Eucatex, empresa que produz placas acústicas utilizadas em forros e paredes, Wollner expõe algumas imagens – o ouvido, a espiral de Arquimedes, o labirinto – que levaram ao desenho da marca: a letra “e”. E, o mais importante, o que organizou seu pensamento visual: os sistemas de proporcionalidade, a série de Fibonacci, a seqüência áurea da espiral de Arquimedes; enfim, toda a modulação e submodulações necessárias para a perfeita construção da marca; por outro lado, a atenção à *gestalt* quando busca o equilíbrio entre vazios e cheios; a percepção do que se lê na

tipografia – que não é o desenho preto, mas o espaço em branco. Por fim, a escolha da tipografia adequada: a Futura, da Bauhaus, de 1927, em caixa baixa. No caso Klabin, fábrica de papel e embalagem, mostra a evolução da imagem da empresa e a necessidade de rever e atualizar seu desenho de tempos em tempos. Explicita o processo criativo das formas utilizadas, originárias do papel e da embalagem. Wollner salienta que marcas as quais agregam significado são mais duradouras, como no caso da Coca-Cola e Mercedes; e outras, no entanto, estão sempre mudando – a TAM, a Vale, por exemplo. O último trabalho apresentado foi o da Infoglobo, o sistema de Internet da Globo e de alguns jornais, enfatizando o processo de criação iniciado no desenho à mão, passando por mais de “300 desenhos”, até que se escolha o ideal para ser desenvolvido.

O encerramento da aula deu-se com a mesa-redonda formada pelos palestrantes e o mediador. As questões levantadas buscaram esclarecer como ocorre o sistema produtivo em empresas multinacionais, se nelas há verticalização, autonomia total e a importância do design nesse processo. Discutiu-se, ainda, a conceituação de design, suas possíveis denominações e a participação da tecnologia no processo de pensar design.

O professor Glauco Arbix confirma a tendência e necessidade atual de diversificação e parcerias do tipo *joint venture*; e a quase impossibilidade, hoje, de uma empresa deter toda a tecnologia envolvida na produção de produtos industriais, visto que aquelas as quais tentaram verticalizar sua produção encontram-se em forte declínio.

Sobre a conceituação de design, o professor Marcos Braga questiona os palestrantes sobre o limite do termo “design gráfico”, por este já não se aplicar só a impressos, assim como as restrições de “infodesign” e “comunicação visual”, e se a abrangência posta pelo termo “design visual”, proposto pelo professor Wollner, poderia dar conta de toda a problemática do design hoje. Sylvio Ullhôa esclarece que o uso do termo deve ser visto em seu contexto: o que é adequado nos anos 2000 não era em 1900. Tendo ele estudado na FAU, no final dos anos 60 e início dos 70, teve como referência os trabalhos de Cauduro, Wollner e Aluísio Magalhães. Explica que nos anos 70, na FAU, a preocupação era

com a “programação visual”, o que hoje pode assumir várias denominações. Em sua atividade pessoal, considera adequada a expressão “design da comunicação visual” com os complementos adequados: “editorial”, no trabalho de publicações; “ambiental”, quando há intervenção no ambiente; “interativa”, quando a comunicação envolve interação; e assim por diante, não havendo, portanto, dificuldade na compreensão do que se está falando. Todo o trabalho, quando é design, é um compromisso de inovação, é um compromisso de leitura, é um compromisso de linguagem.

Wollner, por sua vez, questiona o interesse em indefinir-se design porque a palavra ficou tão dissolvida, que hoje tudo é design: “*o padeiro faz design, o cabeleireiro faz design, todo mundo faz design.*” Esclarece que o “visual”, agregado ao design, explica-se pela origem na comunicação visual. Na Alemanha – a *Visuelle Kommunikation* da escola de Ulm, o que causou certa confusão na época, polemiza, pois parecia associar-se, especialmente no sul da Alemanha, a comunicação visual ao comunismo. Explica que essa comunicação foi perdendo o valor, pois a denominação “comunicação visual” passou a ser utilizada corriqueiramente para letras e placas de comunicação – e isso não é design. Conclui, então, ser “design visual” mais adequado por abranger todo o universo da informática e outras tecnologias nas quais o escopo é o visual.

Ao final, a platéia apresenta mais uma questão, indagando sobre a facilidade trazida pelo computador nos processos de pensar o design, a rapidez de cálculos, as projeções e a possibilidade de uso por grande parte das pessoas. O professor Arbix argumenta que em todo pensamento, em toda construção, interage-se com alguma coisa: com o papel ou o computador. O desenho pode evoluir, dependendo dos recursos, com maior ou menor rapidez. Conversar com a máquina é mais fácil, mais ágil; interagir com o papel exige mais habilidade. Julga ser essa questão, há 15 ou 20 anos, um preconceito já ultrapassado sobre o uso do computador, sendo este, hoje, uma ferramenta tão eficiente, e útil quanto o lápis. Ou até mais eficiente, por proporcionar muitas possibilidades em pouco tempo. Já, Wollner alega serem, seu *software* e sua, experiência, muito mais rápidos. Para ele, o

computador comporta uma linguagem padrão, encobrindo detalhes como, por exemplo, os pontos tipográficos, induzindo ao uso de um *default*, sendo isso negativo para a criatividade. Sem desprezar o uso da máquina em determinadas etapas do processo, considera, no entanto, que poucas pessoas conhecem ou dominam suficientemente seus recursos, e isso faz o profissional “gaguejar”, perder a fluência criativa e não desenvolver a linguagem de maneira adequada. *“Se eu trabalho com uma linguagem adequada, eu sei que vou querer papel A4, vou usar um lápis H, um lápis F etc, pela possibilidade de transmitir minhas idéias no papel, usando o meu software, e de maneira mais rápida do que no computador.”* Ulhôa Cintra, por sua vez, situa a experiência em seu tempo e aponta a dificuldade de assimilação de novos conteúdos de comunicação

quando estes não fizeram parte de sua formação e vivência. Se, nos anos 70, o pensamento visual era mais programático, nos anos 2000 a questão é a do “recorte e cole” e o programa de pensamento gráfico é o Photoshop e suas variações, dependendo da geração.

Em síntese, foi um debate estimulante que levantou boas perspectivas para a atuação do designer em um país como o Brasil, com capacidade para inovação industrial, mesmo perante a tantas dificuldades sociais e econômicas. A estratégia pedagógica inter, multi e transdisciplinar, a levar em conta a diversidade, os avanços tecnológicos em seu contexto histórico, cultural e ambiental, a sensibilidade artística e a identidade de pessoas e lugares, mostra-se um caminho promissor à formação do designer.

Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli

Professora doutora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo do Departamento de Projeto e coordenadora do curso de Design.

Rua do Lago, 876. Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo - SP

clíce@usp.br

Marieta Dá Mesquita

Licenciada em História, pela Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa e doutora em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, na especialidade de História da Arquitectura, com dissertação subordinada ao tema: "História e arquitectura – Uma proposta de Investigação – O Palácio dos Marqueses de Fronteira como Situação exemplar da arquitectura residencial erudita em Portugal.



ISBOA NO SÉCULO 19 – INTERVENÇÕES URBANAS

CONFERÊNCIA NA FAUUSP EM 14 DE MAIO DE 2008
SOB A COORDENAÇÃO DO PROFESSOR MURILLO MARX

AVENIDA CENTRAL EM LISBOA – MOMENTOS DE UM TRECHO URBANO OITOCENTISTA¹

Preâmbulo

*"(...) importantes melhoramentos se notam em Lisboa e nos seus arrabaldes desde 1895 (...) o serviço de carros eléctricos, talvez o mais bem organizado da Europa; os trabalhos para o parque da Avenida; os bellos jardins e ruas recentemente abertas; a quantidade de novas e bonitas habitações dentro e em volta da cidade."*²

O testemunho de Edgar Prestage³ (1869-1951) sobre a Lisboa do princípio do século 20 veicula uma imagem de progresso e modernização que não corresponde, no entanto, a um plano sincrónico e articulado⁴.

Com efeito, o processo de transformação de que a cidade foi alvo durante a segunda metade de Oitocentos impõe que se tenha em conta que as alterações ocorridas se inscrevem num quadro de referências complexo⁵ onde contracenam rupturas e continuidades, inovação e tradição – e em que as variáveis em presença se revelam múltiplas e polissémicas⁶.

Muitas são também as contradições, desvios e ambigüidades, os avanços e abrandamentos que estão na origem do plano que irá ser implementado em Lisboa durante o século 19 bem como as sucessivas alterações programáticas e funcionais.

A partir de 1851 sob a égide da Regeneração começam a definir-se os contornos de um programa de transformação e modernização da cidade de Lisboa⁷. A criação de um sistema articulado de transportes⁸ e a concretização de uma rede geral de viação⁹ estão entre as prioridades do governo fontista¹⁰, que se propõe contribuir de forma visível para o alinhamento de Lisboa com as grandes capitais europeias¹¹.

FIGURA 1: Excerto da Planta de Lisboa, da autoria de Duarte Fava em 1807, e na qual se assinala o Passeio Público
 Fonte: SILVA, Augusto Vieira da. Plantas. Planta n. 6. *Plantas Topográficas de Lisboa*. Lisboa: Oficinas Gráficas da CML, 1950.

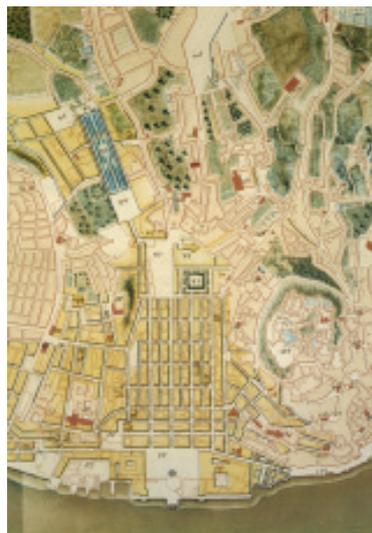


FIGURA 2: Planta topográfica da cidade de Lisboa
 Fonte: Idem, ibidem, Planta n. 4.



FIGURA 3: Plantas n. 35 e 36. Praça de D. Pedro, Passeio Público
 Fonte: *Atlas das Cartas Topográficas de Lisboa*, sob a direcção de Filipe Folque: 1856 -1858

O PASSEIO PÚBLICO

Obra inaugural da arte paisagista da cidade de Lisboa, o Passeio Público – alameda arborizada e murada¹² (Figuras 1, 2 e 3) – localiza-se no Valverde entre as colinas que separam as zonas ocidental e oriental da cidade. Implantado na sequência natural e topográfica do traçado da Baixa Pombalina¹³ e em relação estreita com a Praça do Rossio, coincide com a visão programática do Iluminismo¹⁴, que dota a capital de um cenário exterior onde se poderiam materializar os rituais de sociabilidade da burguesia comercial setecentista¹⁵ (Figura 4).

O plano da autoria de Reinaldo Manuel dos Santos (1731-1791), datado de 1764¹⁶, não corresponde cronologicamente ao projecto de

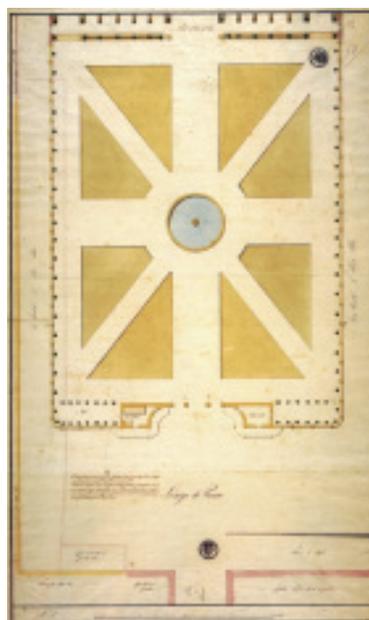


FIGURA 4: Planta da parte sul do Passeio Público. A. C. – Doc. n. 246.
 Crédito: Data e autor desconhecidos

execução. As obras só se encontrariam parcialmente concluídas no último quartel do século 18¹⁷, sem que este bosque pré-romântico – rodeado de espessos muros e pontuado de freixos, banquetas de buxo e árvores de grande porte – tivesse cumprido a sua função social e cultural¹⁸.

É no início da década de 1930 do século 19 que se assiste à preocupação por parte da Câmara Municipal – com o apoio expresso da Coroa¹⁹ – em remodelar o jardim em estreita relação com as experiências paisagistas ocorridas nas principais capitais europeias, tentando imprimir-lhe um cunho mais cosmopolita.

As obras, realizadas entre 1836 e 1838 sob o risco do arquitecto da cidade, Malaquias Ferreira Leal²⁰ (1787-1859), procurariam criar um espaço aberto e dinâmico e melhor articulado com o tecido urbano, sem alterar substancialmente a disposição geométrica primitiva (Figuras 5, 6 e 7).

A abertura do parque à cidade é “(...) conseguida pela criação de um gradeamento interrompido por pilares que arrancam de um murete de cantaria.”²¹ e a entrada é assinalada por um portal que ostenta elementos gramaticais do repertório classicista. Assiste-se também a alterações programáticas na organização da massa vegetal e no sistema de águas (cascatas, lagos e repuxos) que reflectem os valores estéticos do Romantismo²². Entre os anos 40 e 70 do século 19 este parque vai constituir-se como espaço preferencial de sociabilidade e lazer da Lisboa oitocentista²³.

PERSPECTIVAS EM TORNO DE UM BOULEVARD

A necessidade de se proceder à modernização da capital começa a manifestar-se a partir dos finais da década de 50 com propostas parcelares que indiciam a participação e cooperação entre o poder central, a Câmara Municipal e técnicos especializados portugueses e estrangeiros²⁴.

A criação de uma artéria monumental – de um *boulevard* que se constituísse como marca visível do progresso e da aplicação das novas experiências urbanas europeias – colocam o Passeio Público no centro nevrálgico dessa vontade de transformação.



FIGURA 5: Lisboa velha – Passeio Público – Alameda Central, c. 1850

Fonte: Arquivo fotográfico – Coleção Eduardo Portugal, n. 23 e 350, dim. 14,7 x 10 cm



FIGURA 6: Muro lateral do Passeio Público, ant. 1879
Arquivo fotográfico – Coleção Eduardo Portugal, s. n., dim. 14 x 9 cm



FIGURA 7: Lisboa velha – Passeio Público – Entrada Sul, ant. 1879
Crédito: Foto de A. S. Fonseca.

Fonte: Arquivo Fotográfico – Coleção Eduardo Portugal, n. 23 e 343, dim. 14,5 x 9,5 cm

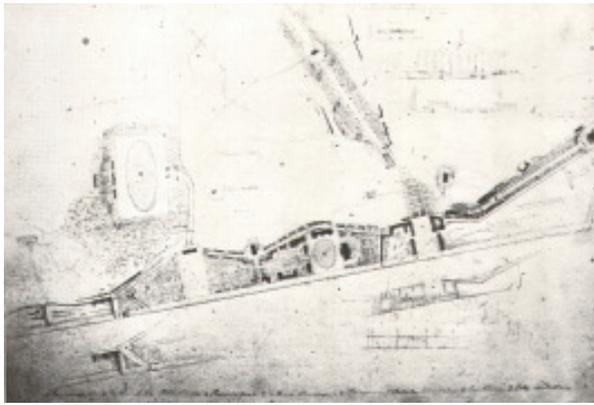


FIGURA 8: Projecto de regularização da margem norte do Tejo, utilizando os aterros com jardins ao longo da mar e colocando os edifícios públicos sobre duas avenidas, uma marginal e outra interior ao longo das antigas construções, e ainda ideias acerca da avenida ao norte do passeio público e de uma esplanada em Campo de Ourique (1857)

Fonte: ANDRADE, Ruy de. *Alfredo de Andrade*. Lisboa: Oficinas de S. José, 1961.



FIGURA 9: Grande columnata no início da avenida (1857)
Fonte: Idem, ibidem Figura 8



FIGURA 10: Arco do triunfo terminal da avenida (1857)
Fonte: Idem, ibidem Figura 8



FIGURA 11: Palácio e jardim estilo império (1857)
Fonte: Idem, ibidem Figura 8

O contributo de Alfredo de Andrade (1839-1915)²⁵ neste processo de reflexão sobre a cidade de Lisboa é singular e deve ser assinalado. O seu perfil de estrangeirado decorreu do facto da sua formação se ter realizado predominantemente em território italiano, tendo iniciado em 1859 a sua aprendizagem em arquitectura em Génova na Academia Ligústica.

Com efeito, num conjunto de sete desenhos que produzirá neste período²⁶ está patente uma proposta global de transformação de Lisboa, onde se assinala a abertura de um grande eixo a norte do Passeio Público (Figura 8). A valorização desta via monumental é ainda acentuada por uma praça circular que a completa e qualifica.

A avenida surge pois neste plano como instrumento urbano privilegiado que permite a articulação do centro histórico com novas zonas de expansão da cidade²⁷.

A sua permanência nesta cidade permitiu-lhe presenciar o desenvolvimento do primeiro plano de urbanização da cidade formalizado em 1825 por Carlo Barabino (1768-1835)²⁸ e coordenado posteriormente por Giovanni Battista Resasco²⁹ (1799-1872).

Alfredo de Andrade, reflecte nos seus desenhos o reportório formal do academismo neoclássico, particularmente expresso nos elementos arquitectónicos que definem e enquadram o início e o fecho da nova Avenida – respectivamente uma colonata monumental e um Arco do Triunfo³⁰ (Figuras 9 e 10).

A sua visão de uma Lisboa renovada é ainda assinalada pela presença de equipamentos urbanos modernos – *boulevards*, praças e jardins – antecipando os valores programáticos do que virá a ser a cidade burguesa, mas fora do seu contexto económico e socio-político³¹ (Figura 11).

Idênticos desígnios de modernização³² da capital são defendidos por membros da edilidade destacando-se os contributos de Júlio Máximo de Oliveira (1809-1884) e Severo de Carvalho (... -1885).

O primeiro na qualidade de Presidente da Câmara Municipal de Lisboa e dentro de um programa de *afermoseamento*³³ da cidade, proporia em 13 de julho de 1859 a criação dos seguintes elementos:

“uma larga estrada, alameda ou boulevard, que partindo do extremo do Passeio Publico” atravessasse o Salitre e “pela quebrada do Valle do Pereiro”, fosse colocar a Baixa “ em comunicação directa com as estradas de Benfica e Campo Grande”³⁴.

Quatro anos mais tarde Severo de Carvalho – vereador da CML – corroboraria essa perspectiva nestes termos:

“(…) a obra de que a câmara com mais utilidade geral se pode occupar ... a indicada avenida em continuação do passeio publico ... uma das mais grandiosas e civilisadoras obras da capital.”³⁵

“(…) grande arruamento ou boulevard, que comprehenda desde o passeio publico até S. Sebastião da Pedreira.”³⁶

O ABRANDAMENTO DA IDÉIA DO BOULEVARD

O governo, liderado por Fontes Pereira de Melo (1819-1887), propõe-se criar os mecanismos concretos que permitem requalificar a cidade a partir da resolução dos prementes problemas das infra-estruturas³⁷.

O protagonismo de João Crisóstomo de Abreu (1811-1895) – ministro das Obras Públicas – é assinalado pela criação de um regulamento publicado em 31 de dezembro de 1864³⁸, no qual estão contemplados os princípios a que deviam obedecer a circulação viária e as regras de higiene, salubridade e saneamento dos edifícios urbanos³⁹.

Paralelamente à constituição dos princípios e regras inscritos no regulamento, é também promovido um *Plano geral de melhoramentos da capital*⁴⁰.

A Câmara Municipal de Lisboa e o Ministério das Obras Públicas – na qualidade de agentes da gestão e ordenamento da cidade – pretendem realizar em parceria⁴¹ o processo de modernização e embelezamento da cidade.

A acção do Plano de Melhoramentos será protagonizada por uma Comissão constituída por técnicos especializados – em que se destacam por

seu perfil qualificado, Pierre-Joseph Pézerat (1801-1872) e Joaquim Possidónio da Silva (1806-1896).

A acção desta equipa no destino e transformação da cidade revela-se opaca e sem consequências imediatas ou resultados tangíveis. Porém, a análise das fontes permite confirmar que a discussão da avenida Central teve lugar no seio da comissão. Possidónio da Silva, anos mais tarde fará menção do facto nestes termos:

“(...) Entendi pois que me cumpria mencionar os trabalhos em que todos nós (...) tomamos parte, para este projecto de boulevard, (...) Esse plano para se abrir uma avenida desde o Passeio Publico com a largura de 60 metros, a fim de se poder plantar dois renques de árvores de cada lado, ficando sufficientemente afastadas das habitações para lhes não lhe tirar a luz, e deixar espaçosa rua central em directa comunicação com as estradas do Campo Grande e de Benfica foi deliniado e entregue pela referida comissão no ministério das obras publicas acompanhados dos respectivos relatórios.”⁴²

No mesmo documento o presidente da Associação dos Architectos Civis Portugueses afirmaria ainda :

“ (...) Poderia servir de base aquelle projecto da avenida do passeio ao largo de S. Sebastião, porque foi estudado tendo-se em vista não exceder nas subidas o máximo da inclinação marcada nas instruções publicadas pelo governo no Diário; e dispondo uma grande praça no meio da sua extensão, da qual partiam oito ruas para comunicação com os pontos principaes da cidade, havendo no centro d’esta praça uma fonte monumental allusiva a tão glorioso melhoramento.”

O artigo de Possidónio da Silva confirma a pertinência da questão do *boulevard* lisboeta no seio da Comissão de Melhoramentos, particularmente pela intervenção de Pierre-Joseph Pézerat.

O engenheiro de origem francesa tinha um profundo conhecimento da cidade de Lisboa, visto desde 1852 ter ingressado na Câmara Municipal e realizado diversos estudos, particularmente no

domínio das infra-estruturas⁴³, bem como projectos de equipamentos urbanos e diversas propostas de intervenção urbana.⁴⁴

O interesse em criar uma artéria qualificadora no espaço da cidade, que remetesse, simultaneamente, para uma nova ordem urbana está presente no *Projecto de Boulevard desde o Passeio Público até Palhavã, passando pelo Vale do Pereiro*, datado de 1859.

O relato de sua viagem a Paris entre 1859-1860⁴⁵ denuncia o interesse pela grande operação urbanística realizada sob a coordenação de Georges Eugene Haussmann⁴⁶ (1809-1891). Confirma, também, sua perspectiva de a transformação da cidade de Lisboa precisar obedecer a uma escolha programática em função das condições de investimento dos organismos intervenientes – o governo e a Câmara Municipal de Lisboa⁴⁷.

A efémera duração da 1ª Comissão de Melhoramentos – suspensa em 1868 – não deixou de assumir um papel na reflexão sobre a cidade, particularmente sobre a discussão iniciada na década anterior. Contribuiu assim para dirigir a questão do *boulevard* para uma ordem mais técnica, integrada e concreta mas consagrando os arquitectos como intervenientes privilegiados no processo de harmonização da cidade⁴⁸.

A década de 1970 transporta novamente para a actualidade lisboeta a pertinência da abertura de um *boulevard* condigno com o estatuto de uma cidade moderna e a premência de adequar a cidade ao novo sistema de transportes urbanos.



FIGURA 12: Avenida da Liberdade. Estado actual das obras
Crédito: Desenho do natural por J. Cristino
Fonte: Arquivo fotográfico – Colecção Eduardo Portugal, s. n.,
dim: 17 x 12 cm

Na sequência das iniciativas parcelares assinaladas em fases anteriores⁴⁹ volta a discutir-se no Parlamento⁵⁰, nas sessões da CML e nas páginas dos jornais da capital⁵¹, o destino do Passeio Público e a definição dos eixos privilegiados de expansão da cidade.

José Isidoro Viana (1825-1902) – vereador da Câmara Municipal de Lisboa – referiria, em 18 de dezembro de 1873, a necessidade de abertura de um eixo monumental que qualificasse a cidade de Lisboa:

*“(...) grande avenida que deve ter principio no extremo norte do passeio do Rocio e a finalizar na circunvalação para dar regular acesso, boa servidão e, estabelecimento de uma condigna entrada em harmonia com a importante disposição da cidade baixa, mandada executar pelo Marquês de Pombal.”*⁵²

Acentuaria ainda a importância do novo trecho como elemento privilegiado de articulação viária entre o centro da cidade e a periferia, bem como a pertinência de serem criados novos equipamentos urbanos e zonas residenciais qualificadas:

*“(...) espaçosa, com declives suaves devendo attender-se na concepção do projecto à boa disposição dos edificios, espaçosas alamedas, passeios, jardins, praças e ruas, que comuniquem com diferentes pontos mais habitados e concorridos da capital e suas immediações e, principalmente com estradas reaes do Lumiar e Cintra, pelo Campo Grande e Campolide.”*⁵³

Neste contexto de mudança e de apelo à modernização da cidade vão surgir, a partir de meados da década de 1970, os meios que irão conduzir à sua materialização. Decorrem do protagonismo da Repartição Técnica da Câmara Municipal de Lisboa a partir da qual surge uma proposta articulada e racional que visa finalmente a materialização do futuro *boulevard*. (Figura 12).

A ABERTURA DA AVENIDA DA LIBERDADE

“Vão em breve começar as obras do nosso grande boulevard, e vai prosseguir o movimento de transformação material da cidade com a abertura, e prolongamento de diversas vias, e com a realização de melhoramentos, - como o saneamento da cidade, e outros - que as necessidades do municipio, nas suas relações interiores e exteriores, reclamam, e o progresso exige.” ⁵⁴

A abertura oficial da *Avenida da Liberdade*⁵⁵, em 25 de agosto de 1879⁵⁶, inaugura uma nova etapa na vida da capital portuguesa (Figura 13).

Gregório Rosa Araújo (1840-1893) – presidente da Câmara Municipal de Lisboa⁵⁷ – assumirá neste processo um protagonismo iniludível. Destaca-se a escolha de Frederico Ressano Garcia (1847-1911) – chefe da Repartição Técnica da Câmara Municipal de Lisboa – como coordenador deste projecto.

Com efeito, o engenheiro civil de formação estrangeirada⁵⁸ reunia as condições para desenvolver uma intervenção sustentada nos métodos do urbanismo moderno e também para reequacionar criticamente os contributos parcelares e dispersos já produzidos em momentos anteriores⁵⁹. O seu plano obedecia aos seguintes princípios:

“(...) uma programação sistemática e faseada, visando implantar novos bairros residenciais destinados à média e alta burguesia, articular

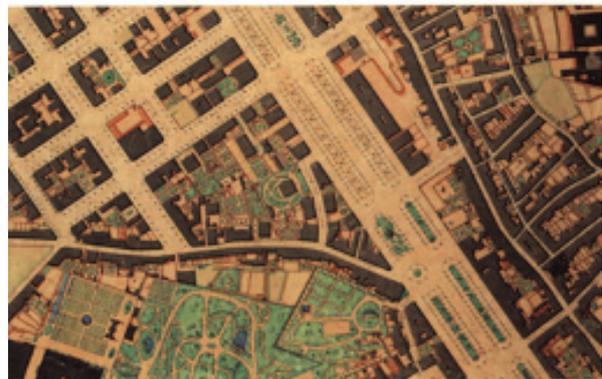


FIGURA 13: Levantamento de Lisboa, 1911; 10 – H: área entre a rua Alexandre Herculano, avenida da Liberdade e rua de S. José / 10 – I: área entre a praça Marquês de Pombal e a rua Ferreira à Lapa. Esc. 1:1000 (92 x 63cm)
Levantado e desenhado sob a direcção de Júlio António Vieira da Silva Pinto
Fonte: Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa. A. C. M. L.

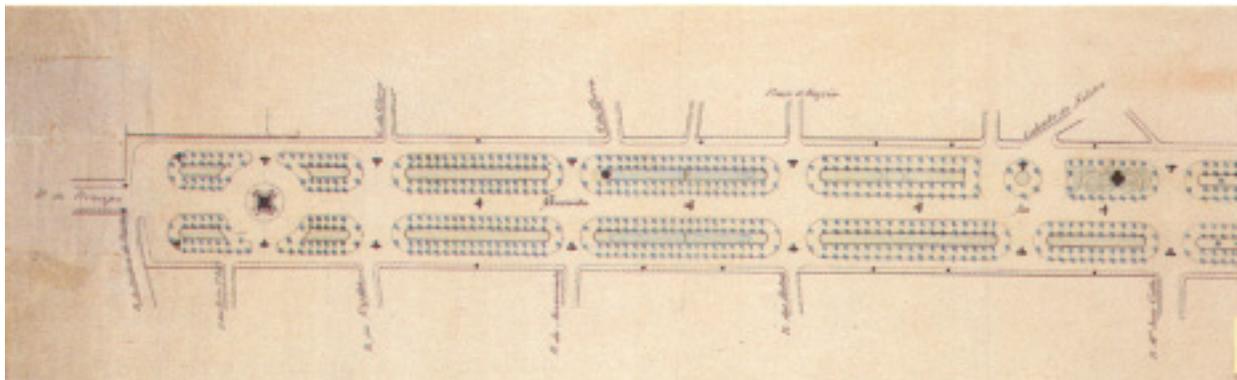


FIGURA 14: Planta de arborização da avenida da Liberdade. Esc. 1:1000. – [189-]. – ms: tela: color, 178 x 57 cm
Fonte: Câmara Municipal de Lisboa – Direcção dos Serviços de Espaços Verdes. C. M. L. – D. S. E. V.

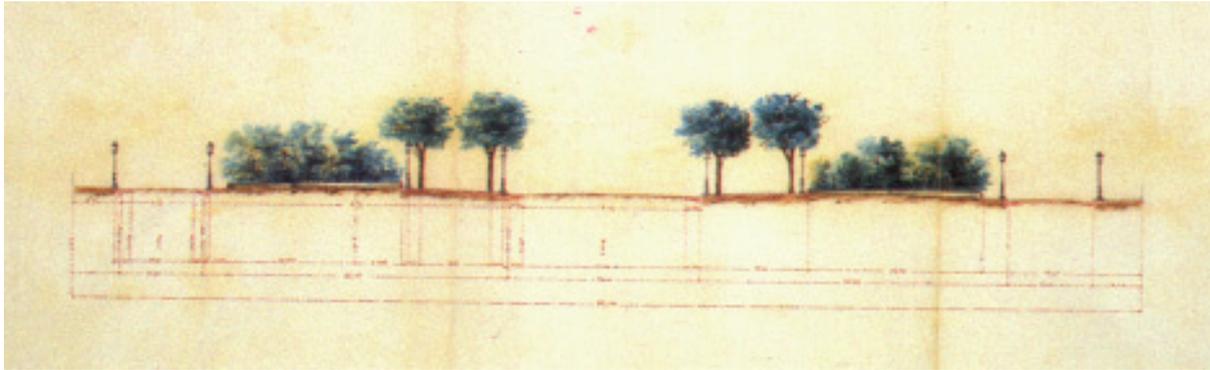


FIGURA 15: Perfis transversais da avenida da Liberdade. Repartição Técnica. Esc. 1:200. – [188-]. – ms: tela: color, 15 x 32 cm
Fonte: Idem, ibidem Figura 14

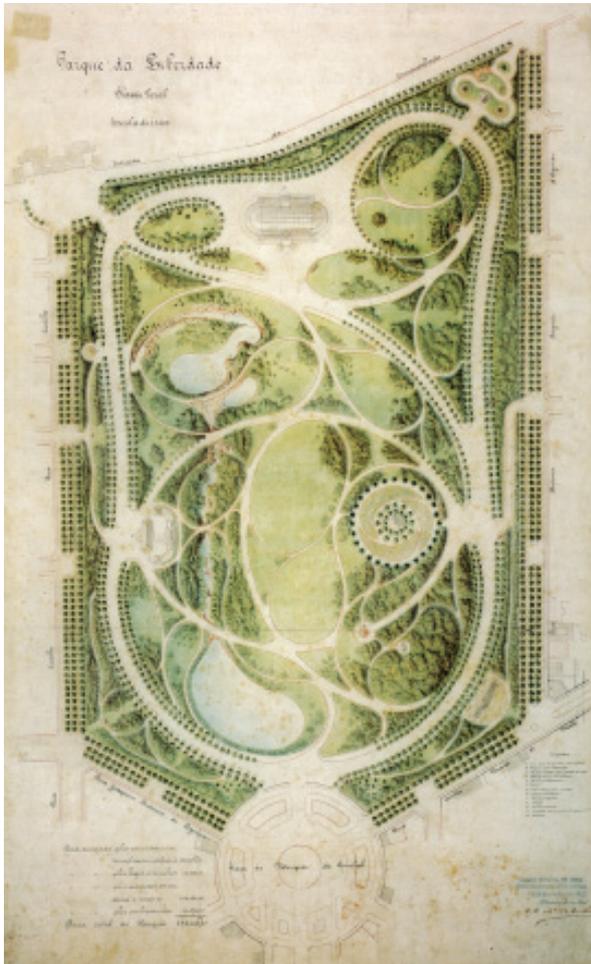


FIGURA 16: Parque da Liberdade. Planta Geral, 19 de dezembro de 1899
Fonte: Arquivo do Arco do Cego. Urbanismo: Direcção dos Serviços de Urbanização. A. C. – Urbanismo: D. S. U., n. 6.602.

expeditamente o centro da cidade com o seu termo mais qualificado a norte, e finalmente, dotar Lisboa de uma imagem renovada, ortogonal, higienizada e arborizada, espécie de centro alternativo ao velho coração que continuava a bater, para todos os lisboetas, entre o Terreiro do Paço, o Rossio e o Chiado.”⁶⁰

O projecto do primeiro lanço da *Avenida do Rocio às portas da cidade* foi aprovado em outubro de 1877 e correspondeu a uma vontade explícita de dotar finalmente a cidade de um *boulevard* – símbolo de modernidade e cosmopolitismo (Figuras 14 e 15).

