

# 35 pós-

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

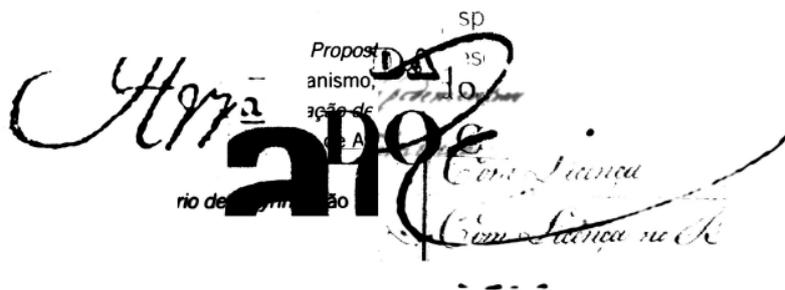
junho – 2014

ISSN: 1518-9554 impressa

ISSN: 2317-2762 online

VILANOVA ARTIGAS ARQUITETO bento freitas 306 5º 362077	
ANTEPROJETO	
7 / 69	





PÓS V. 21, N. 35  
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARQUITETURA e URBANISMO DA FAUUSP

MISSÃO

A revista *Pós* é um periódico científico semestral do Programa de Pós-Graduação da FAUUSP, cujo objetivo é publicar os resultados das pesquisas, com a divulgação de artigos inéditos, revisados sigilosamente por pares, contribuindo, assim, para a comunicação ampla entre essa comunidade científica, bem como entre os pesquisadores das diversas áreas acadêmicas que se relacionam com o universo da arquitetura e da cidade, de modo a fomentar o avanço do conhecimento no campo da arquitetura e do urbanismo

JUNHO 2014

ISSN: 1518-9554 IMPRESSA

ISSN: 2317-2762 ONLINE

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. 21, n. 35, jun. 2014

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. 21, n. 35**

Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP (mestrado e doutorado)

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

Tel/Fax (55 11) 3017-3164

rvposfau@usp.br

**Versão Eletrônica**

<http://www.revistas.usp.br/posfau>

<http://www.fau.usp.br/cursos/pos/>

**Indexação**

Qualis B1 – Capes

*Índice de arquitetura brasileira*

**Associada**

Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura (ARLA)

[www.arlared.org](http://www.arlared.org)

**Redação**

Jornalista responsável – Izolina Rosa – MTb 16199

Calendário de Teses e Dissertações – Diná Vasconcellos

Projeto gráfico e imagens de abertura – Rodrigo Sommer

**Revisão**

Bibliográfica – Paola De Marco Lopes dos Santos

Português – Marina Vieira

**Produção Gráfica**

Seção Técnica de Produção Editorial

Coordenação Didática – Profa. Dra. Clice de Toledo

Sanjar Mazzilli

Supervisão Técnica – José Tadeu de Azevedo Maia

**Apoio**



CREDENCIAMENTO E APOIO FINANCEIRO DO:  
PROGRAMA DE APOIO ÀS PUBLICAÇÕES CIENTÍFICAS PERIÓDICAS DA USP  
COMISSÃO DE CREDENCIAMENTO

**PÓS v. 21, n. 35**

Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP – junho 2014  
ISSN: 1518-9554 (impressa) – ISSN: 2317-2762 (online)

**Universidade de São Paulo**

*Marco Antonio Zago* – Reitor

*Vahan Agopyan* – Vice-Reitor

*Bernadette Dora Gombossy de Melo Franco* – Pró-Reitora de Pós-Graduação

**Faculdade de Arquitetura e Urbanismo**

*Marcelo de Andrade Romero* – Diretor

*Maria Cristina da Silva Leme* – Vice-Diretora

**Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo**

*Maria Lucia Caira Gitahy* – Presidente da Comissão de Pós-Graduação

*Maria de Lourdes Zuquim* – Vice-Presidente

**Conselho Editorial Científico**

*Rodrigo Queiroz*

Editor-Chefe – Universidade de São Paulo

*Adrián Gorelik*

Universidade Nacional de Quilmes, Argentina

*António Baptista Coelho*

Laboratório Nacional de Engenharia Civil, LNEC-  
Lisboa, Portugal

*Dario Gamboni*

Universidade de Genebra, Suíça

*Henrique Pessoa*

Politécnico de Milão, Itália

*João Gualberto de Azevedo Baring*

Universidade de São Paulo, USP, Brasil

*Luis Marques*

Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Brasil

*Manuela Raposo Magalhães*

Instituto Superior de Agronomia, ISA, Portugal

*Miguel Buzzar*

Instituto de Arquitetura e Urbanismo, IAU-USP, Brasil

*Roberto Zancan*

University of Québec in Montréal – UQÀM, Canadá

*Massimo Canevacci*

Univ. La Sapienza, Roma, Itália

*Doreen Massey*

Open University, Inglaterra

*Mark Gottdiener*

University of California, USA

**Conselho Editorial Executivo**

*Rodrigo Queiroz* - Editor-Chefe

*Ana Cláudia Castilho Barone*  
(Projeto, Espaço e Cultura)

*Carlos Augusto Mattei Faggin*  
(Projeto)

*Denise Helena Duarte*  
(Tecnologia)

*Eduardo Alberto C. Nobre*  
(Planejamento)

*Fábio Mariz Gonçalves*  
(Paisagem)

*Hugo Segawa*  
(História)

*Lara Leite Barbosa*  
(Design)

*Maria Camila Loffredo D'Ottaviano*  
(Habitat)

# SUMÁRIO

## I APRESENTAÇÃO

- 006 ARQUITETURA E TÉCNICA  
Rodrigo Queiroz

## 2 DEPOIMENTOS

- 012 CELEBRANDO OS 50 ANOS DO AUT: UMA REFLEXÃO SOBRE A FORMAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE TECNOLOGIA DA FAUUSP  
Rosaria Ono, Denise Helena Silva Duarte, Fabiana Lopes de Oliveira, Joana Carla Soares Gonçalves, Maria Camila D'Ottaviano

## 3 ARTIGOS

- 034 A MODERNIDADE DE NOVA YORK SEGUNDO REM KOOLHAAS  
LA MODERNIDAD DE NUEVA YORK SEGÚN REM KOOLHAAS  
*MODERNITY NEW YORK SECOND REM KOOLHAAS*  
Paolo Colosso
- 058 O LUGAR SUSTENTÁVEL: POR UMA INTER-RELAÇÃO ENTRE A ARQUITETURA, O LUGAR E SUAS PREEXISTÊNCIAS AMBIENTAIS  
EL LUGAR SOSTENIBLE: POR UNA RELACIÓN ENTRE LA ARQUITECTURA, EL LUGAR Y SUS PREEXISTENCIAS AMBIENTALES.  
*THE SUSTAINABLE PLACE: FOR AN INTERRELATION BETWEEN ARCHITECTURE, THE PLACE AND ITS ENVIRONMENTAL PREEXISTING CONDITIONS*  
Fabiano Vieira Dias
- 078 ENSINO DE PROJETO ARQUITETÔNICO COM A INCLUSÃO DE NOVAS TECNOLOGIAS: UMA ABORDAGEM PEDAGÓGICA CONTEMPORÂNEA  
LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO COM LA INCORPORACIÓN DE LAS NUEVAS TECNOLOGIAS: UN ENFOQUE PEDAGÓGICO CONTEMPORÁNEO  
*TEACHING ARCHITECTURAL DESIGN WITH THE INCLUSION OF NEW TECHNOLOGIES: A CONTEMPORARY PEDAGOGICAL APPROACH*  
Maycon Sedrez, Gabriela Celani
- 098 OS PROJETOS RESIDENCIAIS NÃO-CONSTRUÍDOS DE VILANOVA ARTIGAS EM SÃO PAULO  
EL PROYECTOS RESIDENCIALES NO CONSTRUIDOS DE VILANOVA ARTIGAS EN SÃO PAULO  
*THE VILANOVA ARTIGAS UNBUILT RESIDENTIAL DESIGNS IN SÃO PAULO*  
Ana Tagliari, Rafael A. C. Perrone, Wilson Florio
- 118 CASA VALÉRIA CIRELL E O NACIONAL-POPULAR  
VALÉRIA CIRELL CASA Y EL NACIONAL-POPULAR  
*VALÉRIA CIRELL HOUSE AND NATIONAL-POPULAR*  
Edite Galote Carranza
- 140 CUENCA MATANZA - RIACHUELO: RECONHECENDO A PERIFERIA DE BUENOS AIRES  
CUENCA MATANZA-RIACHUELO: RECONHECENDO A PERIFERIA DE BUENOS AIRES  
*CUENCA MATANZA RIACHUELO: ACKNOWLEDGING THE OUTSKIRTS OF BUENOS AIRES*  
André de Oliveira T. Carrasco
- 154 O IDORT E A HABITAÇÃO ECONÔMICA: A DIFUSÃO DE EXPERIÊNCIAS INTERNACIONAIS (1932-1960)  
EL IDORT Y LA VIVIENDA ECONÓMICA: LA DIFUSIÓN DE LAS EXPERIENCIAS INTERNACIONALES (1932-1960)  
*THE IDORT AND THE ECONOMIC DWELLING: THE DIFFUSION OF INTERNATIONAL EXPERIENCES (1932-1960)*  
Telma de Barros Correia, Caliane Christie Oliveira de Almeida