Na sua sequência axial estava prevista a construção de um parque⁶¹ antecedido por uma rotunda que agilizaria a circulação com outras zonas da cidade. Mas a futura Avenida inscreve-se numa transformação mais ampla da cidade (Figura 16):

“Segundo este projecto a avenida da Liberdade com 90m de largura terminará em uma grande praça circular denominada de Marquês de Pombal com 200 m de diâmetro. Desta praça partirá para a direita e formando com o prolongamento do eixo da avenida da Liberdade um ângulo de 60° uma rua que se prolongará até às Picôas tendo aproximadamente 873 m de comprimento. No prolongamento desta rua haverá outra em um só alinhamento recto. No prolongamento desta rua haverá outra em um só alinhamento recto com 425,5 metros (...) cruzando-se com estas ruas formando iguais ângulos com o prolongamento do eixo da avenida haverá outras duas ruas a da esquerda com 70 m de comprimento e a da direita com 170 m. (...)

*Partindo destas ruas paralelas entre si e distantes uma da outra entre os seus eixos aproximadamente 575 m, terminando na antiga estrada da circunvalação. A direita com 822 m, e a da esquerda que se prolonga pelo sul até à antiga Calçada do Salitre com 822 m. De um e outro lado destas ruas se projectam paralelas ou perpendiculares à sua direcção.”*⁶²

A racionalidade e rigor patentes no conjunto de documentos que constituem o plano não pode confundir-se com a sua posterior aplicação. As várias fases que correspondem ao processo de execução da avenida da Liberdade – respectivamente a abertura de trabalhos em 1879, a demolição do Passeio Público em 1883 e a inauguração oficial em 1886⁶³

– não correspondem a um articulação entre o projecto e a sua materialização (Figuras 17, 18 e 19).

Com efeito, a ausência de uma estrutura administrativa actualizada que regulamentasse os sistemas de expropriação do solo⁶⁴, o precário e flutuante sistema de financiamento da obra⁶⁵ e a contestação por parte de algumas franjas da opinião pública contribuíram decisivamente quer para o seu abrandamento quer para desvios programáticos definitivos⁶⁶.



FIGURA 17: Planta geral da cidade. Esc. 1:25.000, 1903, A. C. – Urbanismo: Cx n. 2, dim: 64 x 61 cm
Fonte: Arquivo do Arco do Cego – Urbanismo.

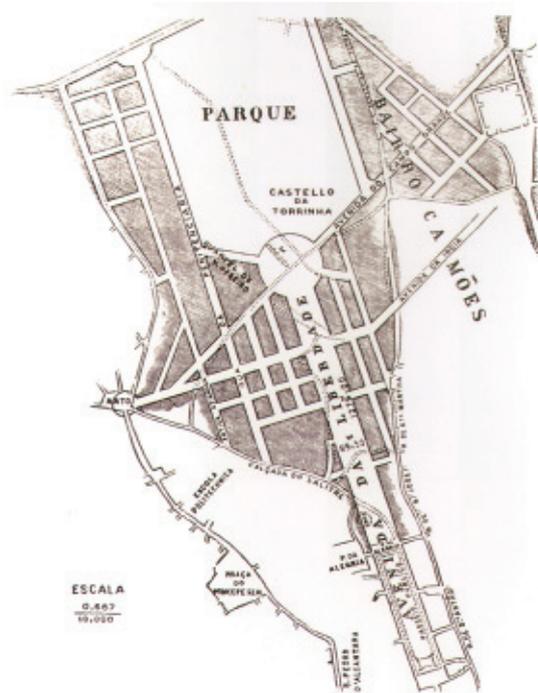


FIGURA 19: Plano da avenida da Liberdade. Esc.: 0,667:10,000, s.d.
Fonte: *Lisboa de Frederico Ressano Garcia 1874-1909* (dir. Raquel Henriques da Silva). Lisboa: FCG, 1989, p. 45

FIGURA 18: Planta parcial da cidade de Lisboa entre a praça do Comércio e o Campo Grande, com todos os melhoramentos aprovados. Esc. 1:1000. – 1899. – ms: tela: color, 74 x 110 cm
Crédito: F. Ressano Garcia, 1903.
Fonte: Câmara Municipal de Lisboa – Direcção dos Serviços de Urbanização C. M. L. – D. S. U.



ECOS DE UMA POLÊMICA

As reacções da opinião pública face ao derrube do Passeio Público fizeram-se sentir de uma forma explícita, quer nos grupos que legitimavam sua eliminação em favor de uma nova ordem urbana, quer pela voz dos defensores da sua manutenção como espaço público de importância histórica e vivencial.

Nas páginas da imprensa lisboeta encontram-se múltiplos testemunhos que atestam a importância desta intervenção urbanística que na perspectiva de alguns contemporâneos criou uma clivagem irreversível entre a cidade pombalina e a cidade moderna.

As duas posições sobre a persistência ou eliminação da alameda romântica da capital não são passíveis de uma leitura imediata. Com efeito, não se trata de uma polémica entre a cidade tradicional *versus* cidade moderna. Esta questão radica numa problemática mais complexa visto alguns dos interlocutores não se inscreverem em nenhuma destas categorias.

A proposta de Miguel Correia Pais (1825-1888)⁶⁷ – *Engrandecimento da Avenida da Liberdade*⁶⁸ – é emblemática desta situação. A sua reflexão inscreve-se num quadro particular de melhoramento da cidade de Lisboa, estando em oposição ao plano elaborado por Ressano Garcia (Figuras 20 e 21).

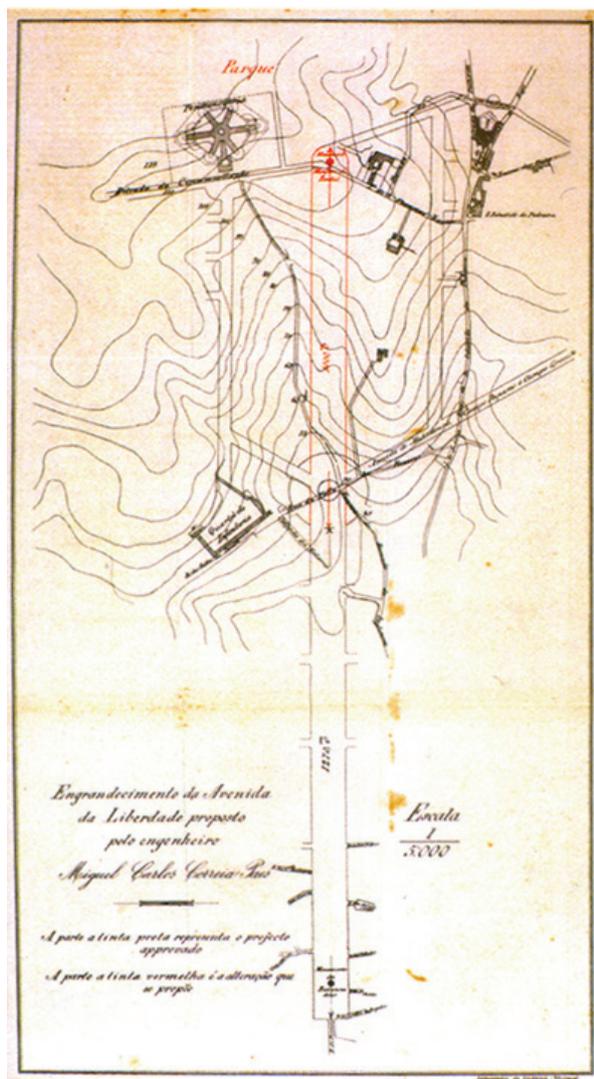


FIGURA 21: Engrandecimento da Avenida da Liberdade. Esc. 1:5000, Estampa 1
Fonte: PAES, Miguel Carlos Correia. *Melhoramentos de Lisboa e engrandecimento da avenida da Liberdade*. Lisboa: Typografia Universal, 1885

FIGURA 20: Engrandecimento da avenida da Liberdade, esc.: 1:5000, Engenheiro Miguel Carlos Correia Pais, *Melhoramentos de Lisboa e engrandecimento da avenida da Liberdade*, Lisboa, Typografia Universal, 1885, s/nº

Retoma duas questões que já tinham sido colocadas anteriormente – o desenho do traçado da nova artéria e a definição dos limites da expansão da cidade – bem como a metodologia que devia ser aplicada no redesenhar dos seus sistemas de circulação viária e ferroviária. A vertente técnica do seu discurso, o domínio explícito da topografia de Lisboa o conjunto de reflexões que apresenta sobre a morfologia da cidade moderna conferem-lhe um estatuto singular.

Os argumentos analíticos que apresenta para defender que a avenida devia ser a marca visível de um programa urbano monumental e articulado assumem importância em certos círculos da Lisboa oitocentista (Figuras 22, 23 e 24).

*“ (...) Estive sempre convencido de que a Avenida devia ser traçada em linha recta, desde o fim da rua do Príncipe até á estrada da circunvalação; mas se o tivesse dito há mais tempo, poucos me acreditariam, porque a minha autoridade é limitada (...) A Avenida da Liberdade, desde a sua origem até ao princípio tem a extensão de 1270 metros e a Rotunda 200 m de diâmetro, mas como ela não pode ter a mesma inclinação da Avenida, porque seria inconveniente uma grande praça tão inclinada, fica horizontal ou quase, e, o monumento ao Marquês de Pombal, segundo a sua altura fica oculto no todo ou em parte. Além disso, os terrenos adjacentes são muito acidentados, e a rotunda acha-se, por assim dizer, enterrada entre eles; por todas estas poderosas razões é que proponho a sua eliminação (...) Mesmo como passeio para gente a pé, a actual Avenida é pouco extensa(...) e necessita ser prolongada mas não é este aspecto que apresenta a sua principal vantagem, mas sim a de ligar directamente e por meio de rampas acessíveis ao grande movimento o centro da cidade.”*⁶⁹

Em contrapartida, Simões Margiochi (1848-1904) – engenheiro agrônomo e vereador da CML⁷⁰ – defenderia incondicionalmente o plano de Ressano Garcia, alegando em seu favor a consistência dos processos e a pertinência dos objectivos, destacando o saneamento, as comunicações e o embelezamento.



FIGURA 22: Praça dos Restauradores e avenida da Liberdade
Fonte: CONSIGLIERI, Carlos; ABEL Marília. *Dos restauradores à avenida da Liberdade em postal antigo*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005, ref. 31



FIGURA 23: Avenida da Liberdade – “Um trecho”
Fonte: Idem, ibidem Figura 22, ref. 70



FIGURA 24: Avenida da Liberdade. Litografia color, 59,5 x 45 cm
Fonte: Câmara Municipal de Lisboa – Direcção dos Serviços Centrais e Culturais. C. M. L. – D. S. C. C. – 4ª Repartição

“(…) pronunciamo-nos aberta, clara e francamente contra a idea de prolongamento da avenida no alinhamento do troço, que está construído. Achamos muito preferível o projecto primitivo de fazer a Rotunda partindo d’ella as avenidas secundarias para Benfica , Campo Grande , Rato, etc.

1ª – É um grande ventilador da cidade baixa, cujo clima foi notavelmente modificado depois de haver-se rasgado aquella artéria;

2ª É um passeio publico e um grande embelezamento para a cidade;

3ª – *E este é o principal – é a grande artéria de comunicação para o norte da cidade.*” ⁷¹

NOTA FINAL

Assistiu-se a um processo de pensar e fazer cidade no Portugal oitocentista que se perde na enumeração dos intervenientes e na contextualização das suas propostas.

O protagonismo dos engenheiros é inquestionável⁷², visto ser da sua iniciativa directa e da sua acção concreta a caminhada para o progresso e para o desenvolvimento técnico.

Nesta seqüência, a avenida da Liberdade assume um papel de destaque pois inaugura em Lisboa os novos valores do urbanismo moderno e constitui-se como palco de experiências architectónicas pioneiras. Estas oscilam entre os modestos prédios de rendimento destinados à classe média, as moradias que ostentam linguagens exuberantes de teor eclético e os palacetes da alta burguesia que legitimam o estatuto e a dignidade social dos seus proprietários (Figuras 25 a 30).



FIGURA 25: Projectos de um prédio (que Francisco da Conceição e Silva pretende fazer no alinhamento do lado nascente da avenida da Liberdade. Freguesia do Coração de Jesus), 21 de junho de 1888. Fonte: Arquivo do Alto da Eira – Urbanismo A. E. – Urbanismo: Obra 1.236, processo n. 4.493/4.888

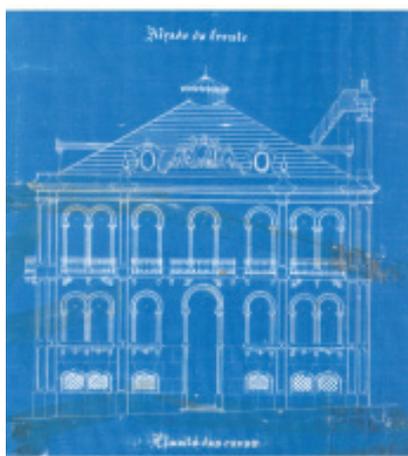


FIGURA 26: Projecto da casa (que pretende mandar fazer o illustrissimo exmo. sr. José Manoel Romão no terreno que possui ao poente d’ avenida da Liberdade. Freguesia do Coração de Jesus. Terceiro bairro). 10 de fevereiro de 1887. Fonte: Arquivo do Alto da Eira – Urbanismo A. E. – Urbanismo: n. 38351, processo 403/887



FIGURA 27: Casa do ex. sr. dr. Daniel Tavares. *A construção moderna*, ano I, n. 8, 16 de maio de 1900, p. 1 (excerto de página)



FIGURA 28: Projecto da casa (que pretende construir o exmo. sr. António João Quintão no seu terreno situado no lado oriental da avenida da Liberdade até a frente da rua Rodrigues Sampaio, no quarteirão entre as ruas Alexandre Herculano e de Barata Salgueiro, Freguesia do Coração de Jesus e Terceiro Bairro), 24 de dezembro de 1891. Fonte: Arquivo do Alto da Eira – Urbanismo A. E. – Urbanismo: Obra 12.743, processo n. 9977.

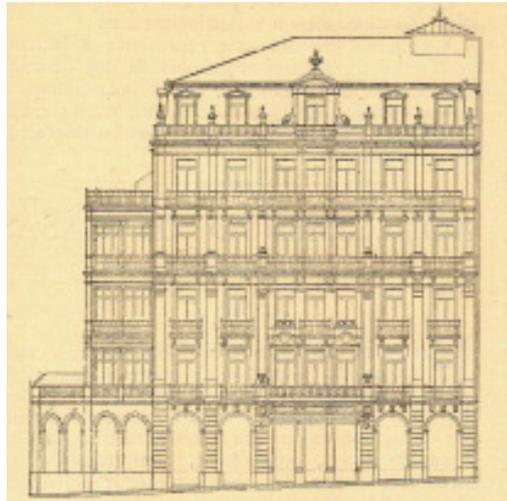


FIGURA 29: Casa do ex. sr. Castaneira de Moura. *A construção moderna*, ano V, n. 163, 20 de abril de 1905, p. 49 (excerto de página)

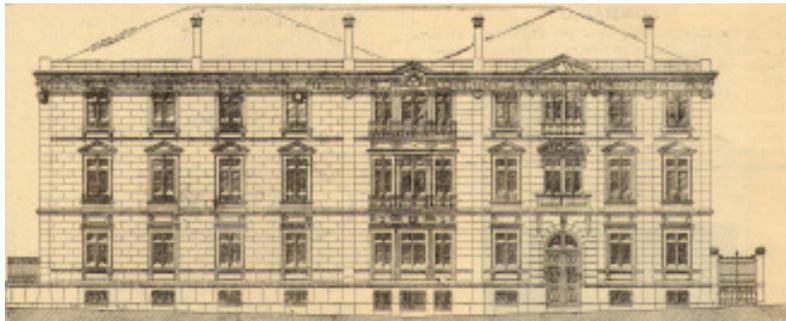


FIGURA 30: Casa da ex. sra. Viscondessa da Silva Carvalho. Fonte: Idem Figura 29, ano V, n. 168, 10 de junho de 1905, p. 89 (excerto de página)

NOTAS

(1) Este artigo contém alguns dos elementos apresentados na conferência realizada na FAUUSP em 14 de maio de 2008, intitulada: *Lisboa no século 19 – Intervenções urbanas no âmbito da pós-graduação*, sob a coordenação do professor Murillo Marx.

(2) Edgar Prestage (1869-1951) “Portugal visto por um estrangeiro”. *O Dia*, p. 1, 17-02-1903.

(3) Nascido em território inglês, formou-se na universidade de Oxford onde tomou os graus de B. A., M. A e D. Litt. entre 1888-1891. Entre 1892 e 1895 estudou direito e a partir de 1908 passa a viver em Portugal. A sua carreira dividiu-se entre o ensino (Universidade de Manchester; Londres, etc), e a produção de estudos históricos em que se destacam os seus trabalhos sobre a realidade política e diplomática portuguesa dos períodos medieval e moderno.

(4) “Com o crescimento e transformação das Cidades o espaço urbano deixa de ser reconhecido como um todo, mas como uma sucessão de imagens relacionadas com os tempos de construção urbana, ancorado em modelos culturais que ultrapassam fronteiras, reflectindo ideologias de protagonistas da Arquitectura e do Urbanismo, que constituem matérias de estudo e de cultura.” João Sousa Morais, *Os planos da avenida da Liberdade e o seu prolongamento*, Lisboa, 2005, p. 8.

(5) “Através da variação das épocas e das sobreposições culturais é possível constatar na cidade uma permanência de motivos cuja expressão confere à realidade urbana uma relativa unidade. Com efeito, a cidade não representa uma situação de atomismo do espaço social, mas antes uma totalidade composta de partes cujas combinações individualizadas morfologicamente na planta se

unificam na organização. A coexistência de tempos no espaço total a cidade e a complexidade do facto urbano feito de persistências, influências, acções e estabelece uma interdependência que se revelará numa unidade de muitas variantes.” Maria João Madeira Rodrigues, “Lisboa – Tradição, transição e mudança – a produção do espaço urbano na Lisboa oitocentista”, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital* Lisboa, n. 84, 1979, p. 35.

(6) “E o grande problema que se vai pôr – que se põe (...) não é, o de saber por que vias as continuidades se puderam estabelecer, de que maneira um só e mesmo designio se pôde manter e constituir, para tantos espíritos diferentes e sucessivos, um horizonte único, que modo de acção e que suporte implica o jogo das transmissões, das retomadas, dos esquecimentos e das repetições, como pôde a origem alargar o seu reino muito para além de si própria e até esse acabamento que nunca é dado o problema já não é o da tradição e do traço, mas o do recorte e do limite; já não é o do fundamento que se perpetua, é o das transformações que valem como fundação e renovação das fundações.” Michel Foucault, *A arqueologia do saber*, Lisboa, 2005, p. 31

(7) Com o advento da Regeneração, inicia-se uma política de melhoramentos que modifica a paisagem social portuguesa. A reforma do município de Lisboa e a fixação de novos limites territoriais são determinados em 1852 e, em 1853, ordena-se o levantamento topográfico da capital com vista ao “alinhamento de ruas, aformoseamento de praças, encanamento de águas, construção de caes e de outras obras de semelhante natureza”. Realizado em 1856-1858 pelo engenheiro Carlos Pezerat com Francisco e Cesar Goullard, deu origem à primeira carta da cidade na escala de 1:1000, conhecida por carta de Filipe Folque.

(8) “Em meados do século XIX, alcançados o regular funcionamento das instituições liberais e a própria estabilidade política torna-se urgente dinamizar as estruturas económicas e sociais, dotando-as de uma rede de transportes rápida e eficiente. Ao tempo um total de 3616 Km, de vias instaladas ao longo de uma centúria (1856-1956), só nas três primeiras décadas construíram-se 215km, que correspondem a cerca de 60%.” J. Amado Mendes, “Comércio, transportes e comunicações”, *História de Portugal AAVV*, Lisboa: v. V, 1993, p. 375.

(9) A partir dos inícios dos anos 50 intensificam-se as medidas referentes aos transportes rodoviários, a construção de infra-estruturas – estradas, pontes, viadutos, túneis, como se deduz da legislação e das medidas tomadas.

(10) Fontes Pereira de Melo, de cujo nome advém a palavra “fontismo” foi o político português que mais duradouramente marcou a vida política nacional na segunda metade do século 19. Responsável pelo lançamento de um vasto programa de construção de infra-estruturas, foi sob iniciativa dos governos em que participou ou que chefiou que se lançou um vasto programa de obras públicas, tendente à instalação dos caminhos de ferro e à modernização da rede rodoviária. Este programa ficou contemporaneamente conhecido como o “programa de melhoramentos materiais”.

(11) O engenheiro Frederico Pimentel afirmaria em 1863: “As vias de comunicação são para a vida das nações o que a rede arterial é para o corpo humano. Conduz esta o sangue oxigenado a todos os pontos do organismo, exploram e vivificam aquelas todas as zonas do paiz.” Transcrito por Maria Paula Diogo, *A construção de uma identidade profissional: A Associação dos Engenheiros Civis*

Portugueses – 1869 – 1937, dissertação de doutoramento em História e Filosofia das Ciências, Lisboa: UNL, 1994, p. 183.

(12) A área do Passeio Público correspondia a “comprimento 1260 palmos, largura 400 palmos, 1.123 árvores ali tinham sido plantadas”, José Augusto França, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, 1977 p. 36.

(13) “(...) os architectos pombalinos que, sem porem em causa o corpo ribeirinho da cidade, intuíam a funcionalidade de um eixo ortogonal cortando Valverde e Vale de Pereiro em direcção à Circunvalação. No século XVIII, este projecto era uma ideia operativa que não implicava necessariamente uma reflexão sobre a extensão da cidade, mas um empenho material talvez estratégico, pela questão de comunicação de um centro urbano com o seu arrabalde produtivo.” Raquel Henriques da Silva, *Lisboa de Frederico Resso Garcia, 1847-1909*, Lisboa, p. 20.

(14) “(...) a administração de Pombal fizera questão em introduzir o ‘Passeio Público’ essa mais-valia arborizada, contributo à formosura da cidade, ao seu novo designio higienista, e ainda que fechado (no verdadeiro sentido), suficientemente direccionado para não mais Lisboa deixar de sentir que passava por ali a sua outra saída, oposta ao mar a que a levava o rio.” Manuel Graça Dias, “A transferência do passeio”, *Ler*, Lisboa, 2008, p. 43.

(15) “A esta satisfação moral e política dada à classe comercial, fiel apaniguada de Pombal (enquanto ministro foi Poder), outra correspondeu, que foi a plantação do Passeio Público que á parte mais modesta dessa mesma classe se destinava – não, decerto ao povo, que lá não podia ser admitido, na sua miséria enjorcada, não à nobreza, que tinha esses jardins (...) nem ao alto comércio, nobilitado já em companhias majestáticas ou ocupando posição similar no novo quadro social.” J. A França, “Lisboa pombalina e a estética do iluminismo”, *Lisboa iluminista e o seu tempo*, Lisboa, p. 20.

(16) Cfr. Frei da Conceição, *Gabinete histórico*, XVI, Lisboa, 1831, p. 133.

(17) “Não se encontrando ainda referenciado no levantamento topográfico por freguesias realizado em 1770 pelo sargento José Monteiro de Carvalho, surge já desenhado na Planta topográfica da cidade de Lisboa e na Plano Geral de Lisboa de Francisco Milicent, e na Carta topográfica de Lisboa e seus subúrbios, de Duarte Fava de 1807.” *Do passeio à avenida*, Lisboa: AAVV, 1998, p. 18.

(18) “(...) O jardim é grande, bonito e asseado ao velho gosto francês (...) Apesar disso não me parece que os portugueses gostem tanto de passear como os estrangeiros (...) Aos domingos ainda lá aparecem algumas mulheres das classes médias, mas senhoras de sociedade jamais. O costume de fechar o jardim ao toque das ave-marias também me parece em contradição flagrante com o fim a que ele se destina.” Carl Israel Ruders, *Viagem em Portugal, 1792-1802*, Lisboa, 1981, p. 12.

(19) A acção de D. Fernando II (), príncipe consorte na nova imagem de Lisboa é determinante. Veja-se a esse propósito, José Teixeira, *D. Fernando II: Ref-artista, artista-Ref*, Lisboa, 1986.

(20) Veja-se, a esse propósito, Alexandre Arménio Tojal: *Malaquias Ferreira Leal – Arquitecto da cidade na primeira metade de Oitocentos: O Exercício do poder regulador sobre a arquitectura privada em Lisboa*, dissertação de mestrado em História da Arte, Universidade Lusíada, Lisboa, maio de 2003.

(21) A. A. Tojal, “Ensaio da Política Renovadora na Lisboa Romântica”, *Arte Teoria*, Lisboa, n. 10, 2007, p. 107.

(22) A Marquesa de Rio Maior descrevê-lo-ia nestes termos: “Um belo dia (...) encontrei o Passeio transformado (...) um elegante gradeamento substituirá o muro de pedra, entrava-se por um portão também de ferro (...) havia esplêndidas acácias logo à entrada (...). E um grande lago com repuxo (...) depois ao centro outros dois lagos com o Tejo e o Douro (...) e chorões. Um coreto magnífico para música. Muitas árvores raras (...) e ao fundo, pela altura da Rua das Pretas, uma linda cascata com avencas.” Branca de Gonta Colaço, *Memórias da Marquesa de Rio Maior*, Lisboa, 1930, p. 54.

(23) “Ao fim a missa da uma hora no Loreto, lá vinha descendo o chiado frente ao Rocío, uma infinidade de ranchoa paramentados e alegres, para dar umas voltas no Passeio (...) significava os encontros das famílias, o fechar das loja, o descanso das phalanges da bureaucracia, as castas entrevistas amorosas seis dias esperados, a mistura das classes mais altas com as médias, e com as populares, o cultivo gradual do gosto público, a civilização numa palavra.” Essas afirmações de Júlio de Castilho (1840-1918), eminente olisipógrafo português reportam-se à sua observação directa, *Lisboa antiga: Bairros orientais*, Lisboa, 1937, v. x, p. 153-154.

(24) Devem destacar-se entre outros os contributos de P. Pézerat, Thomé Gamond e Bartolomeu Déjant entre outros.

(25) Esse arquitecto português dividiu a sua carreira em três grandes domínios – o ensino, a prática de projecto e a recuperação do património tendo exercido a quase totalidade da sua actividade em território italiano.

(26) São atribuídas duas datas distintas a estes desenhos. A primeira defendida por Ruy de Andrade em “Como o artista lisboeta Alfredo de Andrade, então jovem, encarava alguns aspectos de edificação cidadina em 1857”. Separata da revista *Olisipo*, Lisboa, 2 v., abril de 1939, p. 103-106, aponta o ano de 1857; em contrapartida, Lucília Verdelho da Costa propõe uma data entre 1864-1865, *Alfredo de Andrade – 1839-1915 – Da pintura à invenção do património*, Lisboa: Vega, 1997, p. 178.

(27) Para Alfredo de Andrade existiam na cidade de Lisboa duas realidades distintas mas complementares – a frente ribeirinha e a zona que do Passeio Público se dirigia para norte – ambas passíveis de modernização e expansão.

(28) Arquitecto do município de Génova, de 2 de junho de 1818 a 3 de setembro de 1835.

(29) “Assistente de Carlo Barabino, Resasco sucedera-lhe não só no cargo de arquitecto do município, dando corpo á obra projectada pelo mestre, mas também a escola de arquitectura da academia Ligústica onde daria continuidade a um ensino baseado na tradição neoclássica.” Lucília Verdelho da Costa, *Alfredo de Andrade – 1839-1915 – Da pintura à invenção do património*, Lisboa: Vega, 1997, p. 183.

(30) “Uma vez mais, poder-se-à invocar a filiação destes desenhos na cultura artística genovesa, como os projectos de Andrea Tagliachi per la sistemazione di una piazza all’Acquasola, mas revelam também uma informação mais vasta que ultrapassa o quadro da própria Itália, como a porta de Brandeburgo em Berlim, de que recolhe uma evidente influência formal e estilística.” L. V. da Costa, op. cit., p. 178.

(31) “Pela sua formação Andrade encontrava-se desfasado em relação às preocupações funcionais e de especulação imobiliária que se sobrepõem a estes ideais, embora integrando um racionalismo que Haussmann normalizaria durante o Segundo Império.” L. V. da Costa, op. cit., p. 84.

(32) “Sabemos que viveu em Paris de 1844 a 1846, e que aí teria assistido ao arranque das transformações encetadas na capital francesa durante o período da Monarquia de Julho. E (...) na sua qualidade de presidente do município visitou vários países europeus (para além da França, esta viagem incluiu também a Inglaterra e a Bélgica) onde algumas das principais cidades estavam a ser alvo de profundas intervenções urbanísticas.” Ana Martins Barata, *Lisboa 1860-1930: Realidades, desejos e ficções*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, FCSH, UNL, v. 1, 1999, p. 33.

(33) Dentro do seu programa de requalificação da cidade proporia “(...) intentar os grandes melhoramentos, afermosear a cidade e regular a abertura de novas ruas e alargar as antigas (...) criar uma (...) carta cadastral de Lisboa de convenientes dimensões, em que se achassem representados, bem distintos e com exactidão os massivos das edificações, os interrenos intercalados, os campos e as quintas, os jardins, pateos e os saguões com as competentes cotas de nível em toda a área da cidade (...) de modo a servir de base para o traçado de todos os futuros melhoramentos que a Câmara intentar sobre o plano da cidade”. Relatório, p. 30.