172 ESTÉTICA E NATUREZA. A PAISAGEM BRASILEIRA NO INÍCIO DO SÉCULO 19  
ESTÉTICA Y NATURALEZA. EL PAISAJE BRASILEÑO A PRINCIPIOS DEL SIGLO 19  
*AESTHETICS AND NATURE. THE BRAZILIAN LANDSCAPE AT THE BEGINNING OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY*  
Roberto Rüsche

186 DE IGREJA DE TAIPA A CATEDRAL: ASPECTOS HISTÓRICOS E ARQUITETÔNICOS DA IGREJA  
MATRIZ DA CIDADE DE SÃO PAULO  
DE IGLESIA DE TAPIAL A CATEDRAL: ASPECTOS HISTÓRICOS E ARQUITETÔNICOS DE LA IGLESIA MATRIZ DA CIUDADE DE  
SÃO PAULO  
*CHURCH OF RAMMED EARTH TO CATHEDRAL: HISTORICAL AND ARCHITECTONIC ASPECTS OF THE MOTHER CHURCH OF  
SÃO PAULO*  
Karen Niccoli Ramirez, Henrique Lindenberg Neto

200 O TRATADO DE ANDREA POZZO E SEUS REFLEXOS NA TALHA DOURADA EM MINAS GERAIS  
EL TRATADO DE ANDREA POZZO Y SUS REFLEJOS EN LOS RETABLOS BARROCOS EN MINAS GERAIS  
*ANDREA POZZO'S ARCHITECTURE TREATISE AND ITS REFLECTIONS IN THE MINAS GERAIS GILDED SCULPTURES*  
Aziz José de Oliveira Pedrosa

---

#### 4 CONFERÊNCIAS NA FAUUSP

216 CONFERÊNCIAS SOBRE PRESERVAÇÃO EM 2013 NA FAU-MARANHÃO  
APRESENTAÇÃO  
Beatriz Mugayar Kühl  
*O DESTINO DO CENTRO HISTÓRICO DE NÁPOLES, EM QUARENTA ANOS DE DEBATES E PROPOSTAS PROJETUAIS: DO PLANO  
DE 1971, AO GRANDE PROGRAMA UNESCO*  
Andrea Pane  
*CASSIODORO E O NASCIMENTO DO RESTAURO AO FINAL DO IMPÉRIO ROMANO DO OCIDENTE*  
Alessandro Pergoli Campanelli

---

#### 5 RESENHAS

260 EM BUSCA DE UMA NOVA PERSPECTIVA  
Carlos Guilherme Mota

263 UM LIVRO EXEMPLAR SOBRE A ARQUITETURA DA VIRADA DO SÉCULO 19 PARA O 20  
Beatriz Mugayar Kühl

---

#### 6 IN MEMORIAM

268 LELÉ: UM CANDANGO NA FAUUSP  
Hugo Segawa

270 SAUDADE.  
Anália Amorim

272 MIGUEL PEREIRA (1932-2014)  
Ubyrajara Gilioli

---

#### 7 COMUNICADOS

276 TESES E DISSERTAÇÕES

279 NOVAS INSTRUÇÕES PARA SUBMISSÃO DE ARTIGOS PARA A REVISTA PÓS

280 NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS

282 NORMAS PARA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

284 *RULES FOR SUBMITTING PAPERS*

# I | APRESENTAÇÃO

# ARQUITETURA E TÉCNICA

Rodrigo Queiroz

Se a condição de existência da Arquitetura é a sua efetiva presença no mundo, poderíamos dizer, objetivamente, que não existe Arquitetura que prescindia do conhecimento técnico necessário a sua execução. Entretanto não são poucos os exemplares que demonstram, sem o menor constrangimento, que a concepção arquitetônica, às vezes, negligencia os atributos da matéria da qual é feita, em nome da obsessão por uma originalidade superficial e estéril, sendo, assim, distante do campo da própria Arquitetura.

O projeto de uma edificação é uma síntese entre arte e técnica, em que se tornam indiferenciados os limites entre uma e outra. Pelo menos para determinada vertente da Arquitetura moderna, o sentido de beleza não se encontra na aparência da forma, como uma ordenação “compósita” aplicada posteriormente à construção, mas na expressão máxima revelada pelo preciso desenho que dá forma à própria técnica.

Do mesmo modo que não se reduz ao estrito resultado imediato da aplicação de decisões técnicas, o projeto da edificação também não é a formalização de uma ideia completamente indiferente aos meios pelos quais é posta no mundo. Mais do que o conhecimento necessário à transposição da ideia ao plano real, a técnica é a inteligência na qual o projeto se apoia, para revelar a lógica de sua própria realização. Nesse sentido, o projeto é também a consciência sensível sobre a matéria e a técnica, e não apenas um *constructo* mental superficial, como se o saber técnico pudesse erroneamente ser reduzido à condição de aporte posterior à criação.

Nesta edição, a seção Depoimentos aborda o cinquentenário do Departamento de Tecnologia da Arquitetura da FAUUSP (1964/2014) e conta com a transcrição do debate organizado pelas professoras Denise H. S. Duarte, Fabiana L. de Oliveira, Joana C.

Gonçalves e Maria Camila L. D’Ottaviano, realizado com professores que dedicaram grande parte de suas vidas à FAUUSP. São eles: Geraldo Gomes Serra, Khaled Goubar, Ricardo Toledo Silva, Sueli Ramos Schifer e Ualfrido Del Carlo.

Em uma das várias passagens instigantes do debate, o professor Ricardo Toledo Silva discorre sobre o caráter e a especificidade das disciplinas de Tecnologia em um curso de Arquitetura e Urbanismo, caracterizado, via de regra, por um abismo aparentemente intransponível entre o campo intelectual e o conhecimento prático, fundamental à efetiva existência da Arquitetura. Em um dos trechos, o professor Ricardo traça um perfil do estudante e sua relação com as disciplinas vinculadas ao Departamento de Tecnologia: “os que tinham motivação política e social [...] eram muito ruins na parte técnica, eles realmente não sabiam dar solução para os problemas, e vice-versa, os que tinham melhor desempenho na parte técnica eram absolutamente alienados de qualquer problema público ou social que se pudesse colocar”.

É justamente a aproximação entre o conhecimento técnico e uma visão lúcida e consciente sobre a condição do arquiteto e urbanista na sociedade, um dos compromissos atuais das disciplinas do Departamento de Tecnologia. A importância histórica da presença das disciplinas vinculadas ao Instituto de Matemática e Estatística e à Escola Politécnica - fundamental, inclusive, para o devido entendimento do próprio Edifício Vilanova Artigas - revela o Departamento de Tecnologia como centro de convergência de outras unidades da Universidade de São Paulo, que contribuem não só para a formação do arquiteto e urbanista, no campo da materialidade e da técnica, mas também para a formação do designer, nas disciplinas que abordam novos modelos e processos de industrialização.

Esta edição 35 da Revista Pós conta, ainda, com dez artigos, que abarcam diferentes campos do conhecimento em Arquitetura e Urbanismo, tais como: crítica, análise e metodologia de projeto de Arquitetura; História da Arquitetura e da Urbanização; representação da paisagem e História Social.