(34) *Arquivo Municipal*, sessão de 8 de junho de 1859.

(35) Sessão extraordinária de 7 de junho de 1864, *Arquivo Municipal*, n. 234, p. 1867-1868.

(36) Sessão de 5 de maio de 1863, *Arquivo Municipal*, n. 169, p. 1347.

(37) Cfr. Álvaro Ferreira da Silva, “Ideais oitocentistas de modernização urbana – O embelezamento como projecto (1858-1891)”, *Cidade e metrópole – Centralidades e marginalidades*, Oeiras, 2001, p. 39-51.

(38) “(...) a sua matéria regula os principais capítulos da situação urbana a um ponto que se constitui como esquema director. Como corpo jurídico específico responde aos problemas postos se os seus resultados são ineficazes, ou a aplicação morosa isso deve-se aos orçamentos insuficientes e à debilidade de acção da Câmara, mais do que a defeitos de origem.” M. J. M. Rodrigues, “Lisboa – Tradição, transição e mudança – a produção do espaço urbano na Lisboa oitocentista”, *Boletim Cultural da Assembléia Distrital*, Lisboa, 1979, p. 30.

(39) “Os regulamentos (de edificação) precocemente estabelecidos, pretendem simultaneamente disciplinar e harmonizar o crescimento urbano. Preocupados com a disciplina dos alinhamentos, com a proporção entre a largura das ruas e altura dos edifícios ou com a espessura das paredes, só mais tardiamente vigiam a salubridade e habitabilidade dos alojamentos. Têm, porém, um mérito assinalável para o maior protagonismo da intervenção pública: reivindicam para o Estado o controlo sobre a organização das vias urbanas e, ao mesmo tempo, fazem destas não apenas os canais de circulação mas também o instrumento privilegiado de regularização das construções e de expansão da cidade.” “Modos de regulação da cidade: A mais visível na expansão urbana”, A. F. da Silva, *Penélope – Fazer e desfazer a História*, n. 13, 1994, p. 122-123.

- (40) “E o projecto de representação concluía que a câmara não estava em condições de realizar esse ‘projecto de melhoramentos e aformoseamento da cidade de Lisboa, e de construcções adequadas ao importante serviço de distribuição d’agoas, limpeza e despejos de que carece.’ Assim, ‘a camara municipal de Lisboa, tendo a honra de apresentar a Vossa Magestade estas considerações, pede a Vossa Magestade que Se Digne Mandar proceder a um projecto de melhoramentos e aformoseamento da cidade de Lisboa, que preenchendo o fim a que se destina, em vista das ponderações expostas, sirva de base e norma a todas as empresas e projecto de melhoramentos futuros, de que é merecedora a capital.”
- (41) Os membros da comissão serão respectivamente Pierre Pézerat e Júlio Pereira de Carvalho como representantes da CML; na qualidade de arquitecto, Joaquim Possidónio da Silva e Guilherme da Silva Abranches como vogal do Conselho de Saúde Pública.
- (42) Crônicas da Actualidade, *Jornal do Commercio*, 18 de junho de 1874, p. 4.
- (43) Produziu textos normativos em que se destacam: *Memoria adicional à proposta feita por Francisco Martin sobre o abastecimento das águas de Lisboa*, 1847, e *Dados e estudos de abastecimento das águas e sua distribuição em Lisboa*, 1855.
- (44) “J’ai pu depuis treize ans, dans mês fonctions d’ingenieur de la chambre municipale; élaborer une foule de projets, dont l’exécution doit concourir à la reconstruction et embellissement de cette capitale.” *Mémoire sur les études d’améliorations et embéllissements de Lisbonne*, Lisboa, 1865, p. 3.
- (45) “(...) J’exprimais le désir de voir tous ceux qui peuvent concourir à l’oeuvre de régénération de Lisbonne, faire une visite à cette grande capitale des arts et du progrès matériel, et d’en étudier les ressources et l’organisation. Ce n’est ce que j’ai fait seulement, dans mon dernier séjour en France ou j’ai été favorisé dans mes observations et mes études par tous les chefs des différentes branches (...).” *Mémoire sur les études d’améliorations et embéllissements de Lisbonne*, Lisboa, 1865, p. 10.
- (46) Cfr. *Anais do município de Lisboa*, 1856-1859, 26-12-1859.
- (47) “Ce n’est pas cependant que je veuille prétendre que nous copions tout ce qui se pratique à Paris, surtout en tout ce qui touche à l’emploi de son enorme budget qui années commune dépense 150 à 180 millions pour ses services ordinaires et les travaux neufs en orverture de boulevards, de places, squars, promenades, monuments publiques, approvisionnement d’eau, expropriations, etc.” *Mémoire sur les études d’améliorations et embéllissements de Lisbonne*, Lisboa, 1865, p. 22.
- (48) “Un siecle après les architectes du marquis de Pombal, Pézerat rêvait, lui aussi, d’une Lisbonne nouvelle, ‘régénérée’ moderne. Il fut le seul à le faire, de son temps, avec une telle conscience des problèmes de l’urbanisme poses, à un niveau international – et polytechnicien, il ne manquait pas d’exiger, pour cela le talent de l’artiste, car à son Avis, c’était ‘une grande erreur de surborder les architectes aux ingénieurs’. Architecte de formation néoclassique lui même, et le dernier de son espèce à Lisbonne, Pierre Joseph clot le cycle stylistique annoncé par la grande entreprise ‘pombaline’ le lendemain du tremblement de terre de 1755 – en même temps qu’il annonce la ville qui se développera vingt ans ou trente après sa mort.” J. A. França, “Pierre Joseph Pezerat (1801-1872) le dernier architecte neoclassique à Lisbonne”, *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art*, Paris, 1979, p. 235.
- (49) Enquadra-se, neste processo, a proposta apresentada em 21 de janeiro de 1864: “a abertura de uma ampla avenida, que continue o Passeio Publico até à estrada de circunvalação.” Relatório apresentado pelo Ex.mo sr. presidente da Câmara Municipal de Lisboa, Barão de Santa Engrácia, em sessão de 2 de janeiro de 1864. *Arquivo Municipal*, n. 217, p. 1735.
- (50) Devem assinalar-se neste contexto o projecto de lei destinado a “permitir e facilitar a abertura de uma avenida desde o centro de lisboa até fora da cidade”, 28 de janeiro de 1874, *Diário da Câmara dos Deputados*, p. 237 (deputados da opposição a Fontes Pereira de Melo – Pereira de Miranda e Saraiva de Carvalho).
- (51) Destacam-se, entre outros, o *Jornal da Noite*, Lisboa, 1871-1892; o *Diário Illustrado*, Lisboa, 1872-1911; e o *Jornal do Commercio*, Lisboa, 1853-1969.
- (52) Sessão de 18 de dezembro de 1873, *Arquivo Municipal*, n. 60, p. 1913.
- (53) Idem, *Ibid.*
- (54) Proposta do vereador José Maria Osório, *Arquivo Municipal*, 1879, p. 372.
- (55) *Arquivo Municipal*, sessão de 12 de agosto de 1879.
- (56) Projecto definitivo da artéria aprovado na sessão municipal de 21 de julho de 1879.
- (57) Entre 1878 e 1885 Gregório Rosa Araújo foi presidente da Câmara, depois de vários mandatos como vereador (1872-1874) e vice-presidente (1876-1878), continuando mesmo após 1885 como vereador até 1890.
- (58) “Frederico Ressano Garcia, (...) fora aluno do Primeiro Curso da Escola Politécnica (1861-1865), tendo depois frequentado, durante três anos, a École Impériale des Ponts et Chaussées de Paris (1866-1869) onde, no conjunto dos dez alunos que terminaram o curso em 1869, se classificou em terceiro lugar”, R. H. da Silva, *Lisboa de Frederico Ressano Garcia*, 1847-1909, Lisboa, p. 20.
- (59) Os trabalhos da 1ª Comissão de Melhoramentos com destaque para a proposta de Pezerat e estudos de Bartolomeu Déjante que elaborara para o Ministério das Obras Públicas intitulados *Projectos para a Avenida Central*.
- (60) R. H. da Silva, “Urbanismo; Caminhos e Planos”, *Lisboa em movimento 1860-1920*, Lisboa, 1994, p. 51.
- (61) Na sequência da vontade de se rematar a avenida da Liberdade com um parque foi organizado em 1887 um concurso internacional para a elaboração de um projecto que foi ganho por H. Lusseau. O projecto que ficou concluído em 1894 integrava os equipamentos adequados ao quotidiano e ao lazer burgueses – café-concerto, quiosques, teatro, um jardim zoológico e um aquário. Integraria ainda cascatas, lagos, pavilhões. Mas desinteligências entre o architecto paisagista e a CML, entre outros factores adiaram a sua materialização até á década de 1940 do século 20.
- (62) *Memória descritiva do projecto das ruas adjacentes ao futuro Parque da Liberdade*. Transcrito por M. J. M. Rodrigues, *Lisboa – Tradição, transição e mudança – a produção do espaço urbano na Lisboa oitocentista*, Lisboa 1979, p. 75.

(63) A data de celebração do casamento do futuro D. Carlos (1863-1908) com D. Amélia de Orléans (1865-1951), que ocorreu em 22-6-1888, foi o momento escolhido para a inauguração da avenida da Liberdade.

(64) Só com a lei de 9 de agosto de 1888 é constituído o instrumento base de expropriação dos solos.

(65) *“O terceiro quartel do século XIX é caracterizado por uma realidade nova na história da fazenda municipal: o recurso continuado à contracção de dívida, com o objectivo de proceder à modernização da cidade. Inicia-se em 1873, mas é sobretudo a partir de 1877, com os três sucessivos empréstimos contraídos junto do Banco Lisboa & Açores, que aumenta o recurso à emissão de dívida como meio extraordinário de financiamento e se entra numa fase de acréscimo continuado das despesas municipais”*, J. A. F. da Silva; Ana Cardoso de Matos, *Urbanismo e modernização das cidades: O “embellazamente” como ideal*, Lisboa 1858-1891, *Scripta Nova*, Barcelona, 2000, p. 13.

(66) *“A construção da Avenida da Liberdade é sujeita a hiatos e não representa mais do que uma tentativa de expansão para Norte sem tocar nos problemas fundamentais que já se punham”*, M. J. M. Rodrigues, Lisboa – Tradição, transição e mudança – A produção do espaço urbano na Lisboa Oitocentista, *Boletim Cultural da Assembléa Cultural*, Lisboa, 1979, p. 76.

(67) Engenheiro militar a partir de 1856, passando, em 1857, a estar ao serviço do Ministério das Obras Públicas tendo realizado, nessa qualidade, diversos trabalhos ligados, principalmente, às áreas da circulação viária e ferroviária. Membro fundador da Associação dos Engenheiros Cívicos Portugueses. Publicou textos técnicos em publicações periódicas da capital em que se destaca *Melhoramentos de Lisboa e seu porto*, que será publicado a partir de vários artigos em 1883.

(68) Miguel Pais publicara uma série de artigos no *Diário de Notícias* entre 1884-1885, depois reunidos em opúsculos sob o título de *Engrandecimento da avenida da Liberdade*, o 1^a e 2^a publicados em 1886, e o 3^a em 1887.

(69) Miguel Correa Pais, *Engrandecimento da avenida da Liberdade*, Opúsculo II, Lisboa, 1886, p. 4.

(70) Exerceu essa acção em dois períodos distintos: de 1872 a 1873 e de 1874 a 1875.

(71) Simões Margiochi, *Dois palavras acerca da avenida da Liberdade*, Lisboa, 1886, p. 4.

(72) Cerca de dois terços dos nomes referidos no texto se reportam a engenheiros: Fontes Pereira de Melo, João Crisóstomo, P. J. Pézerat, Joaquim Tomás Lobo de Ávila, Frederico Ressano Garcia, Miguel Correia Pais, Joaquim Margiochi, entre outros.

Marieta Dá Mesquita

Licenciada em História, pela Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa e doutora em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, na especialidade de História da Arquitectura, com dissertação subordinada ao tema: “História e arquitectura – Uma proposta de Investigação – O Palácio dos Marqueses de Fronteira como Situação exemplar da arquitectura residencial erudita em Portugal.

Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa

Rua Sá Nogueira

Pólo Universitário do Alto da Ajuda

1349-055 Lisboa – Portugal

5 | *e*VENTOS

ARQUITETURA DA PAISAGEM

EXPOSIÇÃO DE TRABALHOS DA DISCIPLINA AUP-650

Sílvio Soares Macedo

Durante o mês de abril de 2008, por duas semanas, esteve disposta, no Espaço Caracol da FAUUSP, uma exposição que apresentou parte da produção dos alunos da AUP-650 – Arquitetura da Paisagem, desenvolvida durante os anos de 2006 e 2007. Essa matéria, uma das disciplinas obrigatórias de Paisagismo do curso de arquitetura e urbanismo, dedica-se ao ensino de fundamentos de projeto de espaços livres urbanos, tendo como foco espaços junto das habitações, buscando o entendimento das relações de vizinhança e usos possíveis nesses locais.

Os trabalhos expostos, projetos de áreas habitacionais, para os quais as equipes de alunos, de cinco componentes cada, tiveram de projetar todo o sistema de espaços livres, ruas, praças, pátios e quintais e, ainda, a implantação básica de edifícios e estacionamentos, foram desenvolvidos durante dois meses.

Esses foram uma síntese de processo de aprendizado iniciado com dois exercícios gramaticais nos meses anteriores: um, dedicado ao entendimento do papel da vegetação na construção do processo de projeto paisagístico, e, o outro, análise espacial de um logradouro público. Os dois trabalhos prepararam as equipes para o enfretamento do projeto, na medida em propiciaram a compreensão e o domínio projetual da escala e dimensão do espaço livre urbano e proporcionaram, então, condições aos alunos para o desenvolvimento de seu projeto de extrema complexidade.

A cada ano se escolhe, na disciplina, um local para intervenção projetual e, nesses anos, foram selecionadas áreas distintas: a primeira de 100.000 m², junto do Shopping Continental (2006), e, a segunda, na Vila Madalena, com cerca de 50.000 m². Em 2006, devido à dimensão da área não foi exigida a construção de maquete, que voltou a ser solicitada no ano seguinte.

Em ambos os anos os resultados foram excelentes e a mostra apresentou um conjunto de cerca de 16 trabalhos desenvolvidos sob minha orientação. No caso, além dos exercícios padrão da disciplina, foram desenvolvidos exercícios gramaticais de apoio, dedicados a uma melhoria da compreensão da escala, da dimensão e do entendimento do projeto, maquetes toscas intermediárias, estudos de insolação e diversos seminários e aulas expositivas.

Durante a disciplina foi valorizado o domínio do projeto, o desenvolvimento conceitual e metodológico individual e coletivo, o estudo sobre modelos, a pesquisa individual de repertório e as formas diversas de apresentação; os trabalhos expressam o aprendizado obtido e o alto nível projetual alcançado.



Esses trabalhos atestam, também, a capacidade de criação do alunos da FAU, que, no segundo semestre do curso, enfrentam e superam, com extrema qualidade, os temas propostos, apesar das aparentes dificuldades de superação dos mesmos. Os resultados alcançados foram possíveis graças ao envolvimento total das equipes, que se envolveram no processo de aprendizagem e superaram, em muito, os limites mínimos de qualidade esperados.

A exposição teve como finalidade principal mostrar à comunidade da FAU, em especial aos futuros alunos da disciplina, seus resultados, todos eles superando bastante as respostas convencionais do mercado imobiliário e de arquitetos e paisagistas em geral. Deve-se notar a qualidade da implantação, o domínio das massas vegetais utilizadas como elementos de projeto, a sofisticação de pisos, águas e escadarias e a correta implantação dos edifícios dispostos, de modo a receberem correta insolação e criarem espaços livres dimensionados para o uso no dia-a-dia como praças e pátios, todos com tratamento paisagístico esmerado e original.

No processo, cada equipe desenvolveu as seguintes atividades:

- Avaliação do programa dado e de suas restrições; no caso, foram adotadas como referência as especificações genéricas das leis federais de loteamento e a população preexistente no local. Como se tratava de um exercício, supôs-se a conveniência de uma nova situação urbana para o local (caso da gleba do bairro da Vila Madalena), pois a outra se encontrava vazia até 2008 e o projeto foi criado para essa gleba desocupada;
- zoneamento funcional e morfológico com estudo da vizinhança, associado a uma cubagem do número de moradores e vagas para estacionamento;
- revisão do estudo e início de implantação do conjunto paisagístico;
- tratamento topográfico e estudos aprofundados de estacionamentos e insolação com testes em maquetes simples;
- projeto dos espaços livres e finalização de desenhos e maquete.

Silvio Soares Macedo

Professor titular de Paisagismo do Departamento de Projeto, coordenador do Laboratório da Paisagem/Projeto QUAPÁ, editor da revista *Paisagem e Ambiente* e professor da disciplina AUP-650 desde sua criação.

FAUUSP – Rua do Lagp, 876. Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo-SP

ssmduck@usp.br

PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO: NOVOS CONTORNOS

SEMINÁRIO ABERTO DE PÓS-DOUTORANDOS

Hugo Segawa

Dos anos 80 – período em que a FAUUSP oferecia o único programa de doutorado em arquitetura e urbanismo no Brasil –, ao momento atual, o panorama da pós-graduação no país ganhou outros contornos. Com a expansão relativamente recente de programas de doutorado nas universidades brasileiras e o regresso de inúmeros pesquisadores que realizaram seus estudos no exterior, o contingente de doutores em atividade no campo da arquitetura e urbanismo alcançou um conjunto significativo. Observa-se o surgimento de um novo estágio de aperfeiçoamento ou especialização entre pesquisadores em arquitetura, urbanismo e disciplinas correlatas no Brasil: o pós-doutorado. Não obstante ser uma prática corrente e antiga em outras áreas da universidade, e, usualmente, caracterizar uma possibilidade de desenvolvimento de pesquisas em instituições no exterior, a FAUUSP tem sido uma unidade que vem acolhendo inúmeros recém-doutores, evidenciando um quadro novo de pesquisadores agregados a grupos de pesquisa da Faculdade. A regulamentação de pós-doutorados na USP completou dez anos em 2008 (a Resolução n. 5.166/04 é a norma vigente) e a Comissão de Pesquisa da FAUUSP deliberou sobre sua primeira norma a respeito do pós-doutorado em 31 de outubro 2007. Como se sabe, o pós-doutorando não tem vínculo empregatício ou funcional com a universidade, e deve, necessariamente, estar amparado por uma bolsa concedida por agência de fomento à pesquisa, e estar subordinado a algum departamento da unidade (no caso da FAU).

O grupo de pesquisa Arquitetura e Cidade Moderna e Contemporânea (formado pelos professores Paulo J. V. Bruna, Hugo Segawa, Mônica Junqueira de Camargo e Lucio Gomes Machado e Rodrigo Queiroz), realizou na FAU-Maranhão, no dia 19 de março de 2008, um seminário aberto aos interessados, sobre as pesquisas em pós-doutorado em andamento no grupo. A iniciativa partiu do pressuposto que, havendo três pesquisadores sob supervisão de membros do grupo de pesquisa, ligados ao AUH – Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto –, a divulgação e o debate aberto não só criaria um espaço para discussão do desenvolvimento dos trabalhos, como também uma forma de chamar a atenção sobre essa nova modalidade de pesquisadores em atividade na FAUUSP.

As pesquisadoras e trabalhos apresentados no seminário foram os seguintes:

Pesquisadora: Profa. Dra. Stella Regina Miguez (doutorado na FAUUSP; bolsa de pós-doutorado da Fapesp)

Tema: A musealização do acervo da Biblioteca FAUUSP: O projeto cultural e de comunicação

Supervisor: Professor titular Paulo J. V. Bruna

Após conclusão do doutorado, em 2005, e cobrindo um período de acompanhamento de quase dois anos, novas condições de trabalho e pesquisa consolidaram-se, graças ao interesse comum estabelecido entre professores, servidores e pesquisadores reunidos na FAUUSP. As necessidades impostas pelo acervo da biblioteca da FAU geraram a formação de um Conselho Ampliado, em 2005, e uma Comissão de Estudos em 2007, e essas iniciativas internas já podem se configurar como parte inicial de um processo, aqui entendido como processo de musealização, o qual pretende transformar um acervo universitário em centro de referência em arquitetura da Universidade de São Paulo. Esse momento futuro está, portanto, ligado a tal processo que se inicia, e, em estimativa a médio-longo prazo, pode durar de quatro a oito anos, a depender de um trabalho constante de manutenção dos propósitos já ensejados e da captação de seus recursos.

Com o objetivo de compor um projeto adjunto à proposta realizada pela Comissão de Estudos e entendendo tal proposta como aglutinadora das reais intenções e das competências que colaboram para a realização de um objetivo maior, o pós-doutorado pretende trabalhar em paralelo e em interdependência ao que está previsto.

Um projeto museográfico para atender às necessidades de espaço e instalações físicas está sendo preparado pela comissão e o objetivo é desenvolver um trabalho adjunto, composto por dois momentos: a participação e acompanhamento sobre a definição do projeto cultural e a elaboração de um projeto de comunicação, que gerarão as premissas para conduzir a missão do futuro Centro de Referência.

Pesquisadora: Profa.Dra. Celina Borges Lemos (doutorado na Unicamp; bolsa de pós-doutorado do CNPq)

Tema: Arquitetura e suas constelações imagéticas na cultura da sociedade urbana contemporânea. Incursões nas experiências belo-horizontina e paulistana

Supervisor: Professor associado Hugo Segawa

Essa pesquisa busca analisar a produção arquitetônica em São Paulo e Belo Horizonte entre os anos 70 e 90. A arquitetura, enquanto objeto cultural, está condicionada à lógica do mercado que, além de reproduzir, evidencia as tendências estéticas inovadoras. Pretende-se identificar suas características, peculiaridades e circulações, bem como os princípios conceituais e os aspectos conjunturais que contextualizaram sua produção. Esses aspectos estão impregnados de ressonâncias e significações relevantes no âmbito do espaço/ tempo contemporâneo.

Pesquisadora: Profa. Dra. Ruth Verde Zein (doutorado na UFRGS; bolsa de pós-doutorado da Capes)

Tema: Obras exemplares da arquitetura paulista brutalista (1953-1973)

Supervisor: Professor titular Paulo J. V. Bruna

Com o objetivo de colaborar para a adequada qualificação, conceituação e divulgação da arquitetura paulista brutalista, considerada tendência relativamente autônoma e peculiar da arquitetura brasileira, de alta qualidade e valor indiscutível, a tese de doutorado da autora (agraciada com o Prêmio Capes 2006) levantou amplo material sobre 600 obras, com quase uma centena de casos considerados exemplares. O intuito do presente plano de estudos de pesquisa pós-doutoral é organizar e complementar as informações gráficas (desenhos e imagens) e textos sobre essas obras, revisando e compactando as informações que esclarecem os marcos conceituais propostos na pesquisa, visando divulgá-la a um público acadêmico e profissional mais amplo, tanto pela rede mundial como por exposição e publicação em livro. O apoio da biblioteca da FAUUSP, com a guarda de boa parte dos desenhos originais dessas obras, é de vital importância para a qualificação da pesquisa.

Hugo Segawa

Professor do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto, professor-orientador do curso de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e líder do Grupo de Pesquisa Arquitetura e Cidade Moderna e Contemporânea.

FAUUSP – Rua do Lago 876. Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo-SP

(11) 3091-4554

segawahg@usp.br

CARTA DE TOMAR

Luís Antônio Jorge

Figura 1: Janela da Sala do Capítulo, no Convento de Cristo, Tomar (Portugal), em estilo manuelino
Foto: Luís Antônio Jorge



Na última semana de julho de 2008, por ocasião do VI Seminário Internacional de Arquitectura, promovido pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, cujo tema foi “Arquitectura e cosmologia: do retorno da diáspora às arquitecturas em equilíbrio – Investigação em arquitectura, urbanismo e design”, foi proposto, elaborado e lançado um manifesto denominado *Carta de Tomar*, com o objetivo de iniciar um processo de constituição de uma Associação de Escolas de Arquitectura e Urbanismo dos Países de Língua Portuguesa. São signatários dessa Carta os professores doutores: Angélica Benatti Alvim (FAU-Mackenzie), Antônio Carpintero (FAU-UnB), Conceição Trigueiros (FA-UTL-Portugal), Jorge Cruz Pinto (FA-UTL-Portugal), Luís Antônio Jorge (FAUUSP), Luís Conceição (FAUGA-ULHT-Portugal), Manuel C. Teixeira (FA-UTL-Portugal), Maria Amélia D. F. Azevedo Leite (FAU-PUCC), Rodrigo C. Queiroz (FAUUSP) e Teresa Fonseca (FAUP-Portugal). Essa reunião foi sugerida e estimulada pela conferência apresentada (por meio de gravação em DVD) pelo Prof. Dr. Sylvio B. Sawaya, no âmbito do referido seminário.

O documento redigido nessa ocasião, pelos professores presentes, chegou à seguinte proposta:

Contexto

“A língua portuguesa é, hoje, o elo de uma vasta comunidade cultural, de mais de 250 milhões de falantes, que une países e regiões na Europa, nas Américas, na África, no Índico e no Extremo Oriente. Cada uma das realidades que compõem esta comunidade tem de ser entendida em suas raízes europeias, africanas, americanas, índicas e orientais.

Essa comunidade cultural, desenvolvendo-se e a enriquecer ao longo de séculos, em múltiplos processos de troca e simbiose, tem como uma de suas expressões materiais mais visíveis um vasto patrimônio urbano e arquitetônico que importa conhecer, preservar, divulgar e manter como referência de nossas ações presentes. Mesmo em situações em que essa cultura comum não sobreviveu

na língua, ela permanece na arquitetura, no urbanismo, nos modos de fazer e construir que resultaram desse encontro de culturas, e de que são testemunhos.

As escolas de arquitetura reunidas em Lisboa, em julho de 2008, tomaram a iniciativa de promover a criação da Associação dos Países de Língua Portuguesa, cujo objetivo é desenvolver ações nos domínios da arquitetura e do urbanismo que visem ao estudo e à preservação desse legado cultural e a consideração desse patrimônio como referência fundamental para a arquitetura e o urbanismo contemporâneos nesses países.

Objetivos

Promover a cooperação entre escolas de arquitetura nos domínios da arquitetura e do urbanismo com países e regiões de língua portuguesa na América do Sul, África e Ásia e outros países onde existem marcas da cultura lusófona.

Desenvolver essa cooperação nas vertentes do ensino, graduado e pós-graduado, da investigação pura e aplicada, da cooperação técnica e da prestação de serviços, nomeadamente para atender a carências urbanas que convocam a responsabilidade social da arquitetura, envolvendo escolas de arquitetura, centros de investigação, profissionais e investigadores.

Desenvolver ações de sensibilização e formação sobre a cultura urbana e arquitetônica lusófona, a realizar-se nos diferentes países, em escolas de diferentes graus de ensino e junto do público em geral.

Promover publicações, filmes, vídeos, conteúdos em formato digital e outros, sobre a arquitetura e o urbanismo do mundo da língua portuguesa, para apoio de ações de formação, divulgação e sensibilização.

Ações

As escolas de arquitetura (acima citadas), reunidas em Lisboa, em julho de 2008, decidiram constituir a Comissão Instaladora da Associação de Escolas de Arquitetura dos Países de Língua Portuguesa, com os objetivos de: promover ações de divulgação dessa iniciativa em escolas de arquitetura que não estiveram presentes e elaborar a proposta de estatutos dessa associação, a ser apresentada em reunião no último trimestre de 2008, para sua assinatura formal.”

O Manifesto que acompanha a apresentação de intenções acima deve seu nome à programação do referido seminário, que contemplou um dia de trabalhos no Convento de Cristo na cidade de Tomar, lugar emblemático na história da formação de Portugal. Abaixo, a transcrição desse documento:

“A minha língua é a minha pátria. Eis o mote do encontro entre escolas de arquitetura lusófonas. Por isso temos de aprofundar nosso relacionamento no sentido de promover o ensino da arquitetura no vasto espaço da lusofonia.

A língua não é apenas um elemento comum. Construímos Pela língua discursos e estes são a expressão de nosso pensamento. A partilha da língua é sempre proximidade de pensamento. A língua não é apenas um instrumento de cultura, mas a expressão mais acabada. Porque nos entendemos, temos um patrimônio comum que fundamenta nossas culturas. Partilhar a mesma língua é explicar o cosmo da mesma maneira, e não faz sentido, dentro desse espaço lingüístico, não cultivarmos, aprofundando-a, a nossa cultura.

Ora, é sabido que ao lado da produção arquitetônica, justificando-a, legitimando-a e escrevendo-a, há um discurso que é a expressão do pensamento dos arquitetos. O fato de estarmos geograficamente distantes não obsta, porém, a que, em pensamento, estejamos muito próximos. E, no pensamento, gera-se a arquitetura. É, aliás, essa diversidade no território que tem possibilitado um enriquecimento mútuo. A poesia, a literatura, a música, a pintura são a prova viva disso. E se assim é, não há razão para que este encontro não deixe de ser encorajado por iniciativas institucionais ao mais alto nível.

Queremos criar uma associação das escolas de arquitetura do universo lusófono de todo o mundo. Essa será uma maneira de acertarmos o passo nesse percurso que já foi comum.

Esta reunião deverá constituir o primeiro passo de um projeto mais ambicioso em termos culturais, que terá como objetivo projetar no mundo as obras, os saberes e os métodos da sensibilidade lusófona em suas diferentes manifestações arquitetônicas e urbanísticas. Tomar, com o seu Convento de Cristo, acolhe, em julho de 2008, os representantes das escolas como promotores originais dessa e, participantes do 6º. Seminário Internacional de Arquitetura, organizado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, para, conjuntamente, refletirem sobre o passado, o presente e o futuro da arquitetura, enquanto profissão, enquanto arte, enquanto prática do espaço, enquanto suporte da vida, enquanto modo de sentir e de enquadrar a vida.

Este primeiro encontro lançará as bases para o estabelecimento de um programa conjunto, consagrando aqueles objetivos que se pretende envolver a todos os países lusófonos.

O Convento de Cristo acolhe, na perfeição, o simbolismo desta ação inaugural.”

A publicação desse informe na revista *Pós* da FAUUSP visa à divulgação dessa iniciativa e, simultaneamente, à formulação de um convite a todos que queiram se integrar a ela, participando desse esforço inicial de intercâmbio cultural, acadêmico e profissional.

Luís Antônio Jorge

Professor do Departamento de Projeto e professor-orientador do curso de pós-graduação da FAUUSP.

ETH ZURIQUE NA FAUUSP

Catherine Otondo

222

pós-

(1) *Paulo Mendes da Rocha – Bauten und Projekte*. Zurique: Editora Niggli, 2002.

Entre os dias 11 e 22 de agosto de 2008, realizou-se o primeiro workshop da ETH Zurique (Instituto Federal de Tecnologia da Suíça) na FAUUSP. A idéia desse intercâmbio partiu da professora Annette Spiro, catedrática da disciplina de Construção do Departamento de Arquitetura da ETH, desde o ano passado.

Ao assumir a cátedra, Annette teve como meta fortalecer a relação entre as duas escolas, pelo intercâmbio de alunos. Sua relação como nossa arquitetura ocorreu com os anos, em inúmeras visitas ao país e na elaboração de um livro sobre a obra de Paulo Mendes da Rocha¹, e reforçou-se, nos últimos tempos, com a visita do arquiteto Paulo Mendes da Rocha à escola (2006), com a exposição Coletivo (2007), de Oscar Niemeyer, seguida da palestra do professor Rodrigo Queiroz (2007) e com a participação do professor Milton Braga em um seminário de conclusão de curso em julho passado.

A organização do evento foi realizada pelos professores suíços: Rainer Hehl e Udo Thoennissen, ambos do Departamento de Projeto da ETH Zurique, e pelos professores da FAU: Milton Braga e Rodrigo Queiroz, do Departamento de Projeto. As atividades se concentraram em dois âmbitos: a elaboração do projeto de um edifício público no centro da cidade e uma série de palestras.

O desenvolvimento do projeto aconteceu dentro da disciplina AUP-179 (Projetos Normativos), ministrada pelo professor Antonio Carlos Barossi, na qual tanto os estudantes brasileiros como os suíços teriam o mesmo terreno como base. Por conta das diferenças de calendário entre as duas escolas não foi possível realizar equipes mistas entre os alunos, mas as discussões sobre o andamento dos projetos ocorreram conjuntamente.

Figura 1: Fotos do arquivo da autora



As palestras constituíram parte importante das atividades, pois nelas se pode aprofundar as discussões que estavam sendo levantadas em sala de aula. A primeira foi proferida pelo professor Rainer, sobre o *vazio programático* como espaço da confrontação das utopias coletivas. Em seguida, Annette Spiro falou sobre a estrutura do curso em sua escola, descrevendo que a disciplina de projeto possui duas formas complementares de abordagem: uma analítica, desenvolvida na disciplina que eles chamam de *Entwurf* (cuja tradução direta seria design, porém em alemão tem mais o significado de formatação de idéias), na qual os alunos possuem uma relação mais especulativa com o projeto e uma abordagem experimental realizada na disciplina de construção. No mesmo dia Paulo Mendes da Rocha falou aos alunos sobre os desafios de projetar-se para uma cidade como a nossa e a construção de uma nova geografia sobre a cidade preexistente. Na semana seguinte, o professor Ângelo Bucci expôs diversas hipóteses de projeto em São Paulo, baseadas nas idéias desenvolvidas em sua tese de doutorado: *Mirar, transpor, invadir, e infiltrar*. O professor Udo Thoennissen apresentou a palestra “Estrutura versus estrutura” que versava sobre a relação entre as estruturas físicas (aquelas a conferiram resistência ao edifício) e os espaços estruturadores do projeto de arquitetura, e, finalmente, a professora Sophia da Silva Telles expôs as problemáticas enfrentadas (ou não), na arquitetura brasileira, a fim de proporcionar aos alunos suíços uma visão crítica de nossa história. Todas as conferências foram registradas em vídeo e, futuramente, estarão disponibilizadas em DVD na biblioteca da FAUUSP.

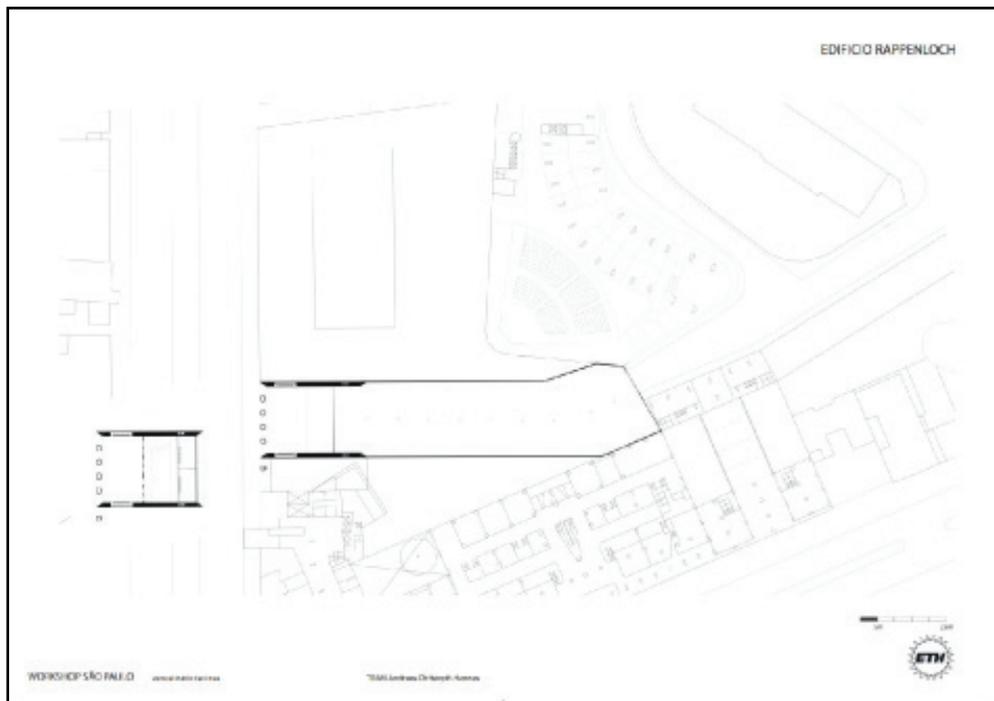
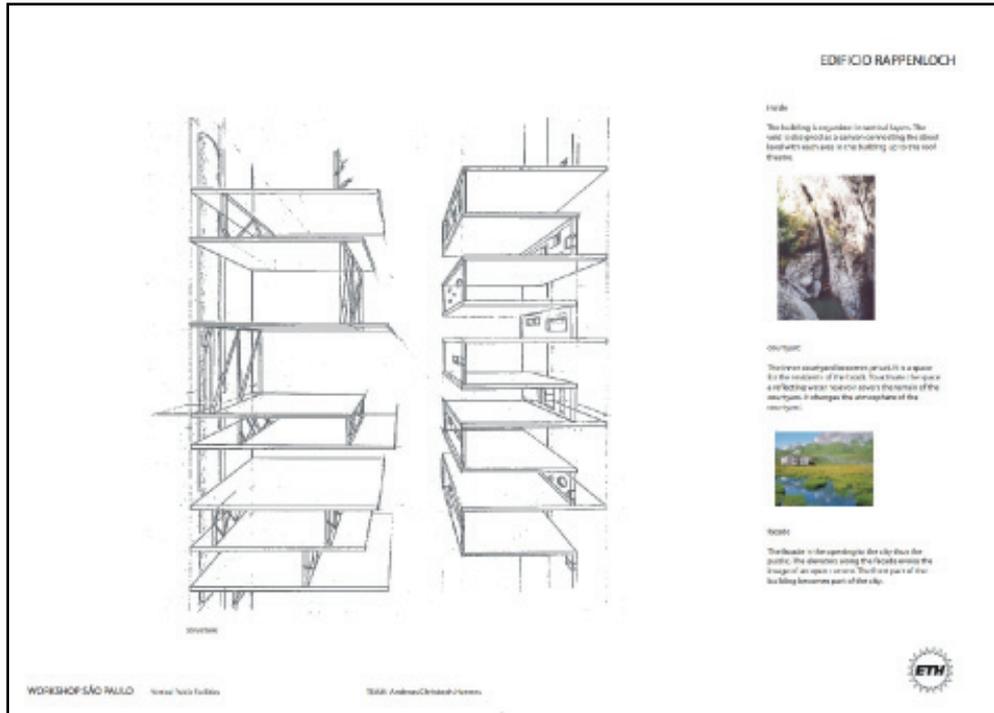
Segundo os professores suíços, a importância desse tipo de atividade para seus alunos vai além da tarefa projetual, porque estar em São Paulo, em um ambiente totalmente diferente de Zurique, obriga os estudantes a reconstruir suas premissas de trabalho, enfrentando uma situação desconhecida da qual eles não dispõem de muitas referências para projetar. Um aspecto que chamou a atenção, por exemplo, é a forma coletiva como se trabalha na FAU – os projetos são realizados em grupo, o que não ocorre na ETH, na qual os alunos trabalham individualmente, e em suas casas; assim, esse ambiente de discussão permanente que se dá nos meandros de nossas salas de aula, nas rampas, no café e nos corredores, para eles foi uma prazerosa novidade.

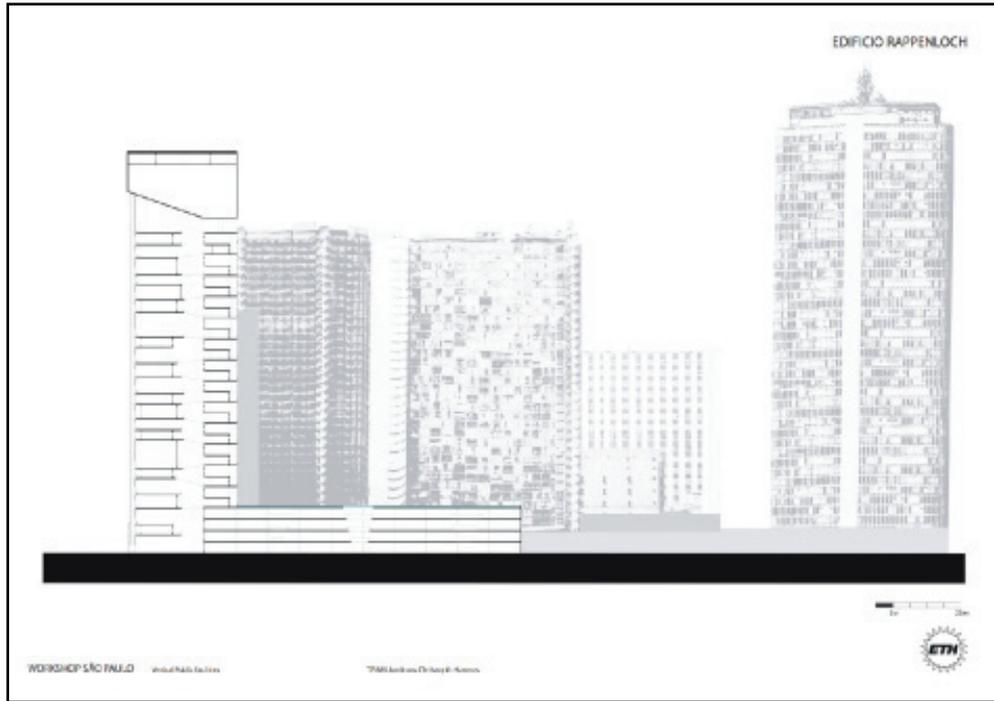
O terreno escolhido para o projeto fica na avenida Consolação, na quadra do Edifício Copan. O programa proposto era de um edifício de serviços públicos, no qual questões como limite entre o público e privado, como ocupar vazios urbanos, mobilidade, deveriam ser destacadas.

A apresentação final dos projetos aconteceu no museu e contou com a participação de vários alunos da FAUUSP e dos professores Ângelo Bucci e Sophia Telles. Foram apresentados três projetos, um por equipe (Ver imagens a seguir). Nas três propostas, pode-se constatar que, em curto período de tempo, os alunos foram capazes de fazer uma leitura do contexto urbano, levantar questões reais de intervenção e, até no caso de uma equipe, assimilar, mesmo de maneira “caricata”, formas arquitetônicas locais.

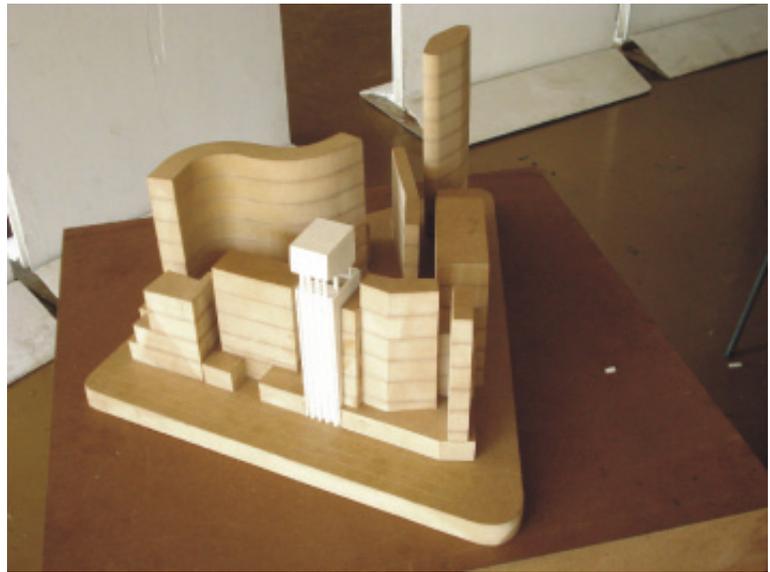
Trabalho final

Equipe A: Andréas, Christoph, Hannes



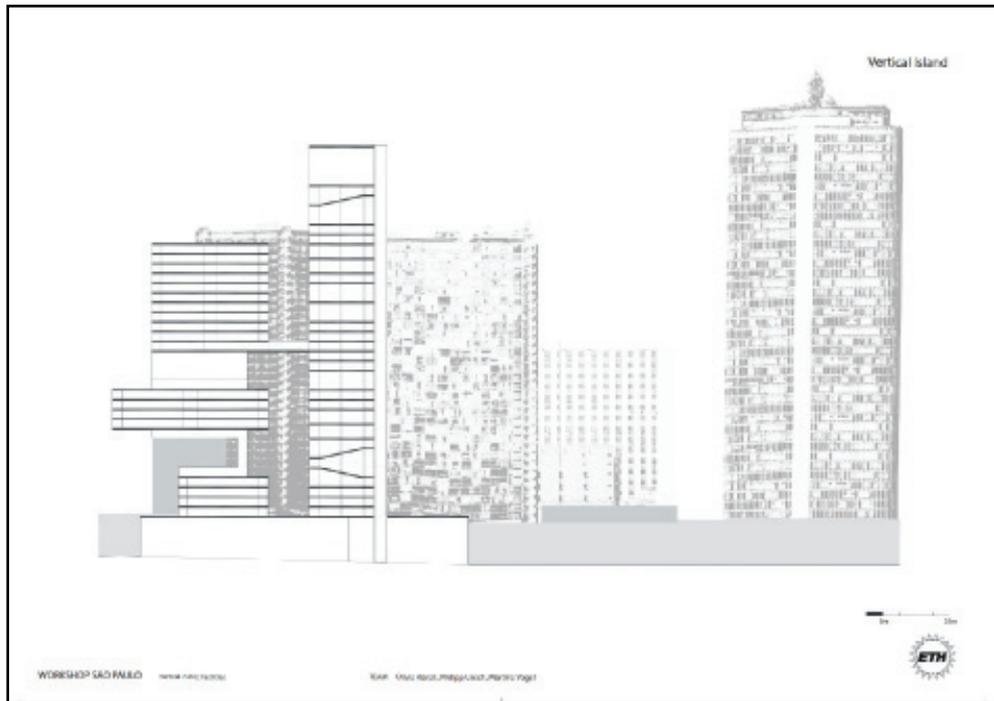
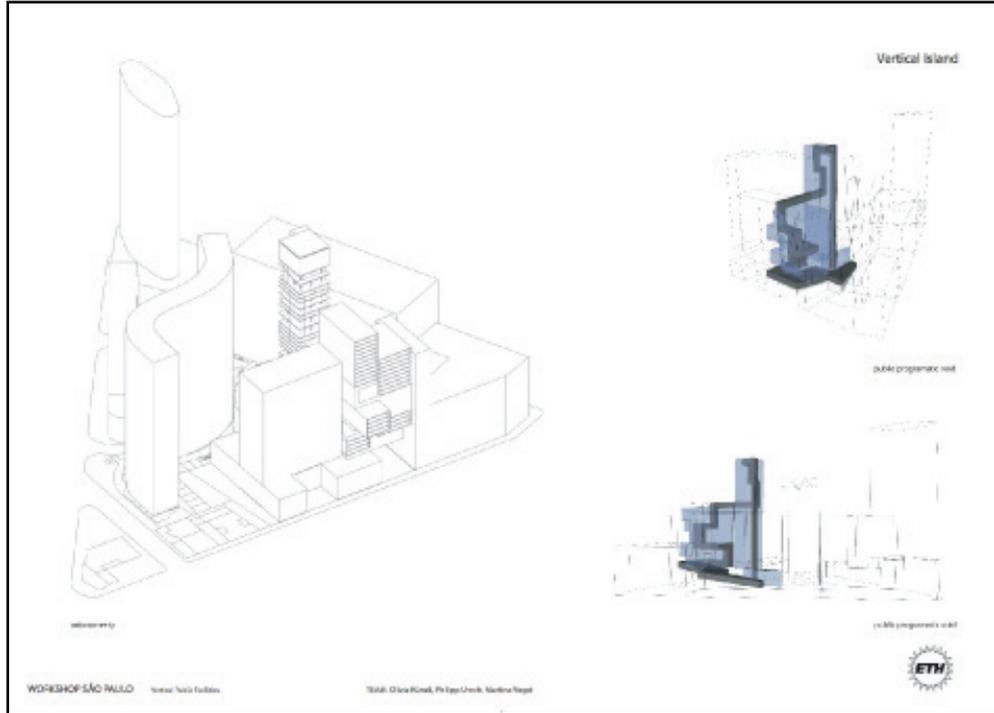


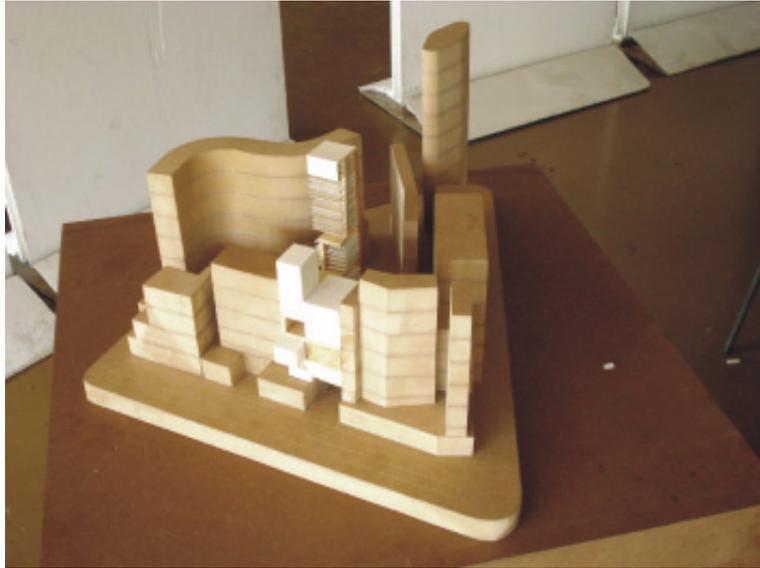
pós-
225



Trabalho final

Equipe B: Olívia Künzil, Philipp Urech, Matina Vogel





Trabalho final

Equipe C: Fabio Don, Philippe Jorish, John Lemmenmeier

228

pós-

VOLUME
The volume consists of a base and a narrow high-rise slab rectangular to the adjacent Avenida Conselheiro. It is centrally placed, thus having equal distances to neighboring buildings. There is no closure of the city block, the connection of the court and the street is kept intact.

PROGRAM
We intended the conventional placement of public functions on the ground floor and tried to create a unrestricted public space on a high altitude of over sixty meters. Public functions on top were a choice for a total access through this "Visto Alto". We understand it as a continuation of the ground floor and a high social venue, yet due to its positioning it is a bit more appealing.

CIRCULATION
The access to the "Visto Alto" is guaranteed by two permanently running giant external escalators on each side of the building. They connect the street to the roof level and the court. The constant fluid movement, the absence of static waiting time and the conspicuity suggest a spatial continuity of the public space moving from the ground floor. The internal circulation is not independent from the outer system and is accessed through the lobby at ground level.

STRUCTURE
The load bearing structure is a three-dimensional system of giant slabs working over large sections of the building. We tried to create a strong relationship between functions, their specific spatial configuration and the basic spatial structure suggested by the load bearing elements.

WORKSHOP SÃO PAULO Workshop São Paulo

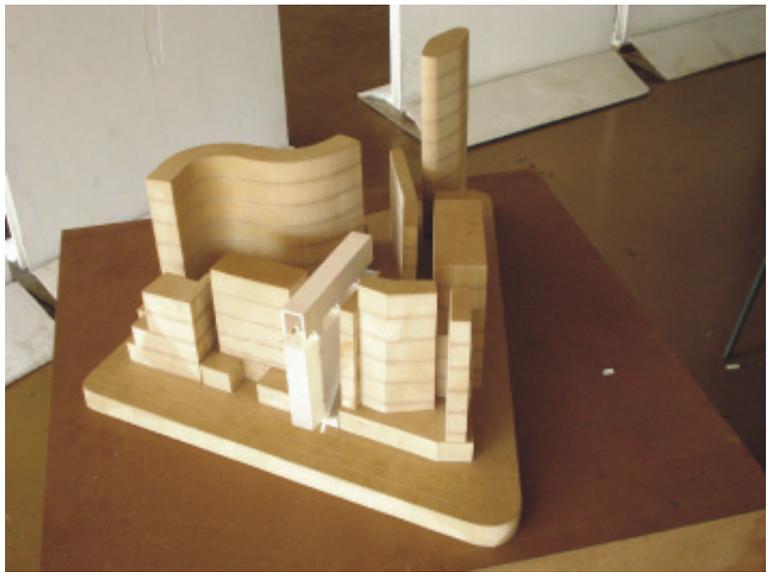
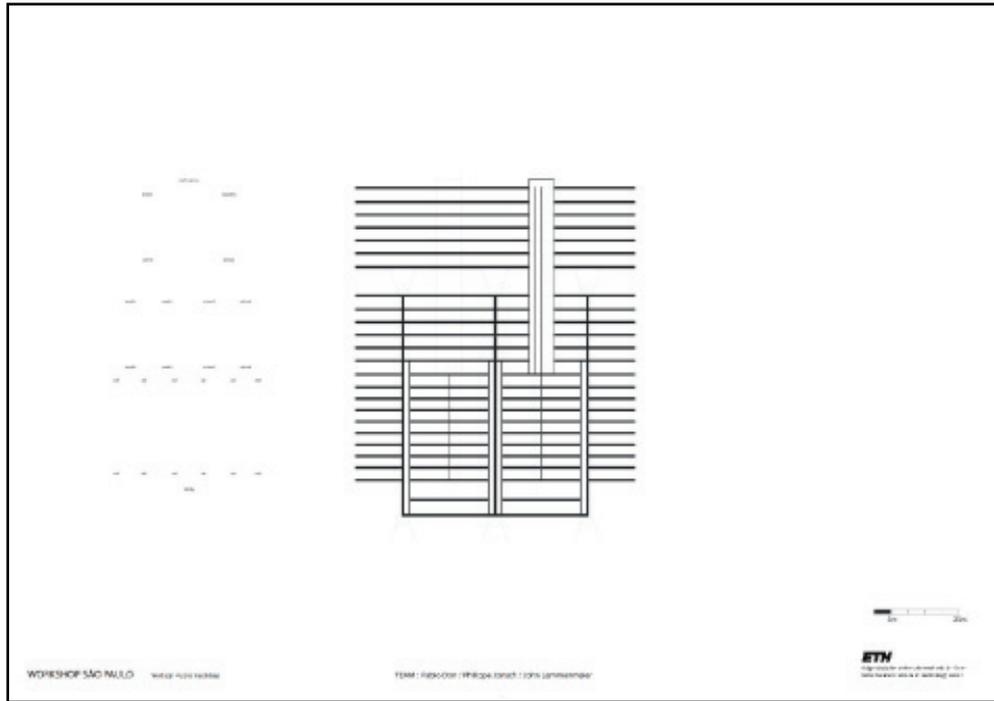
TEAM: Fabio Don / Philippe Jorish / John Lemmenmeier

ETH
ETH ZÜRICH / ETH SAO PAULO / ETH BRASÍLIA

WORKSHOP SÃO PAULO Workshop São Paulo

TEAM: Fabio Don / Philippe Jorish / John Lemmenmeier

ETH
ETH ZÜRICH / ETH SAO PAULO / ETH BRASÍLIA



Pelo resultado apresentado pelas equipes e pelas discussões levantadas nas palestras, vimos que esse tipo de intercâmbio deve fazer parte de forma mais rotineira de nosso cotidiano na escola. Para nossos alunos brasileiros, a vinda do grupo suíço fez com que eles refletissem sobre as características de nossa cidade, ao responder às inúmeras questões levantadas pelos alunos estrangeiros e também que estivessem outras maneiras de abordar-se uma questão urbana, com outros procedimentos projetuais, outras premissas atentos para um olhar saudavelmente diferente.

Catherine Otondo

Arquiteta formada pela FAUUSP em 1993 e aluna de pós-graduação da mesma Universidade, com projeto de pesquisa sob orientação da Profa. Dra. Ana Maria Belluzzo, do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto.

6 | IN MEMORIAM



O amigo Guedes
Foto do Arquivo Adilson
Costa Macedo

JOAQUIM GUEDES

Sylvio Barros Sawaya
Adilson Costa Macedo
Anne Marie Sumner
Carlos Antônio Leite Brandão
Gilberto Belleza
Maria Luisa Trindade Bestetti
Miguel Pereira
Mônica Junqueira de Camargo
Olgária Matos
Paula Katakura

MESTRE JOAQUIM GUEDES

Desde seu falecimento, em 27 de julho de 2008, muitas foram as manifestações de reconhecimento da contribuição do arquiteto Joaquim Guedes à cultura brasileira, em especial à arquitetônica. A revista *Pós* optou por lhe render o merecido tributo trazendo, neste primeiro número lançado após sua morte, a homenagem da comunidade acadêmica representada por alguns professores e orientandos, os quais, de alguma forma, conviveram mais proximamente com ele nestes últimos tempos. São eles: Sylvio Barros Sawaya, Adilson Costa Macedo, Anne Marie Sumner, Carlos Antônio Leite Brandão, Gilberto Belleza, Maria Luisa Trindade Bestetti, Miguel Pereira, Mônica Junqueira de Camargo, Olgária Matos e Paula Katakura..

ARQUITETO JOAQUIM GUEDES

Tive a oportunidade de ler os textos sentidos e cheios de luz de meus companheiros e amigos nesta tarefa de continuar nossa conserva com o Guedes. Deles recolho elementos básicos de sua trajetória, que passo a enumerar:

Adilson recupera o grande professor e seu método iluminado de conquistar a arquitetura; Anne Marie o coloca como franciscano, palmilhando os espaços deste país e construindo-os na procura da justa e correta medida; Carlos Antonio fala da meditação sobre a vida em diálogo com o tempo da arquitetura como coisa concreta; Gilberto faz referência à criação e feitura inovadora de sua arquitetura, lembrando o momento fundamental dos então jovens Millan e Guedes; Maria Luiza recupera o amor pela cidade, especialmente a de São Paulo e a prática provocativa que o fazia um mestre completo para seus orientandos; Miguel, companheiro inseparável, recupera o grande arquiteto com discurso irreverente e polêmico que, nas pausas, produz textos cuidadosamente elaborados, trazendo contribuições intelectuais

de valia; Mônica mostra como, a partir de um projeto feito com segurança e precisão, ele foi um grande mestre preocupado com o caminho intelectual do aluno; Olgária diz da “Geometria Habitada”, um discurso do método e uma filosofia da construção; geometria é a forma da matéria, é sua alma, uma aula magistral de arquitetura e vida; Paula enfatiza a utilização dos diagramas no desenvolvimento dos projetos, relacionando as formas à vida da sociedade e da cidade, buscando uma arquitetura mais justa.

A tentativa de síntese, mesmo precária e incorreta, traça um perfil bem completo desse grande brasileiro e arquiteto. Não dá para ser redundante diante do que foi apresentado. Sobra-me o testemunho de quem o teve sempre como amigo e mestre, nos tempos de entendimento e nos momentos em que, adversários, sempre fomos lastreados por um grande respeito e afeto que a tudo vencia.

Pude, sendo atualmente diretor da FAU, estar muito próximo no momento seguinte à sua morte. O encontro com os filhos, irmãos, familiares e amigos, com Pedro Taddei, presidente da Fupam, foi muito intenso e daí resultou os dois dias de seu velório na FAU-Maranhão.

Uma despedida longa, com uma emoção profunda perpassando a todos, com o irmão e grande amigo, padre Vicente, orientando-nos na compreensão do significado dessa vida que se apresentava pela ausência diante de nós. Tentei começar este texto na primeira semana de agosto; só agora, decorridos quatro meses de sua morte, é que consigo encadeá-lo, quando o sentimento de perda foi ultrapassado pela importância do que foi feito.

Falar do Guedes é um pouco falar de mim mesmo. Permitam-me relembrar alguns de nossos encontros que se realizam sistematicamente desde 1960, quando fui à Biblioteca Municipal Mario de Andrade, antes de ser aluno da faculdade, para escutá-lo, com a psicóloga Noemi Silveira Rudolfer sobre a profissão de arquiteto. Na saída encontrei-o com Liliana, sua esposa, conversamos e a certeza sobre fazer arquitetura consolidou-se.

Durante o curso de arquitetura, na aula de materiais, fiz uma mesa de madeira colada e moldada como exercício do curso. Terminando o curso, em 1967, com o Pedro Taddei, fomos estagiários e arquitetos recém-formados em seu escritório. Volto à FAU em 1971 como professor de projeto e reencontro o Guedes ainda na tecnologia.

Cursamos o doutorado em 1972, o Guedes passa para planejamento e depois para projeto. Foi quando assisti às suas discussões, às vezes fortes, com os colegas. Dei aulas com o Guedes no quarto ano, por algum tempo, e apoiei-o para chefe do departamento. Exercício rápido na função, mas mesmo assim muito importante pelo seminário internacional que promoveu sobre a arquitetura e o ensino. É após esse período que o Guedes se aposenta da FAU.

Nos anos 90 conversamos muito, sobretudo nas reuniões do Conselho Superior do IAB, quando fui representante brasileiro junto do Conselho Internacional dos Arquitetos de Língua Portuguesa. Conversamos, também, várias vezes durante o processo eleitoral do IAB São Paulo. A última vez que nos falamos foi por telefone, a propósito da cerimônia dos 60 anos da FAU, acontecimento que ele tinha agendado errado e pensava que seria possível ir ainda, mas, na verdade, havia ocorrido uma semana antes.

Trabalhei com meu grande amigo e mestre, Carlos Millan, em 1964, ano em que faleceu, indo para o escritório do Guedes. Já conhecia bastante do que ambos fizeram juntos enquanto sócios e companheiros em uma mesma sala de trabalho. Acabei, de alguma maneira, participando, em tempos diferentes, dessa experiência em comum.

A ausência prematura do Millan e o longo trajeto de Guedes não impedem de reconhecer, em ambos, dois pilares básicos da arquitetura aqui em São Paulo. O que os unem são, por um lado, uma profunda visão social aliada, e, por outro lado, a um fazer da arquitetura extremamente competente e inovador.

O Millan, a partir de F. L. Wright, Neutra e outros, encontra o Corbusier, faz uma releitura de sua obra, depara-se com o caminho para uma arquitetura despojada, essencial, carregando, em sua realização, um enorme e erudito requinte sublimado.

O Guedes, a partir do Corbusier, encontra o Alvar Aalto e vai contrapor, ao regramento assumido pela moderna arquitetura paulista, uma visão inovadora e instigadora de novas possibilidades, posição que mantém por toda a vida.

No Millan, uma radicalidade construtiva, associada a uma significação essencial dos elementos, propondo a recomposição de universos simbólicos. No Guedes, uma geometria rica que ultrapassa o retangular e apresenta grande riqueza na transição dos materiais que a realizam, absolutamente, perfeita.

O tempo a mais de vida concedido ao Guedes permitiu a aplicação constante de uma inquietação polêmica, sempre contestadora, mas também altamente propositiva. É uma procura incessante dos caminhos corretos, verdadeiros, acirrados sem parar pela interpretação do que vai ocorrendo e do que sinaliza para o futuro no mundo entre nós.