No artigo “A modernidade de Nova York segundo Rem Koolhaas”, o autor, Paolo Colosso, aborda a visão do arquiteto holandês sobre a cidade de Nova York, a partir da análise de seus textos, sendo, o principal, o conhecido “Nova York delirante”. A configuração urbana proveniente da relação entre retícula ortogonal e arranha-céu revela-se como imagem síntese da metrópole norte-americana, assim como das contradições inerentes à produção do espaço pelo poder do capital privado, monumentalizado em icônicos edifícios, que realizam, um a um, uma sociabilidade vertical dentro da própria cidade.

Já o artigo “O lugar sustentável: por uma inter-relação entre a Arquitetura, o lugar e suas preexistências ambientais”, escrito por Fabiano Vieira Dias, aproxima, dos aspectos da sustentabilidade, o conceito das preexistências ambientais, formulado pelo arquiteto Ernesto Nathan Rogers, a partir das “acumulações culturais e históricas”. Para o autor, a condição contemporânea da Arquitetura consiste justamente na aproximação entre cultura e ambiente natural, como hipótese de síntese entre construção e paisagem.

Em “Ensino de projeto arquitetônico com a inclusão de novas tecnologias: uma abordagem pedagógica contemporânea”, os autores, Maycon Sedrez e Gabriela Celani, tomam como ponto de partida a disciplina *Responsive Architecture*, ministrada na Unicamp pela professora Anne Save Beaucueuil, para demonstrar o significativo papel das novas tecnologias computacionais de representação e modelagem no processo de projeto, e seu desdobramento na linguagem da forma arquitetônica. Os procedimentos projetuais apresentados na disciplina foram aplicados na elaboração de um projeto para a Comunidade Esportiva Glicério, localizada na borda do centro da cidade de São Paulo, próximo ao Rio Tamanduateí. A configuração formal e espacial do resultado final

reflete justamente a incorporação e a aplicação desses novos instrumentos de projeto.

O artigo “Os projetos residenciais não-construídos de Vilanova Artigas em São Paulo”, de autoria de Ana Tagliari, Rafael A. C. Perrone e Wilson Florio apresenta projetos quase desconhecidos do arquiteto paranaense, diferentes de sua obra construída, amplamente estudada e difundida. A confecção de maquetes físicas em escala 1/100, a partir dos desenhos pesquisados, é fundamental para a devida compreensão desse conjunto de “inéditos” de um dos mais importantes arquitetos do Brasil. As maquetes revelam justamente uma diversidade tipológica e formal, cujas características, até certo ponto surpreendentes, não se encaixam nas categorias identificáveis em sua obra construída. Apesar de exemplos que utilizam soluções devidamente incorporadas à gramática formal da Arquitetura brasileira, como o “telhado asa de borboleta”, solução adotada para a própria residência do arquiteto, o artigo apresenta um conjunto de projetos realizados no final da década de 1960, caracterizados pelo improvável uso de arcos, como as residências Elias Calil Cury (1969) e Newton Bernardes (1969). A publicação desses projetos de Vilanova Artigas é fundamental para a compreensão de seu procedimento projetual, mas principalmente para o reconhecimento da diversidade de sua obra.

Em “Casa Valéria Cirell e o nacional-popular”, a autora, Edite Galote Carranza, apresenta o projeto da residência Valéria Cirell, de Lina Bo Bardi, como uma hipótese peculiar e alternativa ao projeto moderno brasileiro e seus desdobramentos mais ligados à vertente construtiva da forma. Projetada quase simultaneamente a Brasília, a residência Cirell revela justamente a autonomia de Lina Bo Bardi com relação ao *status quo* da Arquitetura brasileira do período. A recepção da cultura popular e sua transposição para a materialidade e para a forma da Arquitetura é percebida no uso dos seixos rolados, e no revestimento externo e beiral de sapé. Na opinião da autora, a residência Valéria Cirell “exemplifica a essência da Arquitetura alternativa de Lina Bo”.

No artigo “Cuenca Matanza-Riachuelo: reconhecendo a periferia de Buenos Aires”, o autor, André de Oliveira T. Carrasco, relata seus

levantamentos no sistema formado pelos rios Matanza e Riachuelo, localizados na região sul da Cidade Autônoma de Buenos Aires. Considerada uma das áreas mais pobres da província, a bacia Matanza-Riachuelo caracteriza-se pela precariedade urbanística e ambiental, assim como pela heterogeneidade de uso e ocupação. Os largos rios de planície localizados na periferia sul de Buenos Aires protagonizam uma paisagem que se confunde com a própria história da capital argentina, como podemos observar nas antigas pontes metálicas e nos atracadouros daquele que foi o primeiro porto da cidade, localizado em La Boca.

“O IDORT e a habitação econômica: a difusão de experiências internacionais (1932-1960)”, artigo assinado por Telma de Barros Correia e Caliane Christie de Oliveira e Almeida, trata do Instituto de Organização Racional do Trabalho (IDORT), fundado em São Paulo em 1931. Os conteúdos da Revista de Organização Científica do IDORT, publicada entre as décadas de 1930 e 1960, revelam a atualidade do Instituto sobre assuntos como habitação, projeto arquitetônico, Urbanismo e sistemas construtivos. No contexto de um país em pleno processo de urbanização e industrialização, a revista apontou para a necessidade de um pensamento em macroescala, infraestrutural, para o tema da habitação, ao abordar condicionantes como o problema sanitário, a moradia econômica e de massa, que rebate-se inevitavelmente em um desenho de escala urbana.

Em “Estética e Natureza: a paisagem brasileira no início do século 19”, o autor, Roberto Rüsche, aborda a experiência de artistas, cientistas e viajantes que exploraram a paisagem brasileira durante a primeira metade do século 19. As representações sobre o território ultrapassam o caráter documental, científico e estético, resultando também em uma reflexão de ordem sensível e poética. A partir da obra *Viagem pelo Brasil*, dos naturalistas Friedrich von Martius e Johann von Spix, o autor constrói um itinerário para a compreensão da “relação sensível que se estabelece entre sujeito e natureza”, revelada justamente não pela automática representação do lugar, mas pela representação do conteúdo do olhar.

Os autores Karen Nicolli Ramirez e Henrique Lindenberg Neto, no artigo “De igreja de taipa a

catedral: aspectos históricos e arquitetônicos da Igreja Matriz da cidade de São Paulo”, abordam não somente a história da construção da Catedral da Sé, como traçam uma cronologia de suas sedes anteriores. Entre a encomenda do projeto, em um controverso estilo gótico, ao engenheiro-arquiteto Maximiliano Hehl, em 1889, e o término das obras, em 1967, passaram quase 80 anos. Inaugurada no mesmo ano do moderno conjunto do Parque Ibirapuera, a Catedral da Sé e, claro, sua Arquitetura “de estilo” representam o descompasso entre cosmopolitismo e conservadorismo, que identifica a sociedade paulista.

O artigo “O tratado de Andrea Pozzo e seus reflexos na talha dourada em Minas Gerais”, de Aziz José de Oliveira Pedrosa, lança uma nova hipótese sobre a história da talha dourada nas igrejas mineiras, ao especular sobre a existência de tratados de Arquitetura, inclusive aqueles de autoria de Andrea Pozzo, em pequenas bibliotecas particulares, como a do mestre entalhador José Coelho de Noronha. A comprovação de afinidades e semelhanças entre os retábulos de Noronha e os elementos arquitetônicos difundidos por Pozzo parece dar início a uma nova chave de compreensão sobre a genealogia da talha dourada na Arquitetura religiosa de Minas Gerais.