Há uma participação política a partir da condição de arquiteto que tudo discute e contribui. Há uma quase reverência diante da filosofia que mostra uma procura constante do pensar aderido à verdade. Há uma erudição praticada que se traduz em comunicações, palestras e textos os quais deverão ser coligidos e publicados.

A atuação nas atividades de representação profissional, sempre constantes e, muitas vezes, surpreendentes em suas formulações, culminam em uma presença ativa, nestes tempos últimos, no Instituto de Arquitetos do Brasil, com ação incisiva em São Paulo, em que o reconhecimento das novas gerações e de sua energia espalhada por todo o território do estado de São Paulo é a marca fundamental.

Contribui para essa ação sua grande energia, sempre jovem e incansável, permitindo-lhe lançar pontes entre gerações e propor um futuro para a atuação dos arquitetos. A parada abrupta que o retirou de nosso convívio, deu-se em um momento maior de plenitude pessoal, o que, associado à sua trajetória por toda a vida, fará dele presença constante e instigante para aqueles que continuaram e continuarão na afirmação da arquitetura como parte fundamental da cultura e da vida social neste mundo.

Faltou falar do Artigas, esse grande estruturador de uma escola de arquitetura entre nós e que, dialeticamente, explica mais do que o Niemeyer o percurso trilhado pelo Guedes. Há um contraponto constante entre ambos, lastreado em respeito, amizade e questionamento. Esse nosso grande professor, fundador de escola, o Artigas, constituiu-se no instigador maior do Guedes, seja na militância

política, seja nos percalços das atribuições da ditadura, seja na concreção da arquitetura. Há uma referência constante do Guedes em relação a esse arquiteto maior que lhe serve de guia. É, no entanto e, sobretudo, nos entendimentos da aula de arquitetura, que esse contraponto surge plenamente. Preocupados ambos com o rigor do pensamento e a compreensão intelectual da arquitetura e de seu fazer, foi, sem dúvida, essa presença maior que levou o Guedes a avançar tanto e tão criativamente no exercício do ensino da arquitetura, ao mesmo tempo contestando e dando continuidade. Esses dois grandes mestres, os quais tivemos a felicidade de ter aqui na FAU, explicam muito do que esta escola se constitui e abrem grandes indagações para saber o que ela poderá ser. Está aí um tema para ser aprofundado em nossas pesquisas.

O fazer da arquitetura em sua realização enquanto construção e forma, que tornam o arquiteto um mestre, como dizia o Guedes, é o ponto central nesta encruzilhada mundializada e dinâmica por que passamos. Encontrar, sendo específico e centrado em sua própria energia, a maneira de inserir-se neste mundo, que fica mais próximo e menor, é a incumbência e a convocação que o Guedes faz a todos nós neste momento.

Sylvio Barros Sawaya

Professor e diretor da FAUUSP

○ AMIGO GUEDES

Dez anos mais velho do que eu. Fui seu aluno na disciplina Materiais de Construção, funcionário de seu escritório entre 1968 e 1969 e, por volta de 1988 passei a lecionar com ele na FAUUSP, no Departamento de Projeto, no curso de graduação. Em seguida, convidou-se para participar das disciplinas da pós-graduação, sob sua responsabilidade. Quando se aposentou, há seis anos, tornei-me responsável pelas disciplinas, das quais participa também o professor Dario Montesano. O professor Guedes, mesmo depois de aposentado, continuou com as aulas do curso de pós-graduação.

Para ser admitido em seu escritório fiz uma prova, o projeto de uma casa onde foi dado o terreno e o programa de necessidades. Estava formado há quatro anos, mal conhecia o Guedes, achava ele um bom arquiteto. Tinha como referência uma casa do Pacaembu, que conheci no final da obra quando ele levou um grupo de alunos para visita. Dias depois da prova, chamou-me no escritório, e com meus desenhos na frente, disse: “Gostei! Você estudou criteriosamente cada ambiente indicado no programa, implantou a casa direito e, com estes vários croquis mostrando detalhes construtivos, você demonstra que pensa na construção desde o estudo preliminar do projeto”. Acrescentou que, com o desenvolvimento posterior do projeto, eu poderia ir articulando melhor a volumetria até chegar ao resultado final. No entusiasmo da juventude, saí de lá dando pulos de alegria por ter conseguido o emprego. Muito tempo depois “caiu a ficha” sobre a profundidade

dos comentários que meu contratante fez sobre o projetinho produzido por mim em umas cinco horas de trabalho. O tempo que passei no escritório, apesar de curto, foi importante para minha formação. Existia uma aura sobre o rigor da construção, de não se começar pela forma já feita do projeto, de procurar-se a melhor forma para cada parte estabelecida pelo programa de necessidades e inventar os detalhes para suas interfaces. Passei a conhecer melhor a obra dos arquitetos Alvar Aalto, Hans Scharoun, Louis Kahn e outros, dos quais pouco havia conhecido na FAUUSP. Anos depois, após passar algum tempo fora de São Paulo, com pouco contato intermediário, reencontrei o Guedes em nossa Escola. Nessas alturas eu já contava com alguns projetos realizados que ele conheceu. Resultou maior proximidade e passamos a compartilhar nossas aulas.

Como lembrança, acrescento ao texto uma foto com nossa turma de pós-graduação, uma foto do Guedes em cima do muro (verificando o terreno!).

Adilson Costa Macedo
Professor da FAUUSP

GUEDES, UMA SÍNTESE

O Guedes tinha, além das qualidades que lhe são atribuídas – raciocínio lógico, velocidade e curiosidade – um espírito franciscano formidável, sobretudo se pensarmos a construção do país em suas várias escalas.

Anne Marie Sumner
Ex-orientanda

NO LUGAR DE JOAQUIM GUEDES, O LUGAR DA ARQUITETURA

Quando me pedem para escrever sobre o Guedes, encontro-me, justamente, substituindo-o em uma banca de concurso para novos professores do Departamento de Projetos da Escola de Arquitetura da UFMG. Dentre as citações e lembranças que o fazem reaparecer constantemente dentro de mim, repete-se o título de seu prefácio ao *Eupalinos*, de Paul Valéry: “Geometria habitada”. Nesse título resume-se o encontro do espírito com a matéria e com a vida, a fricção que institui a arquitetura e o urbanismo como fundadores do ser humano e da sociedade. Esse é o fundamento da paixão de Guedes pelos edifícios e cidades: eles são instauradores e reguladores da ação individual e coletiva, do sujeito e do cidadão, na história. A propensão polemista de Joaquim Guedes se alimenta do fato de

também os edifícios e cidades de valor, como “os que falam” ou que “nos fazem dançar”, na classificação de Eupalinos, só surgem mediante a faísca dos atritos produzidos e conflitos explicitados, a serem, com o tempo e o exercício, superados.

Os edifícios e cidades concebidos pelos arquitetos e urbanistas não são meros abrigos ou decorações da ação humana, mas estão na gênese dessa ação e de nosso contexto histórico e espacial. O espaço é fundamento e condição da história, e não seu mero invólucro. Poucos poderiam prefaciar o livro de Valéry, pois não saberiam compreender a disputa entre a labilidade das palavras e a habitabilidade concreta das construções, entre a frustração de Sócrates e a alegria de *Eupalinos*, relatada por Fedro ao seu mestre. Assim como a Guedes é estranho o arquiteto que se aliena devaneando formas aleatórias e fantásticas, não acompanhadas do modo com que seriam construídas e usadas, também não lhe parece plausível esse profissional conceber edifícios e cidades não-ancorados em meditação sobre a vida e diálogo com o tempo, com o lugar e a filosofia entendida como modo de ser e estar no mundo. Vivemos em uma dicotomia entre a contingência e o universal que cumpre à arte e à poesia rearticular. Também esse é o papel da arquitetura e do urbanismo, pontes lançadas entre as circunstâncias do presente e o desenho do homem e da sociedade que deveríamos ser. Vivemos uma época na qual forma e função, aparência e conteúdo, encontram-se rompidas: eis o que Guedes critica em alguns arquitetos, como Niemeyer. Também vivemos uma época de dicotomia entre o desenho, a economia e a construção: eis o que nosso arquiteto paulista denuncia na produção da arquitetura contemporânea e nos currículos universitários. Empenhando-se em equilibrar os três componentes da tríade vitruviana – *firmitas*, *utilitas* e *venustas* – Joaquim Guedes se manteve, ao longo de sua trajetória profissional, intelectual e acadêmica, no epicentro da complexidade da arquitetura. Com veemência, ele se opunha a que ou a quem banalizava essa complexidade ou anulava qualquer uma daquelas componentes no exercício de sua reflexão, de seu discurso e de seu ofício.

Fazer arquitetura é muito difícil, quanto mais em uma época na qual ela reserva ao arquiteto quase apenas o trabalho de ornamentação do interior e do exterior de caixas predefinidas pelas imobiliárias, incorporadoras, construtoras ou grifes divulgadas na mídia ou em exposições. Tempo e árduo trabalho prático e intelectual são exigidos para que a arte de conceber e construir edifícios e cidades não se reduza ao irresponsável entretenimento lúdico, como em muitos pós-modernistas; ou aos delírios formais, como nas páginas da arquitetura contemporânea; ou à feitura de meros abrigos, mais ou menos sofisticados tecnologicamente, mas sem qualquer assento no espírito e no devir humano e social, como ele desconfiava entre os modernistas que lhe foram contemporâneos. Le Corbusier, inclusive. A teoria de Guedes, pois me agrada ultimamente considerá-lo como teórico e historiador, vigia-nos, hoje, quanto a esses desvios do tecnicismo, do pragmatismo e do formalismo vazios.

É a geometria que concede forma à matéria e à natureza brutas, despropositais, informes. Isso significa serem a arquitetura e o urbanismo antinaturais, imposição da ordem do pensamento e do afeto sobre a desordem, do projeto e fins humanos sobre a parte do humano que é alheio. Daí o caráter

instaurador da obra do arquiteto: ele nos fornece o hábitat em que podemos desenvolver a “humanidade do homem” e o ambiente republicano, nos quais o bem comum e laico tem primazia sobre as idiosincrasias particulares, seja do cliente ou dos grupos sociais, seja do próprio arquiteto, do urbanista e das corporações, públicas e privadas. Em arquitetura, essa geometria não é para ser contemplada, ao contrário do modo com que a vê o mentor de Platão: ela é o lugar da ação individual e coletiva, no qual a idéia cai na história e deixa-se contaminar por nossas finitudes, possibilidades e fins mortais. Aristotélico e albertiano, Joaquim Guedes não vê nenhuma linhagem divina em nosso ofício, não o faz derivar de qualquer musa e inspiração, não lhe concede nenhuma parentesco de primeiro e segundo grau com as engenharias ou as chamadas belas artes. A arquitetura surge da reflexão metódica e crítica que se desenvolve em linhas, materiais e sistemas para ganhar corpo e compor o mundo no qual, efetivamente, habitamos e movemo-nos. Isso a torna, como confessa o próprio Sócrates, superior ao volátil universo das palavras e dos discursos retóricos.

Neste momento, agosto de 2008, Guedes conversa com Sócrates, Fedro e Eupalinos, sabe-se lá onde. Talvez preferisse continuar a conversa dominical mantida com o caseiro de sua fazenda, horas antes de ser estupidamente atropelado na avenida de uma coisa que não merece mais o nome de cidade, como também talvez não o mereça mais essa estrutura atendendo pelo nome de Belo Horizonte, na qual me alojo e desempenho minhas funções, como nesta banca, em que me sinto desconfortavelmente instalado, quase como um usurpador. Substituindo meu amigo paulistano, mantenho-o como referência crítica para avaliar os candidatos que ele julgaria com muito mais propriedade do que eu. Creio: o que ele mais avaliaria seria a quádrupla competência dialógica da arquitetura e do urbanismo: a) promover a interlocução entre o pensamento e a prática projetual e construtiva e entre o espírito e a matéria; b) cruzar a forma, o uso e as técnicas, pois é desse cruzamento que nasce a propriedade da arquitetura e seu insubstituível discurso; c) estabelecer a interlocução entre o projeto e o contexto espacial, histórico e social no qual a obra, ao ser introduzida, necessariamente deverá alterar; d) incitar o diálogo entre a arte de construir edifícios e cidades e a de prover a humanidade do homem e a república em que deve transcorrer a vida do indivíduo, da sociedade, da nação e do espírito.

Isso significa que a arquitetura e o urbanismo, bem como nossas outras produções técnicas e artísticas, não têm fins em si mesmos. Elas são apenas instrumentos da construção de uma vida melhor e mais justa, para a qual são tensionadas. Provavelmente, é esse o tema da conversa inquieta que Guedes mantém naquela região para aonde também esperamos ir. Nesta sala da Escola de Arquitetura em Belo Horizonte, de onde eu e Guedes já havíamos combinado sair para degustar uma comida mineira ou tomar um vinho e uma cachaça, tento encontrar, nas falas dos 18 candidatos que avalio, os vestígios e fragmentos que se harmonizam naquela conversa com que, nos inferos, os dois filósofos e os dois arquitetos reordenam nosso mundo, medem nossas ações e riem de nossas vaidades e ilusões.

Carlos Antônio Leite Brandão

Professor da Escola de Arquitetura da UFMG

A CONTRIBUIÇÃO DE JOAQUIM GUEDES À ARQUITETURA

O trágico falecimento de Joaquim Guedes causou, como ele gostaria, uma série de polêmicas. Mas um ponto foi consensual entre todos: sua capacidade intelectual e produção arquitetônica foram marcantes no panorama cultural brasileiro.

Seu velório no saguão da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo foi visitado por vários de seus colegas e uma grande quantidade de ex-alunos, decorrentes de sua atuação como professor dessa instituição por quase toda a sua vida profissional. Essa homenagem feita pela FAUUSP corrige a ausência de homenagem, quando de sua aposentadoria, como professor titular, o primeiro professor titular de projeto oriundo da própria FAU.

Formado em 1954, orgulhava-se de uma de suas primeiras obras, a residência de seu pai, onde explorava com afinco o racionalismo dos espaços e da construção, para abrigar uma grande família. Nesse projeto já é possível captar a pesquisa de novas soluções arquitetônicas que marcaram toda a sua trajetória.

Já em 1955 projeta a igreja da Vila Madalena em São Paulo, uma obra que, apesar de muito descaracterizada atualmente, ainda expõe inovações da época, como o altar central, a expressão estrutural e o concreto aparente. Vale a pena salientar que essa foi uma das primeiras obras, se não a primeira, a explorar a linguagem do concreto aparente, característica marcante da produção paulista. Nesse projeto, o arquiteto Flavio Império desenvolve uma colaboração com Guedes, logo em seguida Sergio Ferro também colabora com Joaquim Guedes, ilustrando uma grande variedade de colaboradores, de grande competência e talento, os quais trabalharam em seu escritório, este a formar inúmeras gerações de profissionais.

A convivência em sociedade com Carlos Milan (1927-1964) foi muito importante para ambos. De um lado Milan, com sua influência inicial de formação mackenzista da arquitetura norte-americana, e, do outro lado, Guedes, no convívio com Vilanova Artigas e toda uma discussão de produção arquitetônica desse período.

É preciso destacar, dessa época, a produção do concurso de Brasília, e as casas D'Elboux, 1962 (Milan) e Cunha Lima, 1958 (Guedes), as quais, produzidas individualmente, explicitam a influência de cada um no trabalho do outro e a identidade que essas obras assumiram dentro do panorama da arquitetura brasileira. Guedes confidenciou que sua grande preocupação com o detalhe foi oriunda do convívio com Milan, do qual compartilhara muita amizade, tornando-se, os dois, compadres.

A Casa Cunha Lima mereceria um capítulo à parte em sua obra, pois ela marca uma nova linha de atuação com a estrutura explicitada de maneira bastante crua, aparente e inovadora. É uma das primeiras obras da produção apoiada em quatro pilares, solução que se tornou bastante usual na produção arquitetônica paulista. A melhor definição dessa obra foi dada pelo júri da premiação da VIII Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, em sua justificativa do prêmio: “tudo (nessa obra) é verdade cruamente exposta, decorrente de uma série de razões materialmente precisas, logicamente encadeadas”.

A influência de Le Corbusier em sua obra se dá, de maneira mais direta, no Fórum de Itapira (1959) e na Casa Costa Neto (1961), onde a cobertura de ambas traz uma releitura de Ronchamp, acentuando-se, principalmente, em sua produção de residências em abóbadas cerâmicas, nas quais novas soluções são buscadas, no

sentido de explorar a linguagem do concreto e do tijolo cerâmico. Da Casa Costa Neto vale a pena salientar um exemplo de permanente pesquisa arquitetônica, com a solução dos caixilhos em montantes de concreto. A evolução disso ocorre na inserção do vidro temperado diretamente na estrutura ou na alvenaria, dando ao vidro, mesmo transparente, um importante papel na conformação volumétrica da arquitetura.

Essas soluções são exemplos de pesquisa construtiva realizada por Guedes, que, na seqüência de sua divulgação, foram incorporadas por várias gerações de arquitetos. Essa pesquisa também é resultado de sua primeira atividade didática na FAUUSP como professor de construção.

O afastamento da linha de Artigas se acentua em seu projeto para o Instituto de Matemática da USP (1963), o qual, não-construído, marcava uma nova fase, com influência da produção aaltiana.

A residência Francisco Landi (1965), detentora do 1º Prêmio Governador do Estado, no XVII Salão Paulista de arte Moderna de 1968, expõe melhor essa nova visão da arquitetura, com uma residência em tijolo cerâmico e estrutura em pórticos de concreto aparentes, além de cobertura em telha ondulada de fibrocimento. Essa casa denota uma nova visão dentro da produção arquitetônica paulista e brasileira, e explícita, mais uma vez, a preocupação de Guedes com o sistema construtivo e a racionalidade da construção. Toda a casa foi modulada na dimensão da telha ondulada, para permitir um correto arremate da telha com seus beirais e a estrutura de concreto.

A residência Perseu Pereira (1967) radicaliza a influência de Aalto com uma obra a utilizar-se da forma de maneira bastante racional, sem perda do rigor lógico quanto à sua organização e construção, conforme a definição do júri que lhe outorgou o Prêmio Rino Levi do IAB-SP.

A Residência Liliana Guedes (1968) no Morumbi, em São Paulo, retoma a linguagem dos quatro pilares e da forma pura, quebrada por amplas abas de concreto que a protegem da insolação, transformando o estar em amplo terraço. Novamente a racionalização da construção se explicita com a estrutura toda modulada na dimensão da forma de madeirite, para se evitar perdas de material.

Seus trabalhos de urbanismo são um retrato da produção de arquiteto em suas edificações. Para ele, a citação “a casa como cidade, a cidade como casa” era mais do que verdadeira, tanto que não admitia o termo urbanista junto do título de arquiteto. Para ele, o urbanismo era algo inerente ao arquiteto e não podia ser dissociado.

Dentre suas produções urbanas, destaca-se Caraíba, no interior da Bahia, na qual todos os desenhos da cidade e das construções foram criados por Guedes e sua equipe, resultado de uma rigorosa pesquisa de campo e da racionalização dos espaços, da construção e dos materiais. Nesse processo do projeto de Caraíba, Guedes levou ao extremo a racionalização da construção, aplicando-a ao próprio processo projetual, em que os desenhos do projeto executivo eram agrupados por categorias de serviço na obra (alvenaria, estrutura, caixilhos, acabamentos) e, para cada categoria, era produzido um desenho no qual constavam somente as informações necessárias a essa etapa de trabalho, buscando, com isso, uma melhor organização das fases da obra.

Nas residências Beer (1975) e Mariani (1978), a linguagem do tijolo aparente é retomada de maneira diferente, até mesmo como revestimento da estrutura,

explorada e explicitada, com um desenho diferenciado do tijolo, denotando a verdade estrutural, mesmo quando revestida. Nessas obras, já se aponta sua visão crítica ao uso indiscriminado do concreto aparente pela arquitetura paulista e brasileira.

Sua proposta para a recuperação do Tuca, Teatro da PUC-SP, finalizado em meados dos anos 90, Guedes busca, com a racionalidade da proposta, recuperar a história desse importante espaço cultural. As paredes queimadas, deixadas aparentes, refletem que mesmo dentro de seu radicalismo construtivo há espaços para poéticas a marcarem a arquitetura.

Intervenção como essa no Tuca também ilustra um vasto campo de atuação de Guedes em edificações existentes, dando-lhe nova identidade. Importantes espaços em São Paulo tiveram propostas de Guedes, como o Teatro Oficina, o Hotel Jandaia, o João Sebastião Bar, além de várias residências, transformando esses espaços em pontos marcantes da produção arquitetônica.

Mais recentemente sua produção havia se reduzido, mas mesmo assim ainda é possível observar sua permanente insatisfação e labuta com a arquitetura, buscando sempre inovação e pesquisa, como a realizada no Pavilhão de Lazer no Jardim Botânico-RJ (1996), onde o sistema construtivo em madeira foi o objeto de trabalho.

Esse rápido relato de seu percurso é necessário para ilustrar sua personalidade. Suas posições eram radicais. Suas idéias eram, para ele, as corretas. Defendia suas posições com extremo rigor, o que levava a angariar cada vez mais uma grande corrente de opositores e até inimigos. Defendia seus projetos com vigor, o que levava a um difícil relacionamento com seus clientes, mas o resultado final poderia até justificar tal situação, se não fosse o grande sofrimento do processo.

Sua preocupação com o detalhe e a verdade dos materiais era o que valorizava sua produção. Muitas vezes, seus projetos próximos à finalização eram repensados na busca de uma melhor solução, a exigir toda uma retomada de etapas vencidas, e, eventualmente, até um prejuízo financeiro, na busca de um resultado melhor, o qual, invariavelmente, era alcançado, após muitos desgastes, ilustrando bem seu processo doloroso de criação.

A personalidade de Joaquim Guedes dentro do panorama da arquitetura brasileira era muito marcante e importante, não somente por sua produção arquitetônica, mas, principalmente, por ser uma voz destoante, que expressava coerentemente suas idéias e representava uma boa parcela da visão arquitetônica brasileira, a qual não se enxergava na produção corrente.

Sua licença do IAB-SP para concorrer ao cargo de vereador na cidade de São Paulo, após a grave situação política criada na entidade, inclusive com decisão definitiva de posse a ser dada ainda pela justiça, servem, ao mesmo tempo, para ilustrar sua participação nesse processo e sua eterna busca por uma nova luta e ideais, com espírito jovem e aguerrido.

De qualquer maneira, Joaquim Guedes será lembrado e reconhecido por sua importante produção arquitetônica e intelectual dentro do quadro da arquitetura brasileira, e sua personalidade forte e marcante, deixando discípulos e seguidores, como uma importante contribuição à cultura e arquitetura brasileiras, reconhecida até mesmo por seus opositores.

Gilberto Belleza

Ex-orientando

O QUE APRENDI COM JOAQUIM GUEDES

Convivi com Joaquim Guedes por quase dez anos, durante minha permanência no Programa da Pós-Graduação da FAU. Com ele tive o privilégio de vivenciar gratificantes “lições de arquitetura”: como aprendiz, ouvia atentamente aulas sobre edifícios, cidades, praças. “*É preciso imaginar o objeto e inventar sua construção!*”, dizia com entusiasmo. Mas foi desvendando São Paulo que compreendi: mesmo acostumado à convivência com múltiplas culturas pelo Brasil e exterior, sua paixão era a cidade onde nasceu, e pela qual trabalhou incansavelmente para torná-la melhor. “*São Paulo é fantástica!*”, repetia.

Quando propus trabalhar com moradias assistidas para idosos, perguntou-me, sarcástico: “*Você vai desenvolver projetos de casas para velhos? O que as torna diferentes de quaisquer outras com boa arquitetura?*” Aceitou o desafio, constantemente criticando duramente minhas posições, e fomos construindo um caminho baseado na metodologia de projeto para garantir essa boa arquitetura. Discutíamos lugar, usuário e sustentabilidade. Eu, preocupada em definir necessidades e desejos dos idosos, ele, exigindo minha atenção para os meios de invenção do objeto.

“*Como se atreve a discordar de seu orientador?*” dizia, sorrindo. No prefácio de *Eupalinos ou o arquiteto*, de Paul Valéry, Guedes diz: “*Quem copia não sabe nada, por isso aluno não tem guru. Tem que ser voraz e rebelde. Tem que negar os mestres. Tem que amá-los, ouvi-los, sugá-los e destruí-los dentro de si, para aprender a construir seu caminho...*” Fui provocada a argumentar, refletir, revisar posições: ele foi generoso ao permitir que fossem esgotadas todas as dúvidas. Oferecia-me o desafio, apoiando minhas reflexões com leituras fundamentais e discussões que superassem os preconceitos, garantindo meu amadurecimento.

Guedes permanece vivo por ter provocado tanto, e ele não desaparece porque ainda temos muito o que aprender com sua extensa produção. Certamente, as gerações futuras de jovens arquitetos vão admirá-lo como fazemos hoje, pois sua obra permanecerá viva e instigante tal como conhecemos. Sentimos falta de seus argumentos e provocações ferinas, expressões da sua combatividade, mas somos todos, como admiradores, capazes de continuar a mantê-lo aqui, fazendo a diferença.

Maria Luisa Trindade Bestetti

Ex-orientanda

GUEDES – QUANDO CESSA O PENSAMENTO

“*Pra que partir, se em toda parte é o fim do mundo?*” diria Cioran, o filósofo pessimista, ou se escutaria a sentença inexorável do inspirado Fernando Pessoa:

“*A morte chega cedo,
Pois breve é toda a vida
O instante é o arremedo
De uma coisa perdida.*”

Foi inesperada essa partida. Eu, que o imaginava ainda em Lisboa ou Madri, conforme planejava, eis que o sinto reduzido a uma lacônica notícia telefônica: “O Joaquim Guedes morreu, tragicamente, atropelado”. Meu relógio marcava meia-noite, fim do dia 27 de julho de 2008. Fim da vida de um grande amigo, encontro trágico dos dois ponteiros de um relógio que parou. A vida e a morte se despedem. E o pensamento cessa.

Havíamos estado juntos, há pouco tempo, em Torino, Itália, como membros da delegação oficial do IAB, no XXIII Congresso Mundial de Arquitetos. Foram dez dias de convivência, durante esse longo evento, o congresso e, depois, a Assembléia Internacional. Além dos contatos cotidianos, os 11 membros da delegação realizaram várias reuniões, para troca de idéias e fixação de estratégias.

Percebi algo de estranho no olhar do companheiro. Eu não conseguia distinguir, nesse olhar, a fronteira entre o cansaço e a tristeza. Seu dinamismo próprio e polêmico guardavam escala modesta. Seria essa uma premonição? Não sei. Mas posso afirmar que o velho companheiro não morreu feliz.

Fomos amigos, ao longo de 40 anos, e foi-me possível conhecê-lo muito bem. Durante esse período de tempo fomos sócios por sete anos (Guedes, eu, Paulo Guedes, Hiroo Nanjo, Luiz Manini) – 1981- 1988; convivemos longos anos na FAUUSP, no exercício da docência, e ao longo de nossa militância, no IAB.

As histórias são muitas, e muitas foram as refregas, as discussões, as parcerias, dissensões, conferências, seminários, congressos, eventos compartilhados. Todos esses são fatores que nos ajudam na formação do processo cumulativo, fixando, na memória, as glórias e os infortúnios.

Guedes sempre cultivou os atributos do pensamento dialético, mesmo, por vezes, precisando enfrentar dificuldades ao detalhar os limites do contraditório. Cultivou as artes, a música, o teatro, a literatura, a filosofia, as tecnologias e a arquitetura, sempre aberto às alegrias e aos percalços do novo. Com esses valores, moldou o cotidiano de suas preocupações, suas amizades, seus afetos e suas paixões profissionais. Nunca economizou o sorriso nem a gentileza, mesmo que tivesse de desenhar, na face, os momentos de contrariedade, com seu característico sobrolho contraído.

Sua ambição era justa, condizente com a escala de seu talento e de sua competência: uma obra vasta e de pleno reconhecimento. Nem tudo o que quis, conseguiu. Levou consigo a mágoa da contrariedade e da mesquinhez do mercado de trabalho, raramente pautado pela qualidade e por valores culturais. Soube construir sua segura visão do mundo da arquitetura e seus discursos próprios, perspicazes e polêmicos. A arquitetura expressou-a,

sempre, pela racionalidade madura de seu método de trabalho, perseguindo a forma, a excelência tecnológica, a concretude daquilo que era possível e, afinal, a beleza. Sua linguagem expressiva não seguiu os cânones dos postulados racionalistas de Le Corbusier. O mestre finlandês, Alvar Aalto, foi seu grande inspirador. Porém, o Brasil vivia a ciranda das glórias da escola corbusiana. Em um mundo que não professava a cultura da pluralidade, sobrou-lhe a alcunha perversa de “alienígena”, pela ousadia de tal procedimento. Não se pode negar que Guedes tenha sido um contraponto na esteira do movimento moderno da arquitetura brasileira, a escala justa da necessidade do contraditório, alimentadora de um debate o qual nunca existiu, no Brasil. Assim, também foi a abstinência brasileira em relação à linguagem pós-moderna. As escolas de arquitetura e os arquitetos foram privados da discussão do que acontecia no resto do mundo.

Guedes viveu, no mais alto nível, o exercício da docência. Reconhecido, nesse mister, plenamente, por alunos e professores. Era mestre de uma implacável disciplina de trabalho, em cobrança superlativa, sem qualquer tipo de concessão em relação aos maus hábitos do projeto sem qualidade. Uma penitência admissível, um ganho inquestionável, sempre admitido e reconhecido pelos alunos.

O discurso irreverente e polêmico, no relacionamento cotidiano da prática profissional, recolhe-se nas pausas do trabalho intelectual, para dar lugar ao nascimento de textos cuidadosamente elaborados, registrando contribuições valiosas. Esses textos, sem qualquer dúvida, merecem ser organizados sob a forma de livro. O escasso discurso da arquitetura brasileira e, igualmente, o raro discurso dos “arquitetos-de-prancheta”, necessitam do conjunto dessas reflexões.

Guedes não foi um “campeão”, porque, como os bons atletas, não teve sorte em alguns setores da frente de batalha, dentre eles, o da política profissional. Queria ser presidente do IAB de São Paulo, queria ser vereador, e, também, presidente do IAB nacional. Buscava, com isso, nessa faixa de poder, a democratização do mercado de trabalho para os arquitetos.

Por fim, o velho timoneiro contrariou o caminho dos automóveis e foi colhido de surpresa, não teve tempo de racionalizar esse incidente. Não teve tempo de planejar a partida, nessa hora em que cessa o pensamento.

Guedes não teve tempo de concluir sua obra, porque “a morte chegou cedo”.

Miguel Pereira
Professor da FAUUSP

UM GRANDE MESTRE: JOAQUIM GUEDES

Joaquim Guedes formou muitas gerações de arquitetos; nem todos conseguiram usufruir seu vasto potencial, mas aqueles que dele se aproximaram são profundamente reconhecidos da importância do mestre em suas trajetórias. Possuía a correta dimensão de seu papel de educador e do papel da universidade no desenvolvimento técnico-científico para o progresso social. Gostava da interlocução, tinha prazer em ensinar, vocação para professor. Só não aprendeu com ele quem não se dispôs a compreendê-lo. Qualquer conversa de corredor transformava-se rapidamente em grande aula, explicava com paciência seus projetos, suas idéias. Entrou para a docência em 1958, com apenas quatro anos de formado, como assistente na cadeira de Material de Construção, percorrendo, posteriormente, as disciplinas de Planejamento e Projeto, com as quais se aposentou como professor titular.