Na seção Conferências, a professora Beatriz M. Kühl apresenta dois desdobramentos de atividades acadêmicas do Programa de Pós-graduação da FAUUSP, realizadas com a participação de docentes de importantes universidades italianas e portuguesas, durante o ano de 2013, e que abordaram a preservação de bens culturais

Em “O destino do centro histórico de Nápoles, em quarenta anos de debates e propostas projetuais: do plano de 1971, ao grande programa Unesco”, traduzido pela professora Beatriz M. Kühl, o professor Andrea Pane, da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Nápoles Frederico II, faz uma análise pormenorizada das propostas urbanas para o centro histórico de Nápoles, patrimônio mundial da Unesco, realizadas nos últimos quarenta anos, e aponta para o processo de mudança, da consciência da visão urbana sobre o sítio arquitetônico histórico, da “transformação quase incontrolada do tecido antigo”, resposta imediata às exigências do mercado,

para um novo enfoque, baseado “na análise e na identificação das características e dos valores da cidade antiga”. A visão sobre a pertinência do “restauro urbanístico” do centro histórico de Nápoles perpassa os planos urbanos para área, desde 1971. Entretanto, segundo o autor, “distanciamento entre a riqueza dos estudos e dos projetos e a pobreza da realidade cotidiana da cidade” parece perpetuar as boas ações ao campo das ideias, pois cabe justamente aos seus habitantes o principal papel de transmitir o valor histórico do lugar.

Já no texto “Cassiodoro e o nascimento do restauro, ao final do Império Romano do Ocidente”, também traduzido pela professora Beatriz Kühl, o pesquisador Alessandro Pergoli Campanelli, docente da Universidade de Urbino, demonstra remontar ao século 6 d.C. a existência de conceitos normativos sobre a preservação e sobre a própria disciplina do restauro de bens culturais, e, desse modo, abre um nova frente de abordagem sobre uma atividade cuja origem é usualmente datada no final do séc. 18.

A edição 35 da Revista Pós ainda conta com a resenha do professor Carlos Guilherme Motta, sobre o livro “As minas de ouro e a formação das capitâneas do Sul”, de autoria do professor da FAUUSP Nestor Goulart Reis Filho, além da resenha do livro “Ricardo Magdalena: arquiteto municipal de Zaragoza (1876/1910)”, de autoria de Ascensión Hernández Martínez, redigida pela professora Beatriz M. Kühl.

A seção *In Memoriam* lembra a perda de dois grandes nomes da Arquitetura brasileira. Os professores Hugo Segawa e Anália Amorim prestam homenagem ao arquiteto brasileiro João Figueiras Lima (Lelé), morto em 21 de maio, e o professor Ubyrajara Gilioli faz um belo texto sobre o arquiteto e professor da FAUUSP Miguel Alves Pereira, falecido em 15 de maio.

Boa leitura.

Rodrigo Queiroz  
Editor-chefe  
roqueiro@usp.br

## 2 | *De*POIMENTOS

Rosaria Ono  
Denise Helena Silva  
Duarte  
Fabiana Lopes de Oliveira  
Joana Carla Soares  
Gonçalves  
Maria Camila  
D'Ottaviano

# C

## ELEBRANDO OS 50 ANOS DO AUT: UMA REFLEXÃO SOBRE A FORMAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE TECNOLOGIA DA FAUUSP

OI2

pós-

<sup>1</sup> Professor catedrático, atuou na FAU de 1954 a 1970, foi prefeito do Município de São Paulo (1971 a 1973), fundador da Figueiredo Ferraz Consultoria e Engenharia de Projeto S. A., aposentou-se em 1988 e faleceu em 1994.

<sup>2</sup> Professor catedrático, atuou na FAU de 1950 a 1970, foi vice-diretor da FAU (1959-1962), aposentou-se em 1979 e faleceu em 1994. Professor emérito da Escola Politécnica em 1980.

<sup>3</sup> Professor titular, atuou na FAU de 1948 a 1982, foi diretor da FAUUSP por duas vezes, de 1968 a 1972, e de 1980 a 1982, aposentado em 1982, falecido em 1987.

<sup>4</sup> Atuou na FAU de 1950 a 1970.

<sup>5</sup> Professor titular da Escola Politécnica, ministrou disciplinas na FAU, de 1951 a 1975, falecido em 1995.

<sup>6</sup> Atuou na FAU nos períodos de 1959 a 1967 e 1974 a 1977.

<sup>7</sup> Atuou na FAU de 1960 a 1970.

<sup>8</sup> Atuou na FAU de 1964 a 1996 e faleceu em 2012.

<sup>9</sup> Atuou na FAU de 1959 a 1969.

<sup>10</sup> Posteriormente, atuou como docente na FAU, no Departamento de Projeto (1972 a 2005).

<sup>11</sup> Lembramos a perda do professor titular Phillip Oliver Gunn, que atuou na FAU de 1976 a 2005, ano em que faleceu, na ativa.

## APRESENTAÇÃO

O Departamento de Tecnologia da Arquitetura (AUT) foi fundado em 18 de novembro de 1964, tendo, como primeiro chefe, o prof. dr. José Carlos Figueiredo Ferraz<sup>1</sup>, fazendo também parte do colegiado os professores Telêmaco Hipólito de Macedo van Langendonck<sup>2</sup>, Ariosto Mila<sup>3</sup>, Guilherme do Amaral Lyra<sup>4</sup>, Paulo Sampaio Wilken<sup>5</sup>, Léo Qunaji Nishikawa<sup>6</sup>, John Manoel de Souza<sup>7</sup>, Aluizio Fontana Margarido<sup>8</sup>, José de Ribamar e Silva<sup>9</sup> e o representante do Grêmio da FAU, o aluno Carlos Eduardo Zahn<sup>10</sup>, conforme primeira ata de reunião do Departamento.

Neste ano de 2014, em que o Departamento de Tecnologia da Arquitetura da FAUUSP completa 50 anos de sua criação, planejamos uma série de atividades para marcar a data, não só para celebrar o cinquentenário, mas principalmente com a intenção de aproveitar a ocasião para uma reflexão sobre as transformações sofridas nas últimas décadas e uma discussão sobre o caminho a seguir nas próximas.

Para tanto, a primeira atividade programada para 2014 foi uma sessão de depoimentos de Professores Titulares aposentados do Departamento, docentes estes que dedicaram sua vida à FAUUSP e que ainda se encontram presentes entre nós<sup>11</sup>, a saber:

- Prof. Ualfrido Del Carlo, que atuou na FAU de 1964 a 1993, foi diretor da FAU de 1986 a 1990, e continuou atuando na pós-graduação, até 2010.
- Prof. Geraldo Gomes Serra, que atuou na FAU de 1969 a 1998, foi vice-diretor da FAU de 1990 a 1994 e continuou atuando na pós-graduação, até 2010.
- Profa. Sueli Ramos Schiffer, que atuou na FAU de 1977 a 2008, foi chefe do Departamento por três ocasiões (1998-2000, 2000-2002 e 2006-2008) e continuou atuando na pós-graduação, até 2013.
- Prof. Khaled Ghoubar, que atuou na FAU de 1974 a 2013 e foi chefe do Departamento no período de 2008 a 2011.

Da esquerda para a direita:  
Prof. Khaled Ghoubar,  
Prof. Geraldo Gomes Serra,  
Profa. Sueli Ramos Schiffer,  
Prof. Ricardo Toledo Silva,  
Prof. Ualfrido Del Carlo.



- Prof. Ricardo Toledo Silva, que atuou na FAU de 1978 a 2013, foi Diretor da FAU de 2002 a 2006, e continua atuante como Professor Sênior.

Ficamos muito felizes de poder contar com a participação de todos esses professores titulares aposentados, que são parte da história viva do Departamento e da FAU, e que, pela condição de aposentados, podem falar livremente e com distanciamento histórico, sobre o passado do Departamento de Tecnologia, além de tecer opiniões sobre seu futuro.

A cada professor, foi solicitado que abordasse um tema específico e inerente à história do Departamento. Os depoimentos foram registrados em vídeo e foto, na Biblioteca da FAUUSP, na presença de todos, e a sessão se encerrou com uma conversa informal entre eles. O texto aqui apresentado tenta reproduzir, ao máximo, a fala dos depoentes e foi editado pelas docentes que compõem a Comissão Organizadora dos 50 anos do AUT (professoras Doutoras Denise H.S. Duarte, Fabiana L. de Oliveira, Joana C. Gonçalves e Maria Camila L. D'Ottaviano), a qual parabenizamos pelo excelente trabalho. Gostaria de aproveitar a oportunidade também para agradecer ao apoio da Secretária do AUT, responsável pelo resgate dos dados e datas que complementam os depoimentos.

Com base nesses preciosos depoimentos e em outras atividades planejadas com os docentes da ativa deste Departamento, ao longo deste ano, esperamos chegar ao dia 18/11/2014, para a celebração do cinquentenário do Departamento de Tecnologia da Arquitetura, com ar renovado e com novas diretrizes para a atuação de seus docentes, visando contribuir para as atividades de ensino, pesquisa e extensão na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Boa leitura!

Profa. Dra. Rosaria Ono  
Chefe do Departamento de Tecnologia da Arquitetura



## A CRIAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE TECNOLOGIA DA ARQUITETURA

Prof. Ualfrido – O Departamento de Tecnologia foi criado após a reforma federal de 1962<sup>12</sup>, que acabou com a tal da cátedra, e algumas vítimas a gente conhece, que são esses professores que eram catedráticos e viraram titulares, alguns. Então, na realidade, foi aí que, nessa reforma federal, se criou um modelo de universidade no Brasil em que havia os departamentos, possivelmente baseado num modelo americano, que tem titular, o *full professor*, e se criou também a questão da pesquisa, que não tinha, cada um fazia pesquisa, punha na pele e ponto. Eu, por sinal, fiz, antes de eles instituírem esse negócio, três cursos de pós-graduação estranhíssimos, que eram disciplinas de gente de fora que vinha pra dar aula, do CSTB<sup>13</sup>, principalmente, porque nós tínhamos um contato muito grande, no nosso departamento, com o CSTB. E aí foram criados os três departamentos, e o nosso começou, só que era um departamento esquisito, que tinha um titular, que era um ex-professor catedrático, que era o professor Mila, que virou diretor da escola, e o departamento ficou esquisito. Em 1972, eu fui embora pra Europa, voltei e fiz o doutorado, eram três doutores, os três primeiros doutores da FAU, fabricados no novo sistema. Novo, não, híbrido. Era uma coisa em transição. A Élide<sup>14</sup>, a Gilda<sup>15</sup> e eu fizemos doutorado, que a gente chamava doutorado “meia-boca”, foi direto. Rapidinho. Não tinha curso, não tinha nada. E aí, o que aconteceu? Eu virei chefe do departamento que não era departamento, que, para ser departamento, tinha que ter os três segmentos da tal da carreira universitária. Precisava ter doutor, livre-docente, aquele tempo tinha outra coisa chamada adjunto, e titular. Só que nós tínhamos alguns doutores e o Mila, eram só duas categorias, e o departamento estava esquisito. Eu acho que eu fiz uma reunião com os nossos professores auxiliares, que não eram nem mestres, e fizemos um programa de dez anos pra transformar o AUT em departamento, para eles fazerem mestrado e doutorado. Eu era chefe, não tinha outro, era só eu. Era sem concorrência, então é ruim, hein? Porque departamento é uma *enchecção*, então, na realidade, eu comecei, eu inventei três disciplinas de pós-graduação, que serviam pra qualquer coisa, *Metodologia de Pesquisa*, *Medidas Físicas e Psico-sócio-econômicas em Arquitetura*, que cabe tudo, né, e *Modelos na Tecnologia da Arquitetura*, cabe tudo. Então, os alunos entravam, a gente dava aula, e cada um fazia o seu trabalho de mestrado, doutorado e tal, e fomos embora. E começou a pós-graduação, porque precisava preencher os buracos, era um departamento fictício, ele não tinha aquilo que ele precisava ter. Num instantinho, até antes de 10 anos, nós já tínhamos organizado a coisa. E aí, depois disso, eu virei diretor da escola e fiz de novo o terceiro *round* dessa guerra. Eu era diretor e percebi que estava difícil fazer a Congregação. Se eu bobeasse, eu não tinha (professor) titular suficiente; aí, eu abri concurso para (professor) titular, para todo mundo, e fiz um rolo aqui na FAU, porque, se não, tinha que importar gente de outras faculdades para fazer parte da nossa Congregação. Essa foi a terceira etapa.

<sup>12</sup> A Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), aprovada pelo Congresso Nacional em 1961, deu início à substituição do sistema de cátedras pelo sistema departamental, na época, ainda com algumas lacunas. Os departamentos de Projeto e de História da FAUUSP foram criados em 1962, dois anos antes do Departamento de Tecnologia, fundado em 1964. A articulação do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto - AUH, em 1962, deu-se pela aglutinação administrativa e programação conjunta das antigas disciplinas de Arquitetura Analítica, Teoria da Arquitetura, Economia Política – Estatística - Administração, Arquitetura no Brasil e História da Arte - Estética. O Departamento de Projeto - AUP foi fundado também em 1962, sendo denominado inicialmente Departamento de Composição, a partir de reunião dos colegiados João Baptista Vilanova Artigas, Roberto Cerqueira César, Abelardo Riedy de Souza e Hélio de Queiroz Duarte. No mesmo ano, passaria a denominar-se Departamento de Projeto.

<sup>13</sup> CSTB - *Centre Scientifique et Technique du Bâtiment*, França.

<sup>14</sup> Profa. Élide Monzéglio, professora titular do Departamento de Projeto, que atuou na FAU de 1958 a 1996, foi vice-diretora da FAU por duas vezes, de 1986 a 1990, e 1994 a 1997, aposentada em 1996, falecida em 2006.

<sup>15</sup> Profa. Gilda Collet Bruna, professora titular do Departamento de Projeto, atuou na FAU de 1971 a 1997, foi diretora da FAU de 1990 a 1994, aposentada em 1997.

## A Criação dos Grupos de Disciplinas e a formação do Grupo de Metodologia

<sup>16</sup> Professor colaborador do Departamento de Tecnologia (1974 a 1979), na cátedra de Economia do Edifício.

<sup>17</sup> Professor doutor Jorge Hajime Oseki, do Departamento de Tecnologia, atuou na FAU de 1976 a 2008, quando faleceu.

<sup>18</sup> Professor colaborador do Departamento de Tecnologia, atuou na FAU de 1973 a 1980, quando faleceu.

<sup>19</sup> Professor doutor José Luiz Ferreira Fleury de Oliveira, do Departamento de Tecnologia, atuou na FAU de 1980 a 2003, quando se aposentou.

<sup>20</sup> Professor associado Francisco Segnini Jr., do Departamento de Tecnologia, que atuou na FAU de 1984 a 2013, quando se aposentou.

<sup>21</sup> Professora associada do Departamento de Tecnologia, que atua na FAU desde 1981.

<sup>22</sup> Professor Caetano Fracarolli, atuou na FAU de 1949 a 1987, no Departamento de Tecnologia, falecido em 1987. Integrou inicialmente o corpo docente da Escola Politécnica, em 1944, e foi contratado mediante concurso de títulos para reger a Disciplina nº 30 – “Plástica”, do 1º ano na FAUUSP, a partir de 1949.

<sup>23</sup> Professor titular Nestor Goulart Reis Filho, do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto, que atua na FAU desde 1956, aposentado em 2001.

Prof. Khaled – Antes de mais nada, obrigado pelo convite. Eu lamento, mas a minha memória pode me pregar algumas peças. Então, eu peço aos companheiros de mesa que, se eu cometer algum lapso grave, por favor, me corrijam. O que eu me lembro bem foi da tensão à época da criação dos Grupos de Disciplinas, os três grupos atuais. De início, Construção, que era o grupamento historicamente estruturante do Departamento, e o grupamento de Física Aplicada, que passamos a chamar de Conforto Ambiental, que sai de dentro do grupamento de Construção, com algumas especificidades. Com esse mesmo argumento de que havia, dentro do grande ajuntamento de Construção, alguns grupos específicos, nós achamos também que havia um outro grupo, que o professor Ualfrido, muito gentilmente, chamava de *saco de gatos*, porque não éramos nem de construção, nem éramos de conforto.

Prof. Ualfrido – É isso aí. Aí inventaram uma palavra genérica chamada metodologia.