Ter iniciado sua vida acadêmica na disciplina de Materiais e Técnicas facilitou-lhe a aproximação das questões mais práticas da arquitetura, proporcionando-lhe um conhecimento que, segundo ele, foi decisivo no desenvolvimento de sua carreira: *“Estudei o concreto, o tijolo e o vidro. Os alunos e eu estudamos; visitamos indústrias de materiais e obras. Cheguei nesse período a fazer projetos experimentais e detalhes que talvez não tivesse feito da mesma maneira se não tivesse tido a oportunidade de pertencer à cadeira de Materiais de Construção, a série de casa de abóbadas, as experiências pioneiras de vidro temperado aplicado diretamente no concreto aparente mediante um tipo de detalhe especial, sem caixilhos, que abriu todo um novo campo formal.”*¹ Essa sua experiência permitiu-lhe projetar, com precisão e segurança, obras sólidas, racionais e inovadoras.

Guedes conseguiu estabelecer uma profícua relação entre suas atividades. Muitos de seus projetos foram realizados com o claro objetivo didático de expor a necessidade de criar, baseada em princípios que pudessem ser facilmente percebidos e reproduzidos, e pelos quais acreditava ser possível desenvolver a personalidade individual de cada aluno. O caminho intelectual do aluno era seu alvo de ação. Para ele, a docência consistia em fazer o aluno perceber seu papel na produção da arquitetura, por meio da busca de sua poética pessoal. *“Formar arquitetos para a sociedade de nosso tempo, implica um sistema pedagógico fundado em referenciais objetivos que os comprometam com aspectos vivos e mais humanos do desenvolvimento da sociedade.”*²

Além do mestre e colega, perdi um grande amigo.

Mônica Junqueira de Camargo

Professora da FAUUSP

(1) GUEDES SOBRINHO, Joaquim. *Memorial para o concurso para provimento de um cargo de professor titular junto ao departamento de projeto, grupo de disciplinas de projeto de edificações*. São Paulo: FAUUSP, 1987. p. 18.

(2) GUEDES SOBRINHO, Joaquim. Ajuste conceitual da formação do arquiteto. *Sinopses*, São Paulo, p. 51, n. 19, jun. 1993.

JOAQUIM GUEDES: ARQUITETURA E MEDITAÇÃO

“Geometria habitada” é o prólogo de Joaquim Guedes para *Eupalinos ou o arquiteto*, de Paul Valéry. É um discurso do método e uma filosofia da construção. Conjugando a utilidade das edificações e a arte do bem viver, a geometria de Guedes é a forma da matéria, é sua alma. Como Giotto traçando um círculo perfeito sem régua ou compasso, o rigor não é, aqui, o do espírito geométrico, mas o espírito de geômetra.

Crítico da arquitetura como tarefa de engenharia, crítico da arquitetura como forma pura, crítico de quem se perde “em desenhos exploratórios do nada”, Guedes não acreditava na “arte pela arte”. Para ele, os constrangimentos de ordem prática – das condições econômicas e sociais às ambientais e técnicas – não manifestam nossa limitação e finitude, mas nossa liberdade.

Sua arquitetura contém todas as artes, ela é a ciência primeira, sua física e sua metafísica: “a casa é a primeira construção e [...] constrói o homem. A casa é seu corpo, que é a medida do mundo, dá as verdadeiras referências do prazer e guia o espírito.” Não por acaso a epígrafe de sua apresentação revela um pensamento para o qual “a *physis* é o *logos*”. Por isso, Guedes não esquadrinha planos para medir distâncias, tudo reduzido a linhas ortogonais que tolhem o movimento e fixam o espaço.

A linha de suas construções assemelha-se à da geometria de um Platão, ela procura o mais alto, o mais elevado. Mas o sublime não é uma “idéia inexprimível da imaginação”, porque a arquitetura de Guedes tudo reúne no halo de uma elegância que se ordena. Sua geometria contém uma experiência de “criação do mundo”.

O prefácio a *Eupalinos* manifesta um pensador insurgente, avesso a consensos e adesões. Nele está presente, por inteiro, o arquiteto, o professor, o escritor, o amigo. É uma aula magistral de arquitetura e vida. Para Guedes vale a máxima com a qual finaliza seu ensaio: “*Extraordinários ensinamentos [os de Eupalinos], ensinamentos de uma curta e interrompida lição.*”

Olgária Matos

Professora do Departamento de Filosofia da USP

JOAQUIM GUEDES

Não está mais conosco o arquiteto e grande mestre Joaquim Guedes, que desenvolveu projetos de excepcional qualidade e relevância internacional. Dedicou boa parte de sua vida à FAUUSP, onde se aposentou como chefe do Departamento de Projeto.

O título de sua tese de livre-docência, *Um projeto e seus caminhos*, revela sua preocupação pedagógica com o fazer, os percursos e possibilidades de organização da forma, sempre considerando em profundidade “o sítio, o cliente e as tecnologias disponíveis”.

Tive o prazer de poder participar de alguns projetos de seu escritório: do concurso para o Centro Cultural de Belém-Lisboa, do projeto da residência Franco Neto em Tijucopava, do projeto para o SESI de Mogi-Guaçu e, por último, do projeto para o Centro Integrado de Abastecimento de São Paulo – CIASP, o qual obteve prêmio do IAB-SP em 2002.

A partir do projeto para o concurso do Centro Cultural de Lisboa, freqüentemente citado em suas conversas, e apoiado nas experiências de Caraíba e no trabalho com o Padre L. Lebret, passa a enfatizar a utilização dos diagramas no desenvolvimento dos projetos, relacionando as formas à vida da sociedade e da cidade.

Solitário muitas vezes na defesa de suas convicções, em sua postura correta e rigorosa, buscava uma arquitetura mais justa. Não se calava enquanto crítico responsável e rigoroso da sociedade e da arquitetura.

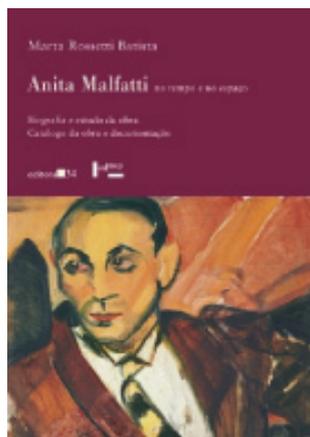
Orientou dezenas de dissertações de mestrado e teses de doutorado, sempre generoso ao partilhar seu conhecimento e abrir espaço em sua agenda invariavelmente repleta de atividades. Durante suas orientações, nossas conversas eram longas e a leitura das linhas escritas um esforço incrível para encaminhar idéias sem, contudo, impor seus próprios pensamentos. Em seu escritório, o trabalho não era muito diferente – cada detalhe, cada decisão exigia muitas horas de sua reflexão, investigação atenta e produção de muitos desenhos.

Apaixonado pela vida, encantava-se com as realizações humanas. Viveu de maneira intensa.

Paula Katakura

Ex-orientanda

7 | *Re*SENHAS



ANITA MALFATTI NO TEMPO E NO ESPAÇO

ROSSETTI BATISTA, MARTA. SÃO PAULO:
EDITORA 34/EDUSP, 2006, 840P.
ISBN: 978-85-73263-70-1

Júlio Roberto Katinsky

ANITA MALFATTI DE MARTA ROSSETTI BATISTA

O livro de Marta Rossetti Batista, intitulado: *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, compõe-se de dois volumes: o primeiro trata da “Biografia e estudo da obra”; o segundo é um “Catálogo da obra e documentação”. Este último apresenta, além de introdução da autora e uma bibliografia, o inventário de cerca de 1.000 obras; mas, como adverte a autora, não pode ser considerado terminado, pois devem estar ainda esquecidas, em alguma gaveta ou fundo de armário, obras que a artista subestimou ou mesmo seus familiares. As obras recolhidas são acompanhadas de catalogação, de acordo com as normas estabelecidas, sua localização quando foram expostas, e às vezes, de alguns comentários. Raríssimos artistas brasileiros podem contar com um trabalho tão minucioso e conduzido com tanto zelo. Acresce que, iniciado em 1964, em uma bolsa de iniciação científica da Fapesp, sob a orientação e responsabilidade do professor Flavio Motta, prosseguiu por iniciativa da pesquisadora, sendo publicado em dezembro de 2006.

Entretanto, eu acrescentaria um ano a esse período. Na realidade, a pesquisa começou em 1963, com planejamento do estudo da obra de Anita, Tarsila Amaral e Flavio de Carvalho, tendo Flavio Motta se encarregado das primeiras propostas de catalogação da obra de Candido Portinari, desaparecido no ano anterior. Pouco tempo depois, seu filho, Antonio Candido, iniciou o inventário do grande pintor brasileiro.

No caso de Anita Malfatti, são 43 anos de pesquisa, quase tanto tempo quanto de vida artística da pintora brasileira se, arbitrariamente, estabelecermos o período de 1914 (quando voltou da Alemanha) até 1964 quando morreu, ou seja, 50 anos; graças a esse trabalho, podemos usufruir de uma visão bem mais precisa da contribuição da artista paulista para a cultura brasileira do século 20,

do que a maior parte de seus contemporâneos. Entretanto, esse trabalho, conduzido sem auxílios, ou incentivos financeiros, não pode ser explicado profissionalmente: é, antes de tudo, um milagre afetivo.

O primeiro livro, a biografia da artista, apresenta a mesma minuciosa busca de comprovações documentais, mas agora temos um vasto painel no qual se articulam a vida de uma paulistana nascida nos finais do século 19, dentro de uma família de classe média alta, com parentes excepcionalmente escolarizados para o tempo e lugar, uma cidade provinciana e consciente de seu provincianismo e, portanto, sedenta de transformações que a colocasse no mesmo patamar, pelo menos, da capital da república, e mais, quem sabe, das grandes cidades de nossa “civilização” ocidental, científica e tecnologicamente, com uma indústria que estava em vias de suplantar a maior cidade industrial brasileira, Rio de Janeiro.

E, finalmente, mas não menos importante, novas preocupações com as artes, bem atestadas pelo lançamento de um teatro oficial (Municipal!) em 1908, antes mesmo que a própria capital da República cogitasse, com recursos federais, de construir o seu.

Marta, discretamente, poucas referências faz aos acontecimentos sociais que abalaram o mundo e o país, bem como trata com isenção as perturbações daquele século tão revolucionado e que se prolonga pelo início deste século.

Todos os autores que trataram de Anita Malfatti, de maneira mais suave ou mais áspera, colocam-na como figura central de uma espécie de terremoto cultural, com sua exposição de 1917, na qual ela exibiu pinturas criadas na Alemanha e Estados Unidos até 1916.

Parece ter havido um consenso entre amigos e inimigos de o choque provocado por essas pinturas abalar não só o “bem comportado” ambiente cultural paulistano, mas sua reação pelos elementos mais conservadores, prejudicar, definitivamente, o desenvolvimento posterior da pintora.

Um dos méritos, e não pequeno, do livro de Marta, é registrar, inequivocamente, um aspecto dessa artista e apresentar uma grande homogeneidade em sua longa carreira artística. Pode-se acompanhar, ao longo de todos os anos, o desenvolvimento de seu desenho, como atividade artística autônoma, mesmo que ela não desse muita atenção a ele.

O século 20, parece, foi o século da arquitetura e do desenho no Brasil, mais do que da pintura e escultura. Desenho, entendida como tal também a gravura. Ainda que apoiado em experiências européias e norte-americanas, o desenho brasileiro, principalmente a partir da caricatura, cedo se torna autônomo como meio expressivo e, no ato, firma-se como atividade artística autônoma, independente de sua condição de suporte de outras atividades artísticas – pintura, por exemplo, que na Itália é conhecido como “sinopia”.

Como é sabido, o desenho, lentamente, adquiriu, com a caricatura, a condição de “arte maior” na Europa. E, no Brasil, no século 20. Pois, examinando os documentos recolhidos por Marta Rossetti Batista, verificamos que as apreciações críticas sobre sua pintura não valem para seu desenho. Como, aliás, para sua companheira de jornada mais próxima, Tarsila do Amaral. Um dos grandes méritos da exposição de 1969, no MAM do Rio de Janeiro, com curadoria da senhora Aracy do Amaral, foi justamente tornar pública uma

enorme coleção de desenhos da artista, até então praticamente desconhecidos. Também, nesse caso, revelou-se um acervo homogêneo de obras, sem hesitações, sem saltos, e de uma qualidade que assegura as ambas, Anita e Tarsila, uma posição de destaque entre os artistas brasileiros do século 20. Os jornais de São Paulo noticiaram o grande empenho em realizar o primeiro inventário com adequados recursos, da obra de Tarsila Amaral, provavelmente nos mesmos moldes desse de Anita. Se esse fato ocorrer, podemos saudá-lo como uma nova etapa na consolidação da arte no Brasil.

Convém não esquecer, ainda que seja até certo ponto secundário, mas o único prêmio de artista plástico brasileiro, com grande repercussão mundial na Bienal de Veneza, foi o outorgado ao desenho de Aldemir Martins, na década de 1960 do século passado.

Em relação à pintura de Anita Malfatti, também vamos encontrar não só uma apreciação estrita pela valorização do período “expressionista” da artista, mas mesmo uma depreciação franca de seus ensaios posteriores, principalmente por seus companheiros modernistas da Semana de Arte Moderna. Lembro-me, quando Rubem Borba de Moraes, em 1964, 1965, ao ministrar-nos umas aulas sobre biblioteconomia, no curso de pós-graduação organizado por Flavio Motta na FAU, em seu apartamento próximo, convidou-nos para ver sua biblioteca, e reiterava, em uma conversa extremamente rica, que Anita Malfatti tinha sido importante com suas pinturas alemãs e norte-americanas até 1924, mas com a ida à Europa, como pensionista do Estado, sua pintura perdera completamente o interesse, como contribuição cultural. Mas não é a mesma atitude, um pouco menos agressiva, é verdade, em relação à Tarsila? Depois de “Abapuru,” em 1928, tudo que Tarsila fez não foi descaminho? E isso não foi sacramentado pelos inimigos declarados do “modernismo”, mas por seus mais legítimos representantes.

Ora, essa atitude também é uma constante durante todo o século. Pois Belmiro de Almeida não é quase só conhecido por seu brejeiro e frívolo painel *Arrufos*, adquirido antes de a tinta ter secado completamente, pelo próprio governo federal, ainda no século 19, quando sua pintura densa do período pontilhista só mereceu um breve comentário do também excelente pintor José Maria dos Reis, em precioso livro sobre o artista. O exame, mesmo superficial, da obra de Belmiro de Almeida, ensina-nos que seu apuro no corte geométrico dos planos articulados de suas vistas urbanas, hauridos do mestre George Seurat foi um poderoso incentivo para uma nova reflexão (na época) sobre a decomposição cezanniana que resultou no cubismo. Entretanto, a crítica brasileira da época, com *Arrufos*, valorizava o quadro *O importuno* de seu amigo Almeida Junior, outro monumento da frivolidade de uma classe contente consigo mesma.

A pergunta que cabe, e deverá ser respondida por gente mais bem equipada, é o que perseguia a crítica brasileira de artes plásticas durante o século 20. Nada mais ilustrativo dessa postura do que a polêmica surgida em 1944, após a exposição de Lasar Segall, de 1943, promovida pelo Ministério de Educação e Saúde na capital da República, e minuciosamente documentada no capítulo “Fazer História” (p. 433 e seg.) do livro de Marta.

Contra a reivindicação de pioneirismo na implantação da arte moderna no Brasil, defendida para Lasar Segall por Rubem Navarra, Mario de Andrade

protestou publicamente contra essa atribuição, insistindo sobre a prioridade da exposição de Anita em 1917 (contra a exposição de Segall em 1913), devido a nenhuma repercussão da segunda, enquanto a exposição de 1917 tivera a mais violenta manifestação de vontades desencontradas.

Ora, poder-se-ia argumentar com Rubem Navarra que a ausência de repercussão também é uma manifestação. Principalmente, se lembrarmos não só de Belmiro, mas também de Seelinger, Eliseu Visconti, todos anunciadores (hoje sabemos) da repercussão no Brasil das novas correntes da arte contemporânea, não encontrando uma acolhida adequada no interior dos grupos de intelectuais atuantes na época. Ou o príncipe Zamoyski, que passou 30 anos no Brasil. O príncipe só voltou à Polônia (comunista) quando sentiu seu fim próximo e, como bom aristocrata, decidiu enterrar-se em seu solo católico e ancestral.

Boa parte da crítica praticada então pode ser resumida na afirmação que sua função seria, no caso dos críticos consagrados, querer explicitar o que os artistas deveriam querer. E os novos críticos desejavam que os artistas quisessem aquilo que eles (críticos) queriam que eles, artistas, fizessem.

Sobre quem era pioneiro ou não, a propósito de reivindicação de pioneirismo em arquitetura, Lucio Costa, nos meados da década de 1950 respondeu sarcasticamente: “arquitetura não é *farwest*”. Aliás, arte também não é.

E também não é corrida de obstáculo.

Há, entretanto, na obra de Marta, uma afirmação, p. 375, que me parece exagero e também pode levar à confusão:

“Logo, o foco das principais manifestações da vanguarda artística brasileira se deslocaria para o Rio de Janeiro, com Portinari, ‘pintor oficial’ e com a nascente arquitetura moderna.”

Exagero porque, como vimos nos parágrafos anteriores, já desde o início do século havia sinais de um pensamento novo agitando os artistas plásticos da capital federal. E, na década de 1920, tanto Cícero Dias como Ismael Nery não dependeram diretamente da escandalosa Semana Paulista.

Também a expressão “pintor oficial” pode induzir a erro. Se, na década de 1940, Portinari recebeu encomendas “oficiais” como os painéis do Ministério da Educação e Saúde, e Pampulha, não podemos deixar de reconhecer que as encomendas oficiais nessas décadas foram, digamos assim, mais democraticamente distribuídas: Tarsila trabalhou para o Estado (por intermediação, inclusive, de Taunay) Helios Seelinger (Horto Florestal), bem como Arquimedes Memória (Ministério da Fazenda) ou Cristiano S. das Neves (Ministério da Guerra), obras muito mais custosas que as chamadas “oficiais” dos arquitetos modernos. Mais importante, embora miseravelmente incipiente, alguns artistas, mesmo violentamente discriminados, puderam realizar um trabalho nada desprezível, apesar de não-clamoroso. Não fosse o apoio decidido de uma parte da intelectualidade e Paulo Rossi Osir não poderia manter seu ateliê de azulejos “osirarte”, e os magníficos azulejos de Portinari para o Ministério não existiriam, tampouco o painel extraordinário de fecho da parede de fundo da capela de São Francisco da Pampulha, com a “nacionalização” do Picasso de Guernica – um dos pontos altos da arte brasileira do período. Aliás,

essa capela, com sua iluminação zenital dirigida para o painel de fundo do altar (*abside?*), parece ter sido concebida para destacar o afresco também de Portinari. Essas pinturas, essas edificações modernas não expressam o populismo do Estado Novo. Antes, foram impostas ao poder central nessas décadas (1940 e 1950) em um período de grande confusão política aqui e no mundo.

“Já vem o peso do mundo
com suas fortes sentenças
Sobre a mentira e a verdade
desabam as mesmas penas
Apodrecem nas masmorras
Juntas, a culpa e a inocência.” (C. M.)

A exposição de 1917 e a Semana de Arte Moderna ocupam pouco mais de 100 páginas, sendo um dos pontos culminantes a crítica de Monteiro Lobato, posteriormente (1919) publicada no livro *Idéias de Jeca Tatu*, com o título *Paranóia ou mistificação – A propósito da Exposição Malfatti*.

O curioso dessa estranha polêmica é que o autor concede altas qualidades à artista, como Marta transcreve, e, como exemplo, reproduzo:

“É um dever dizê-lo, porque poucos artistas se apresentaram com tantos elementos de triunfo como a senhorita Malfatti: seria profundamente lamentável ver perder-se num desvio de orientação estética uma organização artística como a dessa jovem pintora.” (p. 230)

Parece que as interpretações divergem ligeiramente, segundo Marta, mas também parece claro que o ataque não se dirigiu à artista, mas à “orientação estética” de alguns jovens artistas. Pois é a Oswald de Andrade que se dirige este parágrafo:

“Arte moderna, eis o escudo, a suprema justificação. Na poesia também surgem, às vezes, furúnculos desta ordem, provenientes da cegueira nata de certos poetas elegantes, apesar de gordos e a justificativa é sempre a mesma: arte moderna. Como se não fossem moderníssimos esse Rodin que acaba de falecer deixando após si uma esteira luminosa de mármore divinos...” (p. 208), como bem acentua Marta.

Mas às interpretações já firmadas apresento uma outra, apoiada, em primeiro lugar, em uma série de artigos de Sergio Milliet na revista *Anhemi*, de Paulo Duarte, nos quais estuda a poesia moderna paulista, especialmente dos poetas modernistas da Semana. Nesses artigos, Milliet chama a atenção para a rejeição de uma visão de um Brasil, prolongamento da tradição lusitana, e a acentuação da contribuição dos novos estrangeiros chegados há pouco, como os italianos (imigrantes). Essa colocação de Milliet se vê refletida nos contos de Alcântara Machado (Braz, Bexiga e Barra Funda) e nos primeiros contos de Mario de Andrade da década de 1920.

Em segundo lugar, em uma denúncia publicada na *Folha de São Paulo* pouco antes de morrer, escrita por Cláudio Abramo, na qual o respeitado jornalista afirmou, baseado em sua vida pessoal, o desprezo de Monteiro Lobato por mais um italianinho a solicitar-lhe apoio, acusando-o de chauvinista e xenófobo. Talvez Abramo tivesse chegado em má hora, em momento difícil para

Lobato, também um não muito feliz empresário. Mas, após esse alerta, podemos constatar, na obra do escritor, traços de desconfiança em relação aos imigrantes, das quais frações de sua classe eram pródigas (Ver *Contos de Malazartes*, de Mario de Andrade).

O senhor Francisco Assis Barbosa, em ensaio acrescentado à edição fac-similar, patrocinada pelo senhor José Mindlin, do primeiro livro infantil de Monteiro Lobato, reproduz parte do editorial do senhor Julio Mesquita, de 1916 em *O Estado de São Paulo*, proprietário da *Revista do Brasil*:

“O que há por detrás do título desta Revista e dos nomes que a patrocinam é uma coisa simples e imensa: o desejo, a deliberação, a vontade firme de constituir um núcleo de propaganda nacionalista.

...

Vivemos desde que existimos como nação, quer no Império quer na República, sob a tutela direta ou indireta, se não política ao menos moral do estrangeiro.”

Mas essa constatação não pretende insinuar que a “oligarquia cafeeira” inteiriça seria chauvinista ou xenófoba. Mesmo porque as poupanças do café, em grande parte, eram absorvidas desde 1860 pela grande indústria têxtil que se instalava e pelas ferrovias. Estas exigiram a criação da Escola Politécnica e do ensino técnico, elementos necessários para o desenvolvimento industrial paulista. Também não encontrou guarita, em toda a “oligarquia cafeeira”, a caricatura predominantemente paulista do fascismo italiano no Brasil. Ao contrário, Monteiro Lobato, até onde se sabe, manteve distância do integralismo, seu sigma e anauê. Quanto à sua visão de artes plásticas, à distância de oito décadas e os documentos disponíveis, só se pode conjecturar que o escritor, como a imensa maioria dos brasileiros, inclusive seus intelectuais, alienados do pensamento moderno em sua interpretação da realidade, só podia se apoiar na ideologia dominante no Brasil, escombros da visão de mundo jesuítica, levemente trabalhada pelo positivismo de Augusto Comte.

Apesar dos textos expostos com grande firmeza, nosso escritor era tão inseguro e despreparado quanto seus opositores mais jovens. Perceberia ele que os desenhos de Voltolino, seu ilustrador de eleição para seus primeiros livros infantis, estava mais próximo de Anita do que dos ilustradores futuros?

Essa situação contraditória se positiva ainda mais quando se verifica que seu sócio desde 1917 na *Revista do Brasil*, Paulo Prato, é o mesmo “barão do café” que iria patrocinar a Semana de Arte Moderna no Municipal em 1922. Mesmo assim, podemos dizer que a polêmica, tendo como pretexto a jovem artista paulistana, serviu para distanciar dois grupos de nacionalistas: o primeiro, caracterizado por um nacionalismo cujo chauvinismo e xenofobia iriam cada vez mais predominar, culminando na ideologia separatista de 1932 e a ideologia integralista de 1935 e 1937. O outro grupo nacionalista, sob certos aspectos ainda vigente, ecumênico em relação aos “novos brasileiros”, cada vez mais libertário, inclusive absorvendo, pelas correntes socialistas dos vários matizes, a incorporação do moderno pensamento crítico – Sergio Buarque de Holanda (Max Weber), Caio Prado Junior (Marx e Engels), Gilberto Freyre (a moderna antropologia norte-americana), Afonso Arinos (Conde Sforza, Benedetto Croce), Jose Honório Rodrigues (Benedetto Croce).

Em relação à Anita, teria o grande escritor se arrependido de seu inoportuno e impertinente ataque? Difícil é saber, sem documentos ou testemunhos do tempo, principalmente hoje, que a maior parte de seus contemporâneos já desapareceu. Principalmente porque a distância estética entre Lobato e seus modernistas opositores não era tão grande assim. Se Oswald de Andrade reconheceu, generosamente, que *Urupês* está na base, na origem da atitude crítica de alguns modernistas, por outro lado, as irreverências modernistas não terão contaminado Lobato, principalmente na boneca Emilia, da literatura infantil, que, de mamulengo (boneco mudo e desengonçado) da primeira história, evolui para ser a irreverente e imaginosa personagem central das últimas aventuras?

Difícil é saber, mas as pessoas que podiam influir, na década de 1920, sobre a decisão de outorgar, em 1924, o “pensionato artístico” do Estado, a Anita Malfatti, mais do que concernente à mesma “oligarquia”, pertenciam, como dona Olívia G. Penteado, à mesma família do sócio de Monteiro Lobato (Paulo Prado) e, provavelmente, seus amigos e admiradores. Ele não saberia nada a respeito dessas cogitações prévias? Ou, quem sabe, não teria dado seu assentimento? O prêmio de Pensionato Artístico em Paris para Anita Malfatti parece mais um desagravo, tendo em conta sua idade, do que esperança em jovem talentosa e promissora. O pensionato artístico seria, genericamente, alvo de pilhérias em 1928, na obra *Macunaíma*, de Mario de Andrade. Por outro lado, tudo isso tem pouca importância: a cada pessoa sua sentença; e à humanidade, seu destino.

Não podemos deixar de assinalar o surgimento de artistas oriundos das classes próximas ao proletariado, principalmente a partir dos anos 30, e, com eles, “críticos de classe”, os quais, partindo dessa época procuraram estigmatizar o modernismo como um entretenimento da alta burguesia paulista opressora e prepotente. Sem dúvida, os modernistas mais em evidência eram bem abonados, como Oswald de Andrade e Tarsila, e a Semana foi patrocinada por Paulo Prado e Olívia G. Penteado, mas a obra posterior da maior parte deles não confirma essa postura hedonista que se lhes queria impingir. Muito ao contrário, foram esses mesmos representantes da elite brasileira que acolheram esses artistas, e mesmo suas reivindicações (legítimas) de ascensão social: Carlos Prado, Mario Pedrosa, Caio Prado, Oswald de Andrade, Tarsila, Mario de Andrade e Anita.

O livro de Marta nos mostra, com sua rica documentação, que ela se desvencilhou com isenção dos pré-julgamentos, tanto dos detratores do “modernismo” como de seus cultores:

“Mas entre sua produção variada como técnica e temática, havia linhas contínuas: as tabuinhas, as naturezas mortas e os retratos. A pintora executou muitos retratos, fossem de familiares, alunos e amigos, ou (de encomenda). Foi no retrato que Anita Malfatti conciliou melhor subsistência e arte, nos anos 30. “Se não eram mais obras de vanguarda – no sentido que o foram ‘O homem amarelo’ e A mulher de cabelos verdes – são obras bem realizadas e merecem ser estudadas.” (p. 418)

(¹) Essa resenha foi anteriormente publicada na *Revista IEB-USP*, em 2007. A revista *PÓSa* reproduz em homenagem póstuma à Profa. Dra. Marta Rossetti Batista, que compôs seu Conselho Editorial de 2001 a 2007.

Não só essa afirmação nos parece básica para qualquer apreciação futura, como, tudo indica, para uma apreciação mais isenta de toda a obra da artista: na exposição de 1917, ao lado do excelente retrato do pintor Baylinson (*Retrato de Bajley*), outros desenhos e caricaturas parecem ser meros exercícios escolares.

Aliás, toda a obra de Anita merece uma avaliação possível, se for organizada uma grande retrospectiva da pintora e também uma homenagem à sua mais afetuosa biógrafa. Marta já não está entre nós, e só me cabe, neste momento, oferecer sua vida para os jovens como espelho e iluminação, fazendo como ela fez e serve-nos de modelo: trabalhou cotidianamente e com todo o seu afeto discreto, para o melhoramento político-social do homem¹.

Júlio Roberto Katinsky

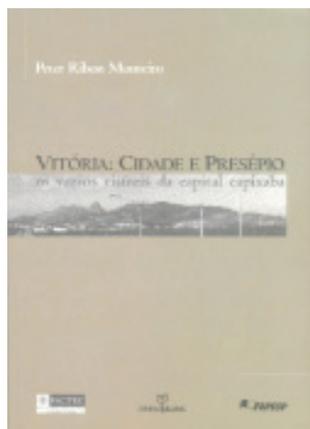
Professor titular do Departamento de História e Estética do Projeto, professor-orientador do curso de pós-graduação da FAUUSP.

Rua Maranhão, 88. Higienópolis

01240-000 – São Paulo – SP

(11) 3257-7688

jrkatinsky@uol.com.br



VITÓRIA: CIDADE E PRESÉPIO;
OS VAZIOS VISÍVEIS DA CAPITAL
CAPIXABA.

MONTEIRO, PETER RIBON. SÃO PAULO:
ANNABLUME FAPESP; VITÓRIA: FACITEC, 2008, 218 p.

ISBN: 978-85 - 7419-781-4

Eneida Maria Souza Mendonça

VITÓRIA, ESPÍRITO SANTO: UMA SÍNTESE DA PAISAGEM BRASILEIRA

Ao fazer aflorar referências naturais e culturais da capital capixaba, Peter Ribon Monteiro, em seu *Vitória: Cidade e presépio*, busca identificar a cidade de Vitória e, com isso, também, simbolizar o estado do Espírito Santo. O incômodo “ofuscamento” de Vitória no contexto nacional motivou o autor a um largo e profundo mergulho envolvendo a história, a geografia física, bem como o poder simbólico dos elementos de destaque da arquitetura e da natureza do lugar. A prioridade conferida ao espaço visual para a compreensão das mensagens simbólicas do ambiente, caracterizadas por objetos naturais e construídos, associada à valorização do percurso urbano como suporte à percepção, traz à tona não só determinada imagem urbana – a de Vitória –, mas também o lançamento e a experimentação de uma metodologia no âmbito da percepção ambiental. A originalidade do entrecruzamento de percursos, evocando passagens pelo ar, terra e mar, salienta potenciais e demonstra a identificação, revelada, inicialmente, pela geografia, que aponta em Vitória, o Espírito Santo como uma síntese da paisagem brasileira.

Nessa síntese, considerando os elementos mais comumente relacionados à natureza, no lugar da expressividade exacerbada de objetos naturais específicos, cabe a presença conjunta de montanhas, e um litoral composto tanto de extensas praias como também de maciços e recortes em enseadas, lembrando seu entorno regional e brasileiro. É nesse contexto geofísico inicial que o estado e sua capital assumem um caráter de síntese e de transição entre as paisagens nacionais. Em seu livro, Monteiro manifesta, então, essa síntese, entrelaçando, no âmbito da paisagem natural e edificada, as escalas espaciais e fazendo revelar-se, de forma técnica, mas sem dúvida, também emocional, a identificação de um lugar, a qual neste último contexto, o da emoção, é caro a ele.

Cidade-presépio, codinome atribuído à Vitória no início do século 20, é captado pelo autor como o mote para destacar a cidade dentre outras e, com isso, torná-la identificável, ao ressaltar sua qualidade *sui generis*, no dizer do próprio Monteiro. O aconchego conferido ao pequeno núcleo urbano entre as montanhas de um Maciço Central e as águas de uma baía, que se apresentava ali como um braço de mar em canal, transmitiam, ao mesmo tempo, a modéstia da manjedoura, mas também a majestade sacralizada e implícita ao presépio natalino. Entrecruzando, então, o construído e o que ainda se apresentava como o natural, é tecida uma abordagem tão ampla quanto o panorama geofísico inicialmente apresentado, a qual situou no Brasil, entre montanhas e praias, o lugar do Espírito Santo e de sua capital. Nessa nova tecedura, a história evolutiva de ocupação urbana, bem como a sistemática classificatória enquadrando, no tempo, sua arquitetura mais relevante, foram os decisivos suportes. A inserção dessa arquitetura em um contexto construído mais amplo e sempre relacionado a uma natureza dinâmica, que se altera, mas também mantém, ainda, suas referências principais, foi utilizada pelo autor de modo a demonstrar a gradativa construção de uma Vitória-Cidade-Presépio, sua conformação e o debate quanto às possibilidades acerca de sua permanência em tempos atuais e futuros.

Nesse contexto, Monteiro oferece elementos que permitem acompanhar a visão dos que remetem à cidade-presépio uma contextualização passada no tempo e hoje inexistente. Por outro lado, constrói argumentos os quais proporcionam também vislumbrar uma cidade-presépio renovada, ampliada e metropolitana, porém, sempre delimitada e, dessa vez, inserida no contexto geomorfológico que abraça o aglomerado urbano da região de Vitória, já extravasado sobre os municípios próximos e não mais o pequeno núcleo urbano, atualmente correspondente ao centro da cidade. O direcionamento da abordagem para esse último viés transparece nas falas intermediárias e, sobretudo, nas conclusivas do autor. Mesmo chamada de pós-cidade-presépio, e ressaltada a desconexão urbana caracterizada tanto por um desequilíbrio funcional – referindo-se à relação entre elementos construídos e naturais – quanto estético –, referindo-se aos elementos construídos em si e entre si –, o autor trilha sua conclusão para a permanência do conceito cidade-presépio. Neste, deixa implícito um valor que reconhece como inerente à Vitória, seja antes ou depois do período caracteristicamente relacionado àquela denominação.

É desse modo que Monteiro reafirma e questiona o que denomina de modéstia da região tratada nesse livro, diante de uma inserção comparativa em cenário regional e nacional mais abrangente. O que o autor chama, nesse contexto, de “falta de grandiosidade” do estado e conseqüentemente de sua capital, intrigou-o, assim como intriga aquele que lê e analisa a articulação paisagística construída em seu livro. Sendo ampla e diversa, essa articulação permite visualizar o singelo caráter do lugar, do mesmo modo que sua magnitude, considerando-se seu atributo de síntese do contexto nacional. Por outro lado, possivelmente por ser recente, essa mesma articulação desperta a necessidade de abordagens complementares, como as de âmbito político-administrativo-econômico, para alargar o entendimento tanto das singularidades

quanto das semelhanças dos contextos local e regional diante do nacional e internacional, nos quais se encontram inseridos.

Por fim, por ter tratado da própria configuração urbana que se alterou velozmente, em todo o mundo, durante o século 20, e aspectos ainda em transição em nossas cidades, complexos, portanto, quanto a classificações analíticas, Moteiro permite emergir de seus escritos, percepções variadas, convergentes ou antagônicas, mesmo igualmente pertinentes, como as de caráter preservacionista, salientadas por Minami e renovador, assinaladas por Frizzera, ao prefaciarem o livro.

Eneida Maria Souza Mendonça

Arquiteta pela FAU-UFRJ, mestre e doutora pela FAUUSP, pesquisadora do Núcleo de Estudos de Arquitetura e Urbanismo – NAU da UFES e professora dos Programas de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – PPGAU, e em Geografia – PPGG, ambos da UFES.

Rua Coronel Etienne Dessaune, 244. Jucutuquara

29042-765 – Vitória - ES

eneidamendonca@gmail.com

8 | COMUNICADOS

TESES E DISSERTAÇÕES

1º semestre 2008

Teses

CARLOS DE LA CORTE

Estádios brasileiros de futebol: Uma análise de desempenho técnico, funcional e de gestão

Data: 28.01.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): João Roberto Leme Simões, Bruno Roberto Padovano, Cláudia Terezinha Andrade Oliveira, José Sebastião Witter e Marvio Pereira Leoncini

POLISE MOREIRA DE MARCHI

Cidade em transição. Urbano em transição: O reuso de áreas industriais como metáfora da condição global

Data: 30.01.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador(a): Lucrécia D'Alessio Ferrara, Maria Angela Faggin Pereira Leite, Regina Maria Prospero Meyer, Ana Fani Alessandri Carlos e Fabio Duarte de Araújo Silva

HELENA MENDONÇA FARIA

Alto e médio Sapucaí: Cenários para o planejamento ambiental

Data: 21.02.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria de Assunção Ribeiro Franco, Paulo Renato Mesquita Pellegrino, Heliana Comin Vargas, Valter Luís Caldana Jr. e Vera Cristina Osse

ARLETE MARIA FRANCISCO

Arquitetura e cidade: Habitação vertical em São José do Rio Preto-SP

Data: 26.02.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Regina Maria Prospero Meyer, Marta Dora Grostein, Carlos Alberto Ferreira Martins, Sarah Feldman e Nádia Somekh

SIDNEY PIOCHI BERNARDINI

Construindo infra-estruturas, planejamento e territórios: A Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do governo

estadual paulista (1892-1926)

Data: 29.02.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Lúcia Caira Gitahy, Maria Irene Szmrecsanyi, Carlos Roberto Monteiro de Andrade, Raquel Rolnik e Renato Monseff Perissinotto

PATRICIA BERTACCHINI

As redes no projeto urbanístico

Data: 04.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Bruno Roberto Padovano, Geraldo Gomes Serra, Wilson Edson Jorge, Carlos Leite de Souza e Milton de Abreu Campanário

JULIANA TORRES DE MIRANDA

O papel da teoria na produção arquitetônica de Eisenman, Hejduk, Libeskind e Tschumi

Data: 05.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Joaquim Manoel Guedes Sobrinho, Gian Carlo Gasperini, Mônica Junqueira de Camargo, Ruth Verde Zein e Silke Kapp

AILTON DOS SANTOS SILVA

Design e arquitetura de informação para web sites educacionais: Um estudo de usabilidade

Data: 05.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Carlos Roberto Zibel Costa, Bruno Roberto Padovano, Francisco Inácio Scaramelli Homem de Melo, Francieli Guaraldo e Antonio Busnardo Filho

VERA LÚCIA DOMSCHKE

O ensino da arquitetura e a construção da modernidade

Data: 07.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Marlene Yurgel, Jorge Hajime Oseki, Geraldo Vespaziano Puntoni, Antônio Cláudio M. Lima e Moreira e Francisco Lúcio Mário Petraco

JOÃO CARLOS CORREIA

Impactos da indústria automobilística nas cidades do estado de São Paulo e sua transformação em função do processo industrial

Data: 10.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Carlos Eduardo Zahn, João Sette Whitaker Ferreira, Antônio Cláudio M. Lima e Moreira, Jeroen Johannes Klink e Francisco de Assis Comaru

ANA CLARA DEMARCHI BELLAN

Territórios alisados; trajetórias fluidas; narrativas rugosas.
A história da remoção de uma favela

Data: 10.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Suzana Pasternak, Yvonne Miriam Martha Mautner, João Sette Whitaker Ferreira, Vera da Silva Telles e Maria Stella Martins Bresciani

ANA LUÍSA HOWARD DE CASTILHO

Consensos e dissensos no centro de São Paulo:
Significado, delimitação, apropriação e intervenção

Data: 12.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Heliana Comin Vargas, Eduardo Alberto Cusce Nobre, Paulo César Xavier Pereira, Carlos José Lopes Balsas e Andréa de Oliveira Tourinho

MARIA ISABEL IMBRONITO

Procedimento de projeto com base em retículas: Estudo de casas de Eduardo de Almeida

Data: 13.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Marlene Yurgel, Eduardo de Jesus Rodrigues, Helena Aparecida Ayoub Silva, Francisco Lucio Mario Petraco e Sonia Hilf Schulz

CACILDA LOPES DOS SANTOS

Novas perspectivas do instrumento de desapropriação:
A incorporação de princípios urbanísticos e ambientais

Data: 27.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Emilio Haddad, Paulo Julio Valentino Bruna, Maria Lúcia Refinetti Rodrigues Martins, Nelson Saule Jr., Antonio Azuela de La Cueva

ARTEMIS RODRIGUES FONTANA FERRAZ

Arquitetura moderna das escolas paulistas, 1952-1968:
Projetar para a formação do trabalhador

Data: 27.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Lúcia Caira Gitahy, Mônica Junqueira de Camargo, Maria Lúcia Bressan Pinheiro, Telma de Barros Correia e Maria Alice Rosa Ribeiro

ELEUSINA LAVÔR HOLANDA DE FREITAS

Loteamentos fechados

Data: 31.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Ermínia Terezinha Menon Maricato, João Sette Whitaker Ferreira, Nuno de Azevedo Fonseca, Ricardo de Sousa Moretti e Arlete Moysés Rodrigues

ALEXANDRE PENEDO BARBOSA DE MELO

Design do mobiliário moderno brasileiro: Aspectos da forma e sua relação com a paisagem

Data: 03.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Rafael Antonio Cunha Perrone, Carlos Roberto Zibel Costa, Paula da Cruz Landin e Dijon de Moraes Júnior

MARIA CAMILA LOFFREDO D' OTTAVIANO

Condomínios fechados na região metropolitana de São Paulo: Fim do modelo centro rico *versus* periferia pobre?

Data: 08.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Suzana Pasternak, Emilio Haddad, Maria Lúcia Refinetti Rodrigues Martins, Laura Machado de Mello Bueno e Lúcia Maria Machado Bogus

CELINA FRANCO BRAGANÇA ROSA CLAUDIO

Projetos de estruturas lineares: O transporte e suas trilhas e os caminhos da energia – os limites da sustentabilidade

Data: 08.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Marlene Yurgel, Antônio Cláudio M. Lima e Moreira, Carlos Augusto Mattei Faggin, Helena Ribeiro e Luiza Naomi Iwakami

SIMONE BARBOSA VILLA

Morar em apartamentos: A produção dos espaços privados e semiprivados nos edifícios ofertados pelo mercado imobiliário no século XXI em São Paulo e seus impactos na cidade de Ribeirão Preto. Critérios para avaliação pós-ocupação

Data: 11.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Sheila Walbe Ornstein, Francisco Segnini Júnior, Emilio Haddad, Silvio Burratino Melhado e Sérgio Roberto Leusin de Amorim

LUÍS OCTAVIO PEREIRA LOPES DE FARIA E SILVA

Recuperação da centralidade da cidade de São Paulo

Data: 11.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Sylvio Barros Sawaya, Paulo César Xavier Pereira, Anália M. M. de Carvalho Amorim, Mauro de Mello Leonel Jr. e Teresa Beatriz Ribeiro Herling

VALENTINA DENIZO

Os produtos da política estadual de habitação na região metropolitana de São Paulo. Elementos para análise de uma política metropolitana de habitação

Data: 14.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Marta Dora Grostein, Nabil Georges Bonduki, Suzana Pasternak, Sarah Feldman e Nádia Somekh

HELOISA DALLARI CHYPRIADES

Design e exposição: Das vitrines para as novas telas

Data: 16.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Cecília Franca Lourenço, Luiz Américo de Souza Munari, Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Marcelo Mattos Araújo e Maria Cristina Machado Freire

RENATA BAESSO PEREIRA

Arquitetura, imitação e tipo em Quatremère de Quincy

Data: 17.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Ricardo Marques de Azevedo, Mário Henrique Simão D'Agostino, Beatriz Mugayar Kühl, Leon Kossovitch e Marcos Tognon

ANDRÉ AUGUSTO DE ALMEIDA ALVES

Arquitetura escolar paulista 1959-1962: O PAGE, o IPESP e os arquitetos modernos paulistas

Data: 17.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Lúcia Cairra Gitahy, Celso Monteiro Lamparelli, Mônica Junqueira de Camargo, Miguel Antonio Buzzar e Cibele Saliba Rizek

LINEU PASSERI JÚNIOR

Subsídios para o projeto de teatros e auditórios multifuncionais: Recursos de variabilidade acústica

Data: 18.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Sylvio Reynaldo Bistata, Joana Carla Soares Gonçalves, Marcos de Azevedo Acayaba, Stellamaris Rolla Bertoli e Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta

DAVID MORENO SPERLING

Espaço e evento: Considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea

Data: 18.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Vera Maria Pallamin, José Tavares Correia de Lira, Vladimir Bartalini, Celso Fernando Favareto e Cibele Saliba Rizek

CAIO ADORNO VASSÃO

Arquitetura livre: Complexidade, metadesign e ciência nômade

Data: 18.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Carlos Roberto Zibel Costa, Khaled Ghoubar, Luís Antonio Jorge, Sérgio Takeo Kofuji e Haroldo Gallo

LUIZ GUSTAVO DELLA NOCE

O reassentamento como promotor de capital social em políticas públicas urbanas: Uma análise da ação estatal em três estudos de caso

Data: 22.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Ruth Amaral de Sampaio, Khaled Ghoubar, Yvonne Miriam Martha Mautner, Telma de Barros Correia e José Geraldo Simões Júnior

ISABELLE CURY

O estudo morfológico de Parati, no contexto urbanístico das cidades marítimas atlânticas de origem portuguesa

Data: 29.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Benedicto Lima de Toledo, José Eduardo de Assis Lefèvre, Murillo Marx, Carlos Guilherme Santos Serôa da Mota e Heloisa Maria Silveira Barbuy

ROBINSON SALATA

Programa de incentivo à destinação correta do vidro

Data: 30.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Carlos Alberto Inácio Alexandre, Khaled Ghoubar, Giorgio Giorgi Jr., Ari Antonio da Rocha e Roberto Novelli Fialho

YARA LIGIA MELLO MOREIRA PETRELLA

Museu Paulista: Um edifício de técnica tradicional de construção de alvenarias

Data: 05.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Lúcia Bressan Pinheiro, Beatriz Mugayar Kühl, Carlos Alberto Cerqueira Lemos, Maria Alba Cincotto e Antonio Soukef Jr.

SYLVIA ADRIANA DOBRY

Para quem e com quem: Ensino de arquitetura e urbanismo

Data: 05.05.2008

BANCA – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Angela Faggin Pereira Leite, Miguel Alves Pereira, Silvia Alicia Martinez, Ari Vicente Fernandes e Carlos Alberto Ferreira Martins

MARTA MARIA LAGRECA DE SALES

Territórios de intermediação: Uma hipótese para a cidade contemporânea

Data: 06.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Regina Maria Prosperi Meyer, Ricardo Toledo Silva, José Tavares Correia de Lira, Amélia Maria de Oliveira Reynaldo e Roberto Luís de Melo Monte Mor

JOÃO VIRMOND SUPPLY NETO

A casa de Oscar Niemeyer: A experiência da casa enquanto processo gerador da obra pública – técnica e criação sobre precedentes

Data: 12.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Ubyrajara Gonsalves Gilioli, Lucio Gomes Machado, Júlio Roberto Katinsky, José Magalhães Jr. e Leonardo Tossiaki Oba

ENEIDA KUCHPIL

Edifício vertical e a cidade: Imagens da modernidade sob o olhar do espaço público

Data: 13.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Gian Carlo Gasperini, Paulo Julio Valentino Bruna, Bruno Roberto Padovano, Mario Arturo Figueroa Rosales e Paulo Chiesa

JOÃO FERNANDO PIRES MEYER

Demanda residencial – Adequação da análise de mercado imobiliário – O caso de São Paulo

Data: 14.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Emilio Haddad, Suzana Pasternak, Heliana Comin Vargas, Cláudio Tavares de Alencar e Lucia Maria Machado Bogus

HELIO MITICA NETO

Urbanização em Campinas: Mudanças no tecido urbano no entorno da rodovia Dom Pedro I

Data: 19.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Nestor Goulart Reis Filho, Maria Ruth Amaral de Sampaio, Marta Maria Soban Tanaka, José Geraldo Simões Júnior e Aurílio Sérgio Costa Caiado

GUTEMBERG DOS SANTOS WEINGARTNER

A construção de um sistema: Os espaços livres públicos de recreação e de conservação em Campo Grande-MS

Data: 26.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Silvio Soares Macedo, Eugênio Fernandes Queiroga, Vanderli Custódio, Eneida Maria de Souza Mendonça e Vera Regina Tângari

Dissertações

JULIA RODRIGUES LEITE

A ecologia da paisagem no planejamento ecológico de bacias hidrográficas urbanas

Data: 24.01.2008

Banca – Profs.(as) Dras.(as) Orientador(a): Paulo Renato Mesquita Pellegrino, Marta Dora Grostein e Yuri Tavares Rocha

CINTIA PESSOLATO

Conjunto IAPI Vila Guiomar – Santo André-SP: Projeto e história

Data: 31.01.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Carlos Augusto Mattei Faggin, Maria Lúcia Caira Gitahy e Nádía Somekh

ALINE FIGUEIREDO DE ALBUQUERQUE

A questão habitacional em Curitiba: O enigma da cidade modelo

Data: 11.02.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): João Sette Whitaker Ferreira, Nabil Georges Bonduki e Fernanda Ester Sanchez Garcia

MARIA ERMELINA BROSCH MALATESTA

Andar a pé: Um modo de transporte para a cidade de São Paulo

Data: 15.02.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria de Assunção Ribeiro Franco, Csaba Deák e Vânia Maria Pessoa Pampolha

ADRIANA INES NAPIAS ROSSETTI

A arborização na qualificação do espaço da rua

Data: 29.02.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Paulo Renato Mesquita Pellegrino, Maria de Assunção Ribeiro Franco e Demóstenes Ferreira da Silva Filho

CAROLINA GASPAS LEITE

Alterações da ventilação urbana frente ao processo de verticalização de avenidas litorâneas: O caso da avenida litorânea em São Luís-MA

Data: 13.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Anésia Barros Frota, Márcia Peinado Alucci e Edmilson Dias de Freitas

ANARRITA BUENO BUORO

Conforto térmico e eficiência energética em hotéis econômicos

Data: 17.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Márcia Peinado Alucci, Joana Carla Soares Gonçalves e Alberto Hernandez Neto

RUBIA DA EUCARISTIA BARRETTO

Análise Preliminar de Perigos (APP) em projetos de arquitetura, aplicação e teste de viabilidade da ferramenta de análise de risco

Data: 18.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Erica Yukiko Yoshioka, João Roberto Leme Simões e Wilson Siguemasa Iramina

ANDREZZA PIMENTEL DOS SANTOS

Entre o traço e o fato: Ocupação das avenidas estruturais de Curitiba

Data: 24.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Antônio Cláudio Moreira Lima e Moreira, João Sette Whitaker Ferreira e Clovis Ultramari

KATIA LULI NAKASHIGUE

Mutirões verticalizados em São Paulo: Avaliação de qualidade dos projetos e satisfação dos moradores

Data: 25.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Ruth Amaral de Sampaio, Sheila Walbe Ornstein e Roberto Alfredo Pompéia

FÁTIMA REGINA MONACO GUIDES

Moradias urbanas em Santo André (1900-1950): Caracterização da arquitetura popular e seus meios de produção

Data: 26.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Ruth Amaral de Sampaio, Carlos Alberto Cerqueira Lemos e Rosana Denaldi

MARCOS VARGAS VALENTIN

Saídas de emergência em edifícios escolares

Data: 27.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Rosaria Ono, Cláudia Terezinha Andrade Oliveira e Valdir Pignatta e Silva

MARIA SABINA URIBARREN

A atuação da “Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos” da Argentina entre 1938 e 1946: Sua intervenção no Conjunto Jesuítico na igreja da Companhia de Jesus e da Residência dos Padres na cidade de Córdoba

Data: 28.03.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Lúcia Bressan Pinheiro, José Tavares Correia de Lira e Maria Ligia Coelho Prado

MARIA HELENA BRITTO LAGOA PEDRONI

O Parque da Água Branca: O manejo sustentável de uma floresta urbana

Data: 01.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Paulo Renato Mesquita Pellegrino, Fábio Mariz Gonçalves e Aginaldo Scarassati

KARINA RAIMO BENASSI MONEGATTO

Do artífice ao peão: A constituição e a quebra do reconhecimento do trabalhador da construção civil – Referencial teórico e histórico

Data: 02.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Ruth Amaral de Sampaio, Maria Lúcia Caira Gitahy e Clara Correia D’Alambert

DENISE PUERTAS DE ARAÚJO

A preservação de bens arquitetônicos em Santos: 1974-1989

Data: 03.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Lúcia Bressan Pinheiro, Ana Lúcia Duarte Lanna e Ana Luísa Martins

CAROLINA OLSSON FOLINO

Cozinha funcional: Análise do espaço e do usuário idoso

Data: 04.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): João Bezerra de Menezes, Rafael Antonio Cunha Perrone e Fausto Leopoldo Mascia

RUBENS RAMOS GIANESELLA

Paisagem no tempo: Vilas litorâneas paulistas

Data: 07.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, Paulo César Xavier Pereira e Pedro Paulo Abreu Funari

RITA CASSIA CANUTTI

Planejamento urbano e produção do espaço da Barra Funda

Data: 07.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Cristina da Silva Leme, José Tavares Correia de Lira e Sarah Feldman

SARA MIRIAM GOLDCHMIT

Odiléa Setti Toscano – Do desenho ao *design*

Data: 09.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Silvio Melcer Dworecki, Francisco Inácio Scaramelli Homem de Melo e Ana Paula Silva Gouveia

LILIAN APARECIDA DE ALMEIDA AMARAL

O *designer* de produtos e as soluções socioambientais no Brasil

Data: 09.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Rafael Antonio Cunha Perrone, Carlos Egídio Alonso e Daniela Martins Bückler

JOSÉ MARIA DE MACEDO FILHO

Santos, zona de fronteira: Mutações do largo Marquês de Monte Alegre

Data: 09.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Edgar Gonçalves Dente, Sylvio Barros Sawaya e Leila Regina Diêgoli

TAÍSA DA COSTA ENDRIGUE

Tatuapé: A valorização imobiliária e a verticalização residencial no processo de diferenciação socioespacial

Data: 11.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Reginaldo Luís Nunes Ronconi, Yvonne Miriam Martha Mautner e Antonio Cláudio Pinto da Fonseca

RAFAEL LEÃO REGO BASSO

Plano diretor de iluminação urbana do centro histórico de São Paulo: Uma nova ambiência e atmosfera para os calçadões

Data: 14.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Paulo Sérgio Scarazzato, José Eduardo de Assis Lefèvre e Evandro Ziggiatti Monteiro

MARCELE CRISTIANE DA SILVEIRA

O azulejo na modernidade arquitetônica – 1930-1960

Data: 14.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Miguel Alves Pereira, Carlos Alberto Cerqueira Lemos e Carlos Alberto Ferreira Martins

LUCIANO FERRETI

B-0: Um estudo de caso em HIS na zona leste de São Paulo

Data: 17.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Claudia Terezinha de Andrade Oliveira, João Roberto Leme Simões e Suraia Felipe Farah

LEONARDO LOYOLLA COELHO

Compensação ambiental: Uma alternativa para viabilização de espaços livres públicos para lazer e convívio na cidade de São Paulo

Data: 17.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Silvio Soares Macedo, Eugênio Fernandes Queiroga e Carlos Alberto da Silva Filho

THAIS FERREIRA DE SOUZA E OLIVEIRA LAPP

A diversidade das formas capitalistas de produção habitacional na estruturação da metrópole paulista

Data: 18.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Paulo César Xavier Pereira, Yvonne Miriam Martha Mautner e Azael Rangel Camargo

PIER PAOLO BERTUZZI PIZZOLATO

O Juquery: Sua implantação, projeto arquitetônico e diretrizes para uma nova intervenção

Data: 18.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Sylvio Barros Sawaya, Eduardo de Jesus Rodrigues e José Carlos Seixas

EDUARDO MODENESE FILHO

Entre linhas e curvas: A teoria e a prática na obra de Zenon Lotufo

Data: 18.04.2008

Banca – Profs.(as) Dras. (as) Orientador (a): Lucio Gomes Machado, Fernanda Fernandes da Silva e Miguel Antonio Buzzar

GABRIELA MAFRA BARRETO

A cidade como cena para os grupos teatrais: O caso do Grupo Galpão, do Grupo Armatrix e do Teatro da Vertigem

Data: 22.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Carlos Roberto Zibel Costa, Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli e Artur Matuck

MOACYR ALBINO DE ALMEIDA CYRINO FILHO

Edifícios tombados na cidade de Guaxupé-MG

Data: 23.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Lúcia Bressan Pinheiro, João Roberto Leme Simões, Maria Angela Pereira de Castro e Silva Bortolucci

JOSÉ LEANDRO DE RESENDE FERNANDES

As interfaces entre o Plano Diretor (PD) Municipal e o Planejamento de Arranjo Produtivo Local (APL): O caso de Tambaú no Estado de São Paulo (2003-2008)

Data: 23.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): José Luiz Caruso Ronca, Carlos Eduardo Zahn e Angélica Aparecida Tanus Benati Alvim

ANGELA CÉLIA GARCIA

São Paulo em prata: A capital paulista nas fotografias de Aurélio Becherini (anos 1910-1920)

Data: 24.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Ana Lucia Duarte Lanna, Maria Cecília França Lourenço e Solange Ferraz de Lima

SIRLENE MARIA CHERIATO

Urbanidade vira-lata: Segregação socioespacial e imaginário urbano no cinema brasileiro

Data: 25.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Luís Antonio Jorge, Ermínia T. M. Maricato e Cibele Saliba Rizek

RAÍSSA PEREIRA CINTRA DE OLIVEIRA

Permanência e inovação: O antigo e o novo nos projetos urbanos de Lina Bo Bardi

Data: 25.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Fernanda Fernandes da Silva, Beatriz Mugayar Kühl e Silvana Barbosa Rubino

MARIA CAROLINA MAZIVIERO

Memória e identidade urbana em Santos: Usos e preservação de tipologias arquitetônicas da avenida Conselheiro Nébias

Data: 25.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Irene de Q. Ferreira Szmrecsanyi, Maria Lúcia Caira Gitahy e Carlos Roberto Monteiro de Andrade

JANE MATIE ISHISAKI

O *design* de interação dos equipamentos informatizados: A usabilidade da máquina de auto-atendimento de informações sobre serviços públicos

Data: 25.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Alessandro Ventura, Sérgio Régis Moreira Martins e Laerte Idal Sznelwar

FABIANA LUZ TANNURI

O processo criativo de Lina Bo Bardi

Data: 25.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Silvio Melcer Dworecki, Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli e Cecília Almeida Salles

PATRICIA CEZARIO SILVA SPINAZZOLA

Impactos da regularização fundiária no espaço urbano

Data: 28.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Yvonne Miriam Martha Mautner, Maria Ruth Amaral de Sampaio e Fernando Dias Menezes de Almeida

ADRIANA CUSTÓDIO DIAS

O bairro da Mooca: Traços culturais para projetos de requalificação urbana

Data: 28.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Luís Antonio Jorge, Regina Maria Prospero Meyer e Wilson Ribeiro dos Santos Jr

PETRONIO FOSCARINI NETO

O distrito de Sarandira: Mudanças e permanências na paisagem

Data: 30.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Vladimir Bartalini, José Pedro de Oliveira Costa e Ana Maria Marques Camargo Marangoni

MÔNICA DE AZEVEDO COSTA NOGARA

Conflitos socioambientais na justiça: Da formulação das normas à ação do poder judiciário no conflito entre os direitos à moradia e ao meio ambiente em assentamentos irregulares, um estudo de jurisprudência do Tribunal de Justiça de São Paulo (1985 a 2006)
Data: 30.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Lúcia Refinetti Rodrigues Martins, Jorge Hajime Oseki e Celso Fernandes Campilongo

MIGUEL REIS AFONSO

Os comitês de bacia hidrográfica e a possibilidade de construção de políticas públicas de assentamentos e recuperação ambiental. O subcomitê Alto Tietê Cabeceiras como referência
Data: 30.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Lúcia Refinetti Rodrigues Martins, Eduardo Alberto Cusce Nobre e Angélica Aparecida Tanus Benati Alvim

GEORGIA NOVIS DE FIGUEIREDO

Descontinuidades paulistanas: O conceito de estrutura nos modelos de interpretação de São Paulo
Data: 30.04.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Paulo César Xavier Pereira, Maria Ruth Amaral de Sampaio e Cibele Saliba Rizek

NATASHA MINCOFF MENEGON

Planejamento, território e indústria: As operações urbanas em São Paulo
Data: 05.05.2008

Banca – Profs.(as) Dras. (as) Orientador (a): Antônio Cláudio Moreira Lima e Moreira, João Sette Whitaker Ferreira e Eulália Portela Negrelos

ANNA MARIA AFFONSO DOS SANTOS PIERONI

John Graz: O arquiteto de interiores
Data: 05.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Luciano Migliaccio, Luiz Américo de Souza Munari e Ana Paula Cavalcanti Simioni

ANDRÉ DA ROCHA SANTOS

O centro de Santos: Intervenções, legislação e projetos
Data: 05.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Eduardo Alberto Cuscé Nobre, Nuno de Azevedo Fonseca e Jorge Bassani

RICARDO MARQUES GUTIERREZ

Casas móveis: Experiência na região oeste do Paraná
Data: 07.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Carlos Alberto Inácio Alexandre, Giorgio Giorgi Jr. e Ari Antonio da Rocha

LUCIANA CHAKARIAN

Uso e ocupação do solo urbano em encostas na área de proteção de mananciais da bacia de Guarapiranga
Data: 07.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Antônio Cláudio Moreira Lima e Moreira, Ana Lucia Ancona e Carlos Celso do Amaral e Silva

ANA PAULA SOUZA PRADO LOURENÇÃO

Ensejos das remodelações urbanas e o largo da Batata: O sistema de transportes e a apropriação da paisagem
Data: 07.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria Angela Faggin Pereira Leite, Vladimir Bartalini e Jaime Waisman

MARIANA FONTES PÉREZ RIAL

Cidade-porto. Dinâmicas espaciais e planejamento intra-urbano
Data: 08.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Eduardo Alberto Cusce Nobre, Sueli Terezinha Ramos Schiffer e Maria Laura Silveira

BRUNO BONESSO VITORINO

Patrimônio ameaçado: Os grupos residenciais construídos até 1930 no Brás, Mooca e Belém
Data: 08.05.2008

Banca – Profs.(as) Dras. (as) Orientador (a): Mônica Junqueira de Camargo, Eunice Helena Sguizzardi Abascal e Maria Lúcia Caira Gitahy