Prof. Khaled – Isso, exatamente. Achamos que esse era um termo adequado, que era um grande guarda-chuva. A rigor, Construção também é guarda-chuva, e Conforto também, mas Metodologia era um termo, para nós, novo. Nós tivemos que justificá-lo e tivemos que brigar, sobretudo porque causava um certo estranhamento o esvaziamento dos outros grupos, basicamente do grupo de Construção. Mas as justificativas ficaram bastante reforçadas pela presença de alguns professores de alto prestígio, nomeadamente professor Juan Luis Mascaró<sup>16</sup>, que tinha sido trazido para cá para pesquisar sobre a área de custos, onde eu e o Jorge<sup>17</sup> nos abrigamos, e o professor Teodoro Rosso<sup>18</sup>, que depois trouxe o professor Ricardo Toledo Silva, sobre racionalização da construção. Eu acho que foi a presença desses dois profissionais de alto prestígio que deu sustentação à discussão do grupo.

Prof. Ualfrido – E tem o pessoal do desenho.

Prof. Khaled – Sim.

Prof. Ualfrido – Que não era nenhum dos dois.

Prof. Khaled – Exato. O pessoal de desenho tinha o Desenho Geométrico e o Desenho de Arquitetura propriamente dito, que nunca avançou muito, ficou mais na área de layout. A área de Prática Profissional não existia, começou mais tarde, com Fleury<sup>19</sup> e depois com Segnini<sup>20</sup>, nem a disciplina chamada Escultura para Arquitetos, que também começou mais tarde, com a Vera Pallamin<sup>21</sup> e com o Fraccarolli<sup>22</sup>. É mais ou menos esse o grupamento. O grupo de pesquisa, do qual o professor Mascaró participou, chamado pelo professor Nestor<sup>23</sup>, na época diretor da escola, é que deu realmente uma dinâmica à discussão interna do grupo. Aí se somou também o grupo novo de Planejamento Urbano, dirigido pelo Phil, que foi o primeiro a tratar de planejamento urbano, que era uma coisa nova no grupo.

Prof. Ualfrido – É, de urbano não tinha nada, praticamente, né?

Prof. Khaled – Era uma Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, e na época nós dávamos construção da Arquitetura; do Urbanismo, nada. Como continuamos usando quase nada de Desenho Industrial e Comunicação Visual. Estamos dando porque ganhamos o curso de Design, mas não montamos uma estrutura.

Paisagismo, então, nem se fala. Não temos nada a ver com tecnologia da paisagem, o que é estranho, enfim. Mas o problema sempre era de grade horária, ou seja, onde você aloca disciplinas de Metodologia na grade já tomada pelos grupamentos de Conforto e Construção? O que ocorreu, que na época foi uma saia justa, foi que os melhores professores do grupamento ficaram com optativas, basicamente. Com o tempo, eles foram realmente se alocando nas obrigatórias, que é uma coisa que foi criada na reforma de 1979 – o status das optativas e das obrigatórias. E isso fez com que o grupo de Metodologia ganhasse não só esse primeiro estranhamento, de ser um grupo novo, com uma terminologia estranha, mas tinha o maior número de professores titulados e o maior número de disciplinas optativas. Então, ficou um grupamento bastante estranho, mas, por conta disso, também, poderoso, então, ficou meio aquietado. Criou um certo, digamos, constrangimento inicial, mas se mostrou de uma enorme competência na produção não só de conhecimento, mas de ampliação dessa área, tanto do Planejamento, como a área de Custos, como a área de Estatística Aplicada, com a Prática Profissional. Enfim, eu acho que a criação dos Grupos de Disciplinas foi muito saudável.

<sup>24</sup> Conselho Técnico-Administrativo da FAUUSP.

### **Os trâmites dos Grupos de Disciplinas dentro do Departamento de Tecnologia**

Prof. Khaled – O que precisava ser corrigido, e que foi corrigido muito tardiamente, é que os Grupos se assumiram como uma estrutura oficial da instituição, e não o são. Quer dizer, a estrutura são os Departamentos. Os Grupos são acessórios. Isso, digamos, duplicou dentro do Departamento a produção de documentos burocráticos. Então, tinha que renovar contrato com professor, vinha o grupamento com relatório. Tinha pressa, então, levava 30 dias. Depois passava por um relator do Departamento, também tinha pressa, levava mais 30 dias, depois ia para o CTA<sup>24</sup> e demorava outros 30. Então, a pressa era de, no mínimo, 90 dias. E todos ficavam inseguros. Hoje isso está mudado, agora nós já estamos aí há umas duas gestões em que isso não ocorre mais. Não há necessidade de encaminhar ao Grupo de Disciplinas a produção de um relatório, mas, dentro do Conselho, pode-se mandar para um relator de outro grupo com afinidade com aquele em que o professor está alocado. Então, isso foi corrigido. Não avançamos na discussão de uma ampliação da abrangência de todos os grupamentos, por conta da grade horária. Quer dizer, não há mais espaço pra alocar nenhuma disciplina. Então, as demais que poderiam vir de Desenho Industrial, Comunicação Visual, Paisagismo foram realmente deixadas de lado, e fizemos de conta que não existiam. Quando o Curso de Design foi instituído, chegou-se a pensar em tratá-lo como departamento, não como um curso, mas isso foi derrotado. Achou-se que ele realmente era um curso, e nós começamos a discutir este Curso de Design, como ele é abrigado dentro dos nossos Grupos de Disciplinas, e isso é uma questão ainda em aberto. Ainda sobre o Curso de Design, apesar de um fenomenal desempenho dos alunos, com premiações nacionais e internacionais, ele ainda não está incorporado totalmente nos grupamentos. Tanto que, quando nós temos reuniões dos grupamentos, pelo fato de o Curso de Design ser noturno, há muita ausência deles, e há uma queixa de que eles deveriam estar presentes, “mas o curso é à noite; não vou vir à noite, à tarde ou de manhã com reuniões”. Então, não está tudo resolvido, mas está tudo bem encaminhado. Eu não detecto nenhuma falha estrutural, nenhuma má vontade dos grupos, ou uma falta de cooperação dos colegas.

## O Regime Militar e a Redemocratização

Prof. Khaled – A minha turma é a que inaugurou esse prédio, e toda a movimentação de 1969 em diante, a gente assistiu. Todos os dramas que a escola sofreu. Nós tivemos, no primeiro ano, entrada de policiais na nossa sala de aula, falando que tinha uma bomba. Bom, o problema do policial foi de que ele achou que tinha uma bomba na bolsa de um colega nosso, que era fotógrafo, o Hirata. O grande azar da polícia era que o pai do Hirata era deputado federal pela Arena. Então, levaram o Hirata para a delegacia, e o Hirata era queixo duro. Ele sabia o que ele estava aprontando, e falou: “eu não vou abrir a bolsa porque não tem bomba”; “Não, o senhor tem que abrir a bolsa”; “Não vou abrir a bolsa”; “Então, o senhor vai pra polícia.” Foi difícil convencer o Mila a ir junto. Então, no fim, pegaram o Mila quase à força, falando “o senhor vai acompanhar o aluno.” Aí levaram o Mila, o professor Mila. E, chegando lá, descobriram que o Hirata era filho de deputado do Regime Militar. Aí, o Hirata voltou feliz da vida, porque não abriram a bolsa dele nem na delegacia. Não viram bomba nenhuma, a bomba era o assunto mesmo. Esse clima todo de transição do regime democrático a gente viveu. Dentro dos grupamentos, não necessariamente, mas, quando saía do grupamento, tinha essa tensão.

Prof. Ualfrido – É que você não sentiu aí o tal do IPM<sup>25</sup> lá.

Prof. Khaled – Eu era menino, nessa época.

Prof. Ualfrido – É, você era um menino. Aí, você não sentiu esse troço aí, eu fui chamado lá. Eu tinha o quê? um ano de FAU. Me chamaram lá na sala. Tinha três “milicos” na mesa perguntando se eu era comunista. Eu falei: “pergunta burra, pô, você acha que eu vou falar ‘sou?’” Eu falei: “eu sou um intelectual, nunca vou responder um troço desse. Eu penso antes e digo não.” Eu falei: “você não tem que perguntar, tem que ver se eu sou ou não sou”. Ficaram *brabos*, mas me mandaram embora. Eu era um moleque, tinha 24 anos, metido a besta.

Prof. Khaled – Mas esse clima não era dentro do Departamento, quer dizer, não tínhamos...

Prof. Ualfrido – Foi dentro da escola, nessa época aí foi terrível, com os homens lá.

Prof. Khaled – Pois é, na hora em que você entrava em sala de aula, com uma geração nova, que tinha umas questões de um país se abrindo, e as disciplinas demoram a se a abrir, ou seja, a dinâmica em sala de aula, os conteúdos, a forma que eram encaminhados, não era muito pra abertura. Ainda era o professor relativamente autoritário, que tinha um programa pra cumprir, uma grade horária, não aceitava muita contestação do que estava implementando. Os alunos contestavam muito bem, melhor do que nós fazíamos na época, porque estavam num ambiente mais livre. A gente estava num ambiente mais constrangido. Toda a crítica era feita com bastante cuidado. Isso por um grupo de Metodologia... Exatamente, era um grupo novo, que estava se estruturando, foi realmente mel. Nós soubemos, dentro do grupamento de Metodologia, apropriar as demandas que a Escola fazia através das salas de aula. A Escola como instituição. Mas basicamente eram os alunos. Então, essa experiência do Grupo de Metodologia foi riquíssima. Pra mim, foi uma das experiências melhores que

eu tive dentro da Escola, porque era um grupamento plural. Não tinha, digamos, uma certa homogeneidade, como se esperaria mais de Construção. Construção é bastante homogênea. Mas Construção abrigou um grupamento novo de pesquisa, que é o da professora Sheila<sup>26</sup>, que é o de Avaliação Pós-Ocupação. O grupo de Conforto também incorporou a área de Ergonomia, explicitou melhor as questões de meio ambiente, acompanhando a emergência desse assunto. Então, acho que os grupos, com maior ou menor dificuldade, incorporaram a abertura democrática, incorporaram a emergência dos novos assuntos que se apresentavam realmente como importantes pro país, pra Arquitetura e Urbanismo. Eu acho que aquela história do grupamento, dos três grupos – Construção, Conforto e Metodologia – dentro do Departamento é notável. Eu acho que é uma história que merece ser registrada. Da minha parte, obrigado pelo convite.

### **A participação da Escola Politécnica no Departamento**

Prof. Ricardo – Eu, assim como o Ualfrido e o Khaled, também agradeço muito o convite, parablenizo o Departamento pela iniciativa, de a gente poder fazer este depoimento neste dia. Eu tenho muita dificuldade de falar de passado, assim, numa cronologia histórica e na tentativa de reconstrução de uma história, porque eu não tenho boa memória e não sou historiador. Então, eu prefiro falar de uma construção lógica e daquilo que hoje realmente a gente pode ver dessa influência, dessa herança da Politécnica na FAU e da importância dela, que é muito maior do que simplesmente essas disciplinas que têm a sigla da Politécnica dentro do Departamento. Eu acho que é uma grande felicidade do Departamento de Tecnologia ter tido a função de abrigar as disciplinas da Poli. Quando eu fui aluno, acho que um ano depois do Khaled, eu entrei, e grande parte dos professores do Departamento ainda eram politécnicos. Ou eram formados na Poli e ofereciam disciplinas no AUT, ou eram professores de disciplina com sigla da Politécnica. Naquela época, o número era maior, algumas delas foram absorvidas por disciplinas do Departamento. Até, eu faço um contraponto, uma coisa que o Khaled disse sobre Arquitetura e Urbanismo. Naquela época, nós tínhamos uma disciplina chamada Saneamento 4, aqui na FAU, que era dada pelo professor Paulo Sampaio Wilken, que era uma das grandes autoridades em drenagem urbana no Brasil. Então, na verdade, havia uma tecnologia urbana dada na forma de infraestrutura de saneamento e drenagem. Era um pouco estranha, nós estávamos vivendo um momento de uma adaptação daquela reforma, que ainda era mais ou menos recente, a reforma de 1968. Então, as disciplinas às vezes eram um pouco desconexas, quer dizer, nós tínhamos uma Hidráulica Básica e tinha o Saneamento 4. O saneamento 1, 2 e 3 não existiam. Então, ficava um pouco desconexo, porque era uma disciplina que pressupunha um conhecimento intermediário pra chegar lá, que nós não tínhamos, então é truncada, muitos ficavam realmente à deriva, mas era um conteúdo extremamente importante. Mas, como eu disse, eu acho que a contribuição e a influência da Poli na FAU vai muito além dessas disciplinas, que, aos poucos, e parte delas, foram sendo absorvidas, como decorrência de uma interação constante. Quem me trouxe pra cá como docente foi o professor Teodoro Rosso, que era engenheiro politécnico. No entanto, ele dava uma disciplina do AUT, que já era uma disciplina nova, Racionalização da Construção inicialmente, e depois Industrialização da Construção, as duas dadas dentro desse novo departamento.

<sup>26</sup> Profa. titular Sheila Walbe Ornstein, atua na FAU desde 1980.

## A contribuição do IPT ao Departamento

Prof. Ricardo – Ainda estudante, eu fui para o IPT como estagiário, quando o chefe do grupamento era exatamente o professor Ualfrido, que também é engenheiro politécnico de formação. E, dentro do IPT, ficou muito claro, para os que estavam lá, que essa mescla entre engenheiros e arquitetos trabalhando sobre temas comuns era muito saudável. Então, praticamente, nós não fazíamos distinção lá sobre quem tinha formação de Arquitetura, sobre quem tinha formação em Engenharia, quer dizer, a gente se agrupava em torno dos problemas a resolver, e não tanto da faculdade de origem de cada um. E eu acho que um grupo de professores que veio do IPT e se juntou ao Departamento, que é um grupo grande, relativamente grande, trouxe bastante essa mentalidade pra cá, essa visão integradora.

## A integração entre Arquitetura e Engenharia

Prof. Ricardo – Além do próprio Ualfrido, o Baring<sup>27</sup>, a Marcia Alucci<sup>28</sup>, o Fernando Cremonesi<sup>29</sup>, a própria Rosaria<sup>30</sup>, nossa chefe do Departamento, há vários outros. O Lalli<sup>31</sup> também, que foi professor daqui. Emílio Haddad<sup>32</sup> também. O Emílio, inclusive, tem formação de engenheiro. Então, eu acho que isso é extremamente saudável. Então, da minha dificuldade de falar do passado, preferindo falar do presente, do futuro... Quando eu fui diretor, nós fizemos um acordo com a Poli. O Vahan<sup>33</sup> era diretor da Poli, então, nós criamos, na época, a dupla formação, com a opção de os alunos da FAU complementarem sua formação em engenharia civil e vice-versa, os de engenharia civil complementarem sua formação aqui. Depois, fui informado de que tem em torno de 50 a 60 alunos nesse programa. Então, não é muita gente, quer dizer, comparado com as massas de alunos que tem na Universidade de São Paulo, é um número bastante pequeno, mas que é significativo, de um tipo de entendimento da prática de Arquitetura e construção civil, e que eu acho que nós precisamos manter vivo, quer dizer, eu acho que é uma missão futura desse departamento, manter vivo esse compromisso com a tecnologia. Eu vi com preocupação, em determinados momentos do departamento, dentro do grupamento, principalmente do grupo de disciplina de Metodologia, algumas disciplinas com uma tendência a perder o conteúdo tecnológico, quer dizer, praticamente se confundindo, com uma superposição com disciplinas dadas especialmente no departamento de História e Estética do Projeto.

Prof. Ricardo – Eu acho que nós temos um compromisso permanente, em dar o conteúdo suficiente de tecnologia *hard*, mesmo para os nossos alunos, disso não se pode abrir mão. Ao longo desses anos todos, dando aula na FAU, eu sempre constatei uma coisa, quer dizer, a gente tinha que construir uma ponte entre os que tinham motivação social e política profunda, que tem isso, é muito importante que tenham, e, ao mesmo tempo, competência técnica, porque o que a gente percebia é o seguinte: os que tinham motivação política e social eram muito carentes, eram muito ruins na parte técnica, eles não sabiam realmente dar solução para os problemas, e vice-versa, os que tinham melhor desempenho na parte técnica eram absolutamente alienados de qualquer problema público ou social que se pudesse colocar. Então, essa ponte é muito importante, eu acho que nós temos esse compromisso. E, pra isso, os novos compromissos assumidos com a Politécnica, sejam as disciplinas que ainda permanecem, seja pelas novas, que

<sup>27</sup> Prof. João Gualberto de Azevedo Baring, do Departamento de Tecnologia, atuou na FAU de 1971 a 2013, quando se aposentou.

<sup>28</sup> Profa. Márcia Peinado Alucci, do Departamento de Tecnologia, atuou na FAU de 1973 a 1975, e de 1995 a 2013, quando se aposentou.

<sup>29</sup> Prof. José Fernando Cremonesi, do Departamento de Tecnologia, que atua na FAU desde 1977.

<sup>30</sup> Profa. Rosaria Ono, do Departamento de Tecnologia, que atua na FAU desde 2003.

<sup>31</sup> Prof. Flávio Pereira Lalli, do Departamento de Tecnologia, que atuou na FAU de 1983 a 1994, quando se desligou, falecido em 1996.

<sup>32</sup> Prof. Emílio Haddad, do Departamento de Tecnologia, atuou na FAU de 1980 a 2013, quando se aposentou.

<sup>33</sup> Prof. Vahan Agopyan, professor titular da Escola Politécnica, atualmente vice-reitor da Universidade de São Paulo.

se agregaram ao Curso de Design, porque, no Curso de Design, entrou também a engenharia de produção, que está em parceria conosco, seja na admissão de professores com formação de engenheiro dentro das disciplinas do AUT, eu acho que é importantíssimo manter esse compromisso, porque não é possível que os arquitetos e os professores arquitetos sejam cobrados e checados apenas por arquitetos também. Quer dizer, eu acho que, se você se aventura a dar opiniões, a falar sobre questões que envolvem tecnologia, tecnologia urbana, tecnologia de construção, você tem que estar disposto a ser checado por quem tem realmente formação profunda nessa área. Então, acho importantíssimo que, nas bancas de tecnologia, participem docentes da Poli, da Física, do IME, quando for o caso, e vice-versa, que nós participemos lá. Tem um rol enorme de bancas em que eu participo na Politécnica, de vários níveis, de doutorado, de livre-docência, de titular, que é exatamente pra gente manter essa fonte de colaboração e o permanente estado de tensão, de sermos checados por profissionais que não têm exatamente a mesma formação e o mesmo espírito corporativo da gente, porque a gente tende a ser muito benevolente com os semelhantes. Então, é preciso realmente haver esse cruzamento. Então, se eu posso deixar uma mensagem, primeiro é que eu acho que essa interação é fundamental, que ela é estruturante da FAU. Acho que o Ualfrido já falou nisso, quando deu um histórico de todos os companheiros dele, da época do início da FAU, que era todo mundo proveniente da Poli. Mas eu acho que, mesmo numa visão de futuro, também é uma missão, pra quem fica hoje, aprofundar, ampliar e achar novos horizontes pra esses meios.

### **O perfil dos professores ingressantes e a Reforma Universitária de 1988**

Profa. Sueli – Eu entrei na FAU em 1977, como professora, e, na verdade, recém-formada. Eu tinha um ano de formada, e isso é importante, porque a estrutura na qual eu entrei no Departamento é uma estrutura que não existe mais, desde a reforma de 1988. Antes disso, você poderia entrar como professor sem nenhuma titulação, e a ideia dos grupos de disciplinas, na época, era formar pessoas para interagir e entrar dentro de um grupo, com projeto maior de grupo. Em 1988, a nova Reforma Universitária exigia que os professores contratados fossem pelo menos doutores, com algumas exceções; só poderiam ser mestres se fosse comprovado que não existiam professores doutores na área. Então, eu acho que essa estrutura nova, a partir de 1988, também acarretou uma grande modificação no corpo docente do Departamento, e também nas linhas de pesquisa dos grupos. Se, anteriormente, se podia montar um grupo com pessoas iniciando e formando, dentro daquela linha de pesquisa, um conjunto mais homogêneo, depois da reforma de 1988, professores que entram com doutorado já pronto tendem a ter sua linha de pesquisa já mais consolidada. E eu acho que, nesse aspecto, é uma certa dificuldade unir as linhas de pesquisa dentro dos grupos.

### **A Relação do Departamento com o Instituto de Matemática e Estatística**

Profa. Sueli – Mas, de qualquer modo, eu entrei na área de Conforto Ambiental, meu trabalho de graduação era conforto ambiental urbano. E fiquei nove anos na área, até que cheguei à disciplina de Estatística Aplicada; ela tinha um professor da Matemática, e esse professor saiu, e estava aberta a vaga para um novo

<sup>34</sup> Prof. Nilton Ricoy Torres, do Departamento de Tecnologia, atua na FAU desde 1984.

professor. Há que se lembrar que existia na estrutura, e existe até hoje, que qualquer disciplina que seja típica e que tenha a mesma especificidade de uma disciplina ou da Poli, ou da Matemática, ou da Economia, ou da Física, ela não pode ser dada por um professor da unidade, por exemplo, da FAU. Tem que ser dada pelo professor da unidade de origem. Quer dizer, nós não podemos dar aqui Cálculo, nós não podíamos dar Estatística, simplesmente. Mas, nessa estrutura nova do Departamento, já se criou a disciplina de Estatística Aplicada. Então, *aplicada* era uma especificidade que tirava a obrigatoriedade de um professor da Matemática ter que dar essa disciplina, apesar de que, até então, ela era dada por esse professor, junto com o professor Nilton Ricoy<sup>34</sup>, do AUT, que estava há um ano mais ou menos nessa disciplina, junto com esse professor da Matemática. Fora essa disciplina de Estatística Aplicada, temos Cálculo, que acho que até hoje é dada pelo professor da Matemática, porque essa não tem como ser Cálculo Aplicado, era Cálculo Básico. Em 1986, se não me engano, conversando com o professor Nilton, que, na área de atuação profissional, era um planejador urbano, e eu também, quer dizer, as minhas pesquisas sempre eram na área de planejamento urbano, nós resolvemos transformar essa disciplina, que era uma disciplina, digamos, clássica de estatística, de probabilidades, numa disciplina que realmente propiciasse uma maturação profissional, basicamente na área de planejamento urbano, ou seja: como se monta um banco de dados, como se faz uma pesquisa direta, aplicada pra se montar, por exemplo, um plano urbano, para se entender a cidade. Não que não tivesse também algumas aplicações diretas na Arquitetura, mas a ideia principal era montar a possibilidade de os alunos saberem fazer um diagnóstico preciso com os dados existentes, porque, naquela época, também não existiam dados tão consolidados, até pra consulta, como se tem hoje. E também, naquela ocasião, o professor Nilton e eu resolvemos adotar a computação como básico para a disciplina de Estatística Aplicada. Há que se lembrar que naquela época se perfurava cartão e se escrevia o programa, não era a facilidade que temos hoje, de usar um microcomputador. Então, nós fomos até a Escola Politécnica e pegamos um horário nas salas de computação que existiam lá, e a central de programas estatísticos que já existiam, e transformamos aqueles, escrevemos rotinas, escrevemos também formas de atuação aplicada, e levamos nossos alunos pra lá. Claro que isso era um pouco confuso, mas, depois de um ou dois anos, nós conseguimos consolidar, e, desde então, o professor Nilton continua até hoje; também fomos evoluindo junto com a evolução da própria computação. Hoje ela é oferecida aqui na FAU, nos nossos laboratórios de computação. Se usa a internet, se usam os bancos de dados e se consegue fazer todo aquele trabalho inicial que era bastante, digamos, trabalhoso, principalmente pra nós, que tínhamos que traduzir as linguagens matemáticas pra essa linguagem de aplicação. E a disciplina continua, e é uma disciplina obrigatória até hoje, sendo dada pelo professor que também me sucedeu, com vistas a permitir que realmente se conheçam esses bancos de dados, se entenda como são formados os indicadores, e realmente ter a chance de poder interagir com outros departamentos na disciplina, principalmente de Planejamento Urbano.

## O papel do Grupo de Metodologia no Planejamento Urbano

Profa. Sueli – E aí também queria fazer um parêntesis na questão do Departamento de Tecnologia, que a ideia original, e eu acredito também que continua sendo, é ser um apoio a Projeto e, eventualmente, até à História. Então, eu acho uma questão importante, como o Khaled também já mencionou, nós não termos esse apoio ao Desenho Industrial, nem à Comunicação Visual e nem ao Paisagismo. Mas, durante os anos 1980, 1990, eu acho