TÁCITO PIO DA SILVEIRA

Chicago; São Paulo. Contribuição ao estudo do transporte coletivo no processo de urbanização
Data: 09.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Klara Anna Maria Kaiser Mori, Csaba Deák e Janice Theodoro da Silva

LETICIA TAKEDA LODI

O concurso público no projeto urbanístico. São Paulo, 1998-2004
Data: 09.05.08

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Bruno Roberto Padovano, Francisco Spadoni e Carlos Leite de Souza

JORGE PESSOA DE CARVALHO

A tipologia dos edifícios de apartamentos e sua relação com o tecido urbano da cidade - Um estudo de suas transformações nos últimos 40 anos

Data: 09.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Candido Malta Campos Filho, Eduardo Alberto Cusce Nobre e José Geraldo Simões Júnior

GUSTAVO PARTEZANI

Vias públicas: Tipo e construção em São Paulo (1898-1945)

Data: 09.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Adilson Costa Macedo, Vladimir Bartalini e Renato Luiz Sobral Anelli

EDUARDO ROCHA FERRONI

Aproximações sobre a obra de Salvador Candia

Data: 09.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Regina Maria Prosperi Meyer, Luís Antonio Jorge e Abílio da Silva Guerra Neto

CESAR SHUNDI IWAMIZU

A estação rodoviária de Jaú e a dimensão urbana da arquitetura

Data: 09.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Anália Maria Marinho de Carvalho Amorim, Antonio Carlos Barossi e Fernando de Mello Franco

ROSANA SILVA VIEIRA

Paisagens invisíveis: Os sertões de Ubatuba-SP

Data: 12.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Euler Sandeville Júnior, Miranda Maria Esmeralda Martinelli Magnoli e Carlos Roberto Monteiro de Andrade

DANIELA MOTISUKE

Reabilitação de áreas centrais: Antagonismos e ambigüidades do programa paulistano ação centro

Data: 12.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): João Sette Whitaker Ferreira, Ermínia T. M. Maricato e Sarah Feldman

TATIANA GENTIL MACHADO

Ambiente escolar infantil

Data: 14.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Giorgio Giorgi Junior, Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli e Maria Machado Malta Campos

REGINA HELENA VIEIRA SANTOS

Rua São Bento: Um fragmento da cidade de São Paulo que registra as transformações e persistências na paisagem urbana

Data: 16.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): José Eduardo de Assis Lefèvre, Lucio Gomes Machado e Heloisa Maria Silveira Barbuy

PEDRO PAULO DE SIQUEIRA MAINIERI

Contribuição para o projeto urbano Anhumas Campinas-SP

Data: 16.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Adilson Costa Macedo, Francisco Spadoni e José Roberto Merlin

KARENINE SAYURI MAEDA

O colar de esmeraldas da paisagem londrinense

Data: 16.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Maria de Assunção Ribeiro Franco, Paulo Renato Mesquita Pellegrino e Maria Elena Meirege Vieira

CARLOS AUGUSTO FERRATA

Escolas públicas em São Paulo (1960-1972)

Data: 16.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Anália Maria Marinho de Carvalho Amorim, Alexandre Carlos Penha Delijaicov e Abílio da Silva Guerra Neto

ERIKA DO AMARAL POZETTI

Evolução do *design* de embalagens de medicamentos fitoterápicos: Críticas e tendências

Data: 19.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): João Carlos de Oliveira César, Giorgio Giorgi Jr. e Sandra Maria Ribeiro de Souza

DANIELA VAZ

Acessibilidade à paisagem

Data: 21.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Fabio Mariz Gonçalves, Rosaria Ono, Fátima Correa Oliver

MILENE SOARES CARÁ

Do desenho industrial ao *design* no Brasil: Uma bibliografia crítica

para a disciplina

Data: 28.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Luciano Migliaccio, Giorgio Giorgi Jr. e João de Souza Leite

PEDRO HENRIQUE DE CARVALHO RODRIGUES

A obra do arquiteto Paulo Bastos

Data: 29.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Dácio Araújo Benedicto Ottoni, José Eduardo de Assis Lefèvre e Maria Isabel Villac

KARLA LOPEZ BLANCO ALVAREZ

O projeto de espaços públicos na periferia de São Paulo: Uma questão socioambiental

Data: 30.05.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Eugênio Fernandes Queiroga, Vladimir Bartalini e Cássia Regina Mariano

ROBERTO SAKAMOTO REZENDE DE SOUZA

Bertioga: Paisagem, ambiente e urbanização

Data: 02.06.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Silvio Soares Macedo, Eugênio Fernandes Queiroga e Cíntia Maria Afonso

ALBANO SOARES MARTINS JÚNIOR

Monta, desmonta e monta: Significação dos sistemas de montagem

Data: 02.06.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Carlos Egidio Alonso, Giorgio Giorgi Jr. e Wilson Flório

FABIO AUGUSTO TOSCANO BELLINI

Abrigos de ônibus em São Paulo – Análise da produção recente

Data: 20.06.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Cibele Haddad Taralli, João Bezerra Menezes e Haroldo Gallo

CHRISTIANE COSTA FERREIRA MACEDO

Teatro Municipal de Santos – (re)apropriação do espaço moderno

Data: 27.06.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Edgar Gonçalves Dente, Helena Aparecida Ayoub Silva e Cássia Regina Carvalho de Magaldi

RÔMULO ANDRADE DE OLIVEIRA

Brasília e o paradigma modernista: Planejamento urbano do moderno atraso

Data: 07.07.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): João Sette Whitaker Ferreira, Nabil Georges Bonduki e Benny Schvarsberg

MARCOS HIDEKI YAMANAKA

Luxlogger – Sistema autônomo de mediação de iluminação natural de baixo custo

Data: 07.07.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Paulo Sérgio Scarazzato, Márcia Peinado Alucci e Adriana Pedrosa Biscaia Tufaile

SANDRA REGINA PINTO

Análise das condições de iluminação das bibliotecas públicas municipais na cidade de São Paulo: Diretrizes para um melhor aproveitamento da luz natural e redução do uso da iluminação artificial

Data: 22.07.2008

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): Marcelo de Andrade Romero, Paulo Sérgio Scarazzato e Marco Antonio Saidel

MILENA TERESA MAKRAY

Instrumento de concessão de uso especial para fins de moradia: Aplicações e aplicabilidade: o caso de Mauá

Data: 25.07.08

Banca – Profs. (as) Dras. (as) Orientador (a): João Sette Whitaker Ferreira, Eduardo Alberto Cusce Nobre e Denise Antonucci

Revista PÓS

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

A Revista PÓS, criada em 1990, é um periódico científico, semestral (junho e dezembro), do curso de Pós-Graduação da FAU/USP, atualmente estruturado em 8 (oito) áreas: Tecnologia da Arquitetura; História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo; Design e Arquitetura;

Paisagem e Ambiente; Projeto, Espaço e Cultura; Habitat; Projeto de Arquitetura; e Planejamento Urbano e Regional, igualmente contempladas no projeto editorial. O corpo editorial é composto pelo Conselho Editorial, integrado por pesquisadores brasileiros e estrangeiros, com reconhecida contribuição ao pensamento das diversas áreas; pela Comissão Editorial constituída de 11 (onze) membros, com mandato de 3 (três) anos: um editor-chefe (indicado pela Comissão de Pós-Graduação entre os seus docentes); um representante de cada área do curso de PÓS, e os 2 (dois) últimos editores-chefes.

A revista publica artigos, depoimentos, projetos comentados, desenhos ou fotos artísticas, e resenhas, tendo como critério de seleção a consistência teórica e a adequação à linha e às normas editoriais da revista, outorgando, aos autores inteira responsabilidade pelas idéias por eles apresentadas. Todo o material recebido é submetido à Comissão Editorial, que indica especialistas internos e externos para a emissão de pareceres, contemplando as oito áreas de concentração. Todo parecer tem caráter sigiloso e imparcial, não sendo revelados os nomes dos autores e dos pareceristas, que são instruídos a manifestar eventual conflito de interesse que os impeça de agir imparcialmente. Cada trabalho é analisado por 2 (dois) pareceristas, necessariamente um externo à instituição, e em caso de disparidade será enviado a um terceiro. Caso seja feita a sugestão de alterações nos conteúdos originais, os autores serão comunicados e terão um prazo para inserir os ajustes e encaminhar a versão final à Redação. Os autores dos trabalhos não recomendados também serão informados e receberão cópia (anônima) das avaliações.

A revista conta ainda com as seções *eventos* e *comunicados*, voltadas à produção interna, que divulgam as suas atividades científicas, bem como as dissertações e teses defendidas no período.

FINALIDADE

A revista PÓS foi criada como um canal de comunicação mais ampla desta comunidade científica, tanto em âmbito nacional quanto internacional, assim como para os pesquisadores das diversas áreas acadêmicas que se relacionam com o universo da arquitetura e da cidade, com o intuito de registrar a memória do pensamento arquitetônico, de fazer circular de maneira ágil os resultados das pesquisas e de manter o debate o mais atualizado possível.

NORMAS EDITORIAIS

1. O artigo deverá ser inédito em português, devendo o autor, ao submeter um trabalho, enviar uma declaração assinada atestando essa condição. Caso o mesmo artigo for republicado em outro periódico ou livro, deverá constar nota indicando que foi originariamente publicado em Revista PÓS, nº x, ISSN 1518-9594.

2. Os procedimentos para avaliação e publicação são os mesmos para originais e republicações.

3. Os artigos deverão ser encaminhados em disquete e/ou CD-R, além de duas cópias impressas.

4. Todos os artigos deverão ter título e resumo no idioma de origem, e em inglês e espanhol. Se o texto for em língua estrangeira, deverá obrigatoriamente também conter estas informações em português.

5. Os artigos já encaminhados para obtenção de pareceres ou em fase de produção gráfica NÃO poderão ser alterados ou substituídos.

6. Todos os artigos passarão por revisão gramatical, ortográfica e padronização editorial. A padronização poderá ser alterada com autorização do(a) editor(a)-chefe, porém as normas gramaticais/editoriais serão respeitadas.

7. Todas as imagens (tons de cinza) deverão ter legendas e créditos/fonte. As reproduções de imagens de outros autores, revistas e/ou livros são de inteira responsabilidade do autor.

8. O autor deverá enviar seu nome e sobrenome na forma como deseja publicar, sua formação profissional, incluindo graduação e Pós-graduação (título e instituição). Se o artigo for resultante de dissertação ou tese, mencionar a relação com o texto e o nome do orientador. O contato do autor deve incluir endereço postal, endereço eletrônico e telefone. A autoria deverá ficar oculta no corpo do texto. Todas as informações referentes à autoria e contato devem ser enviadas em folha separada do texto.

9. Os editores se reservam o direito de não publicar artigos que, mesmo selecionados, não estejam rigorosamente de acordo com estas instruções.

10. Os autores dos artigos científicos terão direito a 3 (três) exemplares da publicação, e os autores das demais colunas, 2 (dois) exemplares. As colaborações com autoria em equipe seguem regra de autoria individual com acréscimo de um exemplar.

FORMATO

DEPOIMENTOS: de 25 a 50 mil caracteres, incluindo imagens (tons de cinza).

ARTIGOS: Times New Roman = 12, word 6.0 ou superior, sem formatação, entrelinhas = 1,5 - margens = 2,5.

Número de Páginas: entre 10 e 20 (21 a 42 mil caracteres), incluindo tabelas, gráficos, referências bibliográficas, etc.

Resumo e Abstract: 1.500 a 2.000 caracteres.

Palavras-chave: de 6 a 8.

Bibliografia: No final do texto, contendo todas as obras citadas e rigorosamente de acordo com normas da ABNT em vigor, com citações em itálico e entre aspas, com referência completa, incluindo número da página.

Ilustrações (tons de cinza): 3 a 5, legendadas, com fonte e autoria, de alta qualidade reprodutiva; se escaneadas, usar 300 dpi em formato tiff.

OBS 1: Para o uso de imagens extraídas de outras publicações, o autor deve anexar autorização para republicação.

OBS 2: As imagens poderão vir em folhas separadas, mas devidamente indicadas ao longo do texto.

CONFERÊNCIA, EVENTOS, NÚCLEOS, LABORATÓRIOS E SERVIÇOS: de 10 a 20 mil caracteres, livre uso de imagens (tons de cinza).

RESENHAS: de 4 a 6 mil caracteres, ilustração de capa (tons de cinza), autor, editora, n. de páginas, minicurrículo do(a) resenhista, endereço postal e eletrônico.

OS TEXTOS DEVERÃO SER ENCAMINHADOS PARA:

Redação da PÓS-FAUUSP

Rua Maranhão, 88, Higienópolis - 01240-000 – São Paulo - (11) 3257-7688 ramal 30
rvposfau@usp.br

Editora-chefe: *Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo*

Revista PÓS

NORMAS PARA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

La Revista PÓS, creada en 1990, es un periódico científico, semestral (junio y diciembre), del curso de Postgrado de FAU/USP, actualmente estructurado en 8 (ocho) áreas: Tecnología de Arquitectura; Historia y Fundamentos de Arquitectura y de Urbanismo; Design y Arquitectura; Paisaje y Ambiente; Proyecto, Espacio y Cultura; Hábitat; Proyecto de Arquitectura; y Planeamiento Urbano y Regional, igualmente contempladas en el proyecto editorial. El cuerpo editorial es compuesto por el Consejo Editorial, integrado por investigadores brasileños y extranjeros, con reconocida contribución al pensamiento de las diversas áreas; por la Comisión Editorial constituida de 11 (once) miembros, con mandato de 3 (tres) años: un editor jefe (indicado por la Comisión de Postgrado entre sus docentes); un representante de cada área del curso de Postgrado, y los 2 (dos) últimos editores jefes.

La revista publica artículos, deposiciones, proyectos comentados, diseños o fotos artísticas, y reseñas, usando como criterio de selección la consistencia teórica y la adecuación a la línea y a las normas editoriales de la revista, otorgando, a los autores entera responsabilidad por las ideas presentadas por los mismos. Todo el material que se recibe es sometido a la Comisión Editorial, que indica especialistas internos y externos para la emisión de pareceres, contemplando a las ocho áreas de concentración. Todo parecer es de carácter sigiloso e imparcial, y no serán revelados los nombres de los autores y de los opinantes, los cuales son instruidos a manifestar eventual conflicto de interés que los impida de actuar imparcialmente. Cada trabajo es analizado por 2 (dos) opinantes, necesariamente uno externo a la institución, y en caso de disparidad será enviado a un tercero. Caso sea hecha la sugestión de alteraciones en los contenidos originales, los autores serán comunicados y tendrán un plazo para inserir los ajustes y encaminar la versión final a la Redacción. Los autores de los trabajos no recomendados también serán informados y recibirán copia (anónima) das evaluaciones.

La revista cuenta también con las secciones *eventos y comunicados*, volcadas a la producción interna, que divulgan sus actividades científicas, así como las disertaciones y tesis defendidas en el período.

FINALIDAD

La revista PÓS fue creada como un canal de comunicación más amplia de esta comunidad científica, tanto en el ámbito nacional cuanto internacional, así como para los investigadores de las diversas áreas académicas que se relacionan con el universo de la arquitectura y de la ciudad, con la intención de registrar la memoria del pensamiento arquitectónico, de hacer circular de manera ágil los resultados de las encuestas y de mantener el debate lo más actualizado posible.

NORMAS PARA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

1. En la presentación de un trabajo, el autor debe enviar una declaración firmada de que el artículo es inédito en portugués. Caso el mismo artículo sea republicado en otro periódico o libro, deberá constar nota indicando que se ha publicado originariamente en Revista PÓS, nº x, ISSN 1518-9594.
2. Los procedimientos para evaluación e publicación son los mismos para originales y republicaciones.
3. Los artículos deben ser encaminados en disquete y/o CD-R, acompañados de dos copias impresas.
4. Todos los artículos deben tener título y resumen en el idioma de origen, y en inglés y español. Caso el texto sea en lengua extranjera, debe obligatoriamente contener también esas informaciones en portugués.

5. Los artículos ya encaminados para la valoración de los especialistas o en fase de producción gráfica NO podrán ser modificados o sustituidos.

6. Todos los artículos pasarán por revisión gramatical, ortográfica y la padronización editorial. La padronización podrá ser alterada con autorización de la editora-jefe, pero las normas gramaticales y editoriales serán respetadas.

7. Todas las imágenes (tonalidades de gris) deberán tener subtítulos y créditos/fuente. Las reproducciones de imágenes de otros autores, revistas y/o libros son de total responsabilidad del autor.

8. El autor deberá enviar su nombre y apellidos en la forma como desea publicar, su formación profesional, incluyendo graduación y post-graduación (título e institución). Si el artículo es resultado de disertación o tesis, mencionar la relación con el texto y el nombre del tutor. El contacto del autor debe incluir dirección de correo, dirección postal y teléfono. La autoría deberá permanecer oculta en el cuerpo del texto. Todas las informaciones relativas a autoría y contacto deben ser enviadas en hoja separada del texto.

9. Los editores se reservan el derecho de no publicar artículos que, aunque seleccionados, no estén rigurosamente de acuerdo con estas instrucciones.

10. Los autores de los artículos científicos tienen derecho a 3 (tres) ejemplares de la publicación, y los autores de las otras columnas, 2 (dos) ejemplares. Las colaboraciones con autoría colectiva siguen la norma de autoría individual con incremento de un ejemplar.

FORMATO

TESTIMONIOS: de 25 a 50 mil caracteres, incluyendo imágenes (tonalidades de gris).

ARTICULOS: Times New Roman = 12, word 6.0 o superior, sin formatear, entrelíneas = 1,5 - márgenes = 2,5.

Número de Páginas: entre 10 y 20 (21 a 42 mil caracteres), incluyendo tablas, gráficos, referencias bibliográficas, etc.

Resumen y Abstract: 1.500 a 2.000 caracteres.

Palabras clave: de 6 a 8.

Bibliografía: Al final del texto, con todas las obras citadas y rigurosamente de acuerdo con las normas de la ABNT en vigor, con citas en itálica y entre comillas, con referencia completa, inclusive número de la página.

Ilustraciones (tonalidades de gris): 3 a 5, subtituladas, con fuente y autoría, de alta calidad para reproducción; si escaneadas, usar 300 dpi en formato tiff.

OBS 1: Para el uso de imágenes extraídas de otras publicaciones, el autor debe anexar autorización para republicación.

OBS 2: Las imágenes se pueden presentar en hojas separadas, siempre que estén debidamente indicadas a lo largo del texto.

CONFERENCIAS, EVENTOS, NUCLEOS, LABORATORIOS Y SERVICIOS: de 10 a 20 mil caracteres, libre uso de imágenes (tonalidades de gris).

RESEÑAS: de 4 a 6 mil caracteres, ilustración de capa, autor, editora, n. de páginas, minicurrículo del autor, dirección postal y electrónica.

LOS TEXTOS DEBEN SER ENVIADOS A:

Redação da PÓS- FAUUSP

Rua Maranhão, 88, Higienópolis - 01240-000 – São Paulo - (11)3257-7688 ramal 30

rvposfau@edu.usp.br

Editora-chefe: *Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo*

Revista PóS

RULES FOR SUBMITTING PAPERS

INSTRUCTIONS TO THE AUTHORS

Revista PÓS (PÓS Journal), created in 1990 and published twice a year (June and December) is a scientific periodical of the Graduate Program of the – School of Architecture of the University of São Paulo - FAUUSP, presently structured in 08 (eight) areas of knowledge: Technology of Architecture, History and Foundations of Architecture and Urbanism, Design and Architecture; Landscape and Environment; Project, Space and Culture; Habitat; Architectural Design; Urban and Regional Planning, with equal weight in the review.

The Editorial Group is composed of the Editorial Board, formed by Brazilian and international researchers, who have made recognized contributions to those several areas; by the Editorial Commission composed of eleven members, with a three-year term; an editor in chief (appointed by the Graduate Program Commission from among its professors); a representative of each area of the Graduate Program, and the two most recent former editors-in chief.

The journal publishes articles, testimonials, commented projects, drawings of artistic photographs, and reviews, using as selection criteria their theoretical consistency and suitability to the editorial orientation and norms of the magazine. All material received is submitted to the Editorial Board, which indicates internal and external consulting editors for peer review in all eight areas of concentration.

Every review is both secret and unbiased and neither the names of the authors nor the reviewers are disclosed. The reviewers are instructed to reveal any occasional conflict of interest that might keep them from acting in an unbiased way. Each manuscript is analyzed by two reviewers, one of them necessarily from outside the institution, and in case of difference, articles will be sent to a third reviewer.

If changes to the original contents are suggested, the authors will be formally notified with a deadline to insert adjustments and to submit the final version to the Editorial Group. The author of the non-selected papers will also be notified and will receive a copy (anonymous) of the reviews. The magazine/journal also publishes an events and notes section on internal production which publicizes its scientific activities, as well as dissertations and theses completed in the period.

PURPOSE

Revista PÓS was created as a broader communication channel for this scientific community at both the national and international level, as well as for those researchers in several academic fields regarding the universe of architecture and the city, to record the memory of architectural thought, to quickly disseminate the results of research and to keep debate as updated as possible.

EDITORIAL STANDARDS:

1. The manuscript must be original. When submitting a paper, the author must attach a signed statement that the article has not already been published in Portuguese. If the same article is later republished in another periodical or book, it must include a note stating that the text was originally published in Revista PÓS, no. xx, ISSN 1518-9594.
2. Republishing manuscripts will be submitted to same original's editorial rules.
3. The articles must be submitted on a floppy disk and/or CD-ROM, together with two printed copies.
4. All articles must have their title and abstract in the original language as well as in English and Spanish. If the text is submitted in a foreign language, it must include the above information in Portuguese.

5. Articles already assigned to reviewers or in the graphical production phase may NOT be altered or substituted.

6. All articles will undergo editing for grammar, spelling and editorial consistency. Editorial decisions may be changed with the consent of the editor-in-chief, but grammar and editorial standards will always apply.

7. All images (tones of gray) must have captions and credits or sources. The authors will be fully responsible for any reproduction of images by other authors or from other magazines or books.

8. The author must send his/her given name and last name in the format intended to appear in the publication, and his/her professional background, including undergraduate and graduate studies (degree and institution). If the article results from a master's or a doctoral thesis, the author must specify the relation with the text and the name of the academic adviser. The author's contact information must include postal address, e-mail address and telephone number. The name of the author must be removed from the body of the text. All author and contact information must be submitted on a separate page.

9. The editors reserve the right to refuse publication of any articles that, in spite of having been selected, are not strictly in line with these rules.

10. The authors of scientific articles will be entitled to three (3) copies of the publication, and the authors of other articles to two (2) copies. Articles written by more than one author follow the rule of individual authors, plus an additional copy.

FORMAT

TESTIMONIALS: 25,000 to 50,000 characters, including images (tones of gray).

ARTICLES: Typeface: Times New Roman; size: 12; MS-Word 6.0 or above, without formatting; line spacing: 1.5; margins: 2.5 cm.

Number of pages: between 10 and 20 (21,000 to 42,000 characters), including tables, charts, bibliographical references, endnotes, etc.

Abstract: 1,000 to 1,500 characters

Key words: 4 to 6

Bibliography: It must be at the end of the text, include all sources quoted and follow strictly applicable ABNT standards, with quotes in italic and in quotation marks, with full bibliographic citation, including page number.

Illustrations (tones of gray): 3 to 5, with captions, source and author, of excellent reproductive quality; if scanned, must be in 300dpi and TIFF format.

Note 1: If the images originate from other publications, the author must attach authorization for their republication.

Note 2: The images may be submitted on separate pages, but duly identified in the body of the text.

CONFERENCES, EVENTS, NUCLEI, LABS AND SERVICES: 10,000 to 20,000 characters, free use of images (tones of gray).

REVIEWS: 4,000 to 6,000 characters, cover reproduction, author, publisher, number of pages, brief biographical information about the reviewer, postal address and e-mail.

THE MANUSCRIPT SHOULD BE FORWARDED TO:

Redação da PÓS- FAUUSP

Rua Maranhão, 88, Higienópolis - 01240-000 – São Paulo - (11)3257-7688 ramal 30

rvposfau@edu.usp.br

Editora-chefe: *Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo*

COLABORADORES EXTERNOS À FAUUSP 2005 – 2008

ABÍLIO DA SILVA GUERRA NETO
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

ADAUTO LUCIO CARDOSO
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

ALDOMAR PEDRINI
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

ANGÉLICA TANUS B. ALVIM
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

ANA GABRIELA GODINHO LIMA
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

ANAT FALBEL
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

ANDRÉA BORDE
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

ARLETE MOYSÉS RODRIGUES
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

BORIS KOSSOY
Universidade de São Paulo – USP

CARLOLUS MARIA VOOREN
Fundação Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

CARLOS ALBERTO FERREIRA MARTINS
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC-USP

CARLOS ANTÔNIO LEITE BRANDÃO
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

CARLOS EDUARDO COMAS
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

CARLOS GUILHEME MOTA
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

CARLOS ROBERTO M. DE ANDRADE
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC-USP

CAROLINA BORTOLOTTI
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

CARMEN ELISA FREDIZZI
Fundação Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

CECÍLIA RODRIGUES DOS SANTOS
Universidade Federal de Goiás – UFG

DALILA ANDRADE DE OLIVEIRA
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

DANILO MATOSO MACEDO
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

DANTE MARCELLO C. GALLIAN
Universidade Federal de São Paulo – Unifesp

DEMÉTRIO LUIS GUADAGNIN
Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos

DENISE BARCELLOS P. MACHADO
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

EDSON DA CUNHA MAHFUZ
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

EMMANUEL ANTONIO DOS SANTOS
Universidade do Vale do Paraíba – Univap

ENEIDA MARIA SOUZA MENDONÇA
Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes

FERNANDO RUTTKAY PEREIRA
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

HOLGONSI SOARES GONÇALVES SIQUEIRA
Universidade Federal de Santa Maria – UFSM

FRANCISCO A. ROCCO LAHR
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC-USP

GILDA COLLET BRUNA
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

GLEICE AZAMBUJA ELALI
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

GIVALDO MEDEIROS
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC-USP

LEILA MACEDO ODA
Fundação Oswaldo Cruz – Fiocruz

HELENA NAPOLEON DEGREAS
Universidade São Judas Tadeu – USJT

JOSÉ TEIXEIRA NETO
Universidade de São Paulo – USP

LAURA BUENO
Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUC-Camp

LEANDRO SILVA MEDRANO
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

LÊDA MARIA BRANDÃO DE OLIVEIRA
Pesquisador independente

LEONARDO BITTENCOURT
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

LINA FARIA
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

LIZETE MARIA RUBANO
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

LUCIANA COUTINHO
Universidade de Sorocaba – Uniso

LUDMILA BRANDÃO
Universidade Federal do Mato Grosso – UFMT

MARCELO CLAUDIO TRAMONTANO
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC-USP

MÁRCIO MINTO FABRICIO
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC-USP

MARIA ANGELA DIAS
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

MÁRCIA REGINA BARROS DA SILVA
Universidade Federal de São Paulo – Unifesp

MARIA ALICE JUNQUEIRA BASTOS
Pesquisador independente

MARIA ANGELA DIAS
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

MARIA BEATRIZ FURTADO RAHDE
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC-RGS

MARIA DA GLORIA LANCI SILVA
Universidade Salvador – UNIFACS

MARIA ELENA BERNARDES
Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

MARIA GABRIELA MARINHO
Universidade São Francisco – USF

MARIA INÊS SUGAI
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

MARIDALVA SOUZA PENTEADO
Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC

MARIA PAULA ZAMBRANO FONTES
Fundação Oswaldo Cruz – Fiocruz

MAURO BARROS FILHO
Faculdade de Ciências Humanas – Esuda

NADIA SOMEKH
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

NADJA HERMANN
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC-RGS

NEANDER FURTADO
Universidade de Brasília – UnB

NELSON BALTRUSIS
Universidade Católica do Salvador – UCSal

OSWALDO MASSAMBANI
Universidade de São Paulo – USP

OTÍLIA B. FIORI ARANTES
Universidade de São Paulo – USP

PATRICIA MAAS
Universidade Estadual Paulista – Unesp

PAULA DA CRUZ LANDIM
Universidade Estadual Paulista – Unesp

PAULO CÉSAR GARCEZ MARINS
Universidade de São Paulo – USP

PAULO CHIESA
Universidade Federal do Paraná – UFPR

PAULO YASSUHIDE FUJIOKA
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC-USP

RAFAEL CARDOSO DENIS
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ

PAULO MARCOS MOTTOS BARNABÉ
Universidade Estadual de Londrina – UEL

REGINA TIRELLO
Universidade de São Paulo – USP

RENATO ANELLI
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC-USP

RICARDO C. CABÚS
Universidade Federal de Alagoas – Ufal

ROBERTO BRAGA
Universidade Estadual Paulista – Unesp

ROBERTO RIGHI
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

ROSINA TREVISAN
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

RUTH VERDE ZEIN
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

SAIDE KAHTOUNI
Universidade São Judas Tadeu – USJT

SARAH FELDMAN
Escola de Engenharia de São Carlos – EESC-USP

SERGIO CONDE DE ALBITE SILVA
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

SÉRGIO FERRAZ MAGALHÃES
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

SERGIO LEUSIN
Universidade Federal Fluminense – UFF

SILVANA BERNARDES ROSA
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

TERESA G. FLORENZANO
Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais – INPE

VERA REGINA TÂNGARI
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

RUTHY NADIA LANIADO
Universidade Federal da Bahia – UFBA

WILSON RIBEIRO DOS SANTOS JR
Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUC-Camp

ZEULER R. LIMA
School Of Architecture and Urban Design

Secretaria de Pós-Graduação FAUUSP

Cilda Gonçalves de Oliveira
 Cristina Maria Arguejo Lafasse
 Diná Vasconcellos Leone
 Elias da Silva Fontes
 Isaide Francolino dos Reis
 Ivani Sokoloff
 Leonardo D. Duarte
 Robson Alves de Amorim
 Sara Meleras Araújo

Revisão Final (Diagramada)

Izolina Rosa

Cronograma de Teses e Dissertações

Diná Vasconcelo

Tradutores – Artigos

Márcia Regina Choueri – Espanhol
 Rainer Hartmann (Kilter) – Inglês

Tradutores – Normas

Estela Bagnis – Espanhol
 Anita R. Di Marco – Inglês

Laboratório de Programação Gráfica

Prof. Coordenador: Minoru Naruto

Supervisão Geral

José Tadeu de Azevedo Maia

Supervisão de Projeto Gráfico

André Luis Ferreira

Supervisão de Produção Gráfica

Divino Barbosa

Preparação e Revisão (1ª e 2ª provas)

Margareth Artur

Diagramação

José Tadeu de Azevedo Maia

Tratamento de Imagem

Sidney Lanzarotto

Emendas – Arte-Final

Eliane Aparecida Pontes

Montagem de Chapas

Adauto Lino Duarte de Farias

Cópia de Chapas

Narciso Antonio dos Santos Oliveira

Impressão

Arnaldo Machado de Lima Junior

José Gomes Pereira

Dobra

Ercio Antonio Soares

Acabamento

Ercio Antonio Soares

José Tadeu Ferreira

Narciso Antonio dos Santos Oliveira

Roseli Aparecida Alves Duarte

Secretária

Eliane de Fátima Fermoselle Previde

Composição, fotolito e impressão offset

Laboratório de Programação Gráfica da
 Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
 Universidade de São Paulo

Pré-matriz

Linotronic Mark-40 sobre filme Kodak Pagi-Set

Papel

Pólen rustic areia 120 g/m²

Printmax 90 g/m²

Papelcartão Supremo Duo Design 250 g/m² (capa)

Montagem

35 cadernos de 8 páginas

Tiragem

1.000 exemplares

Data

dezembro 2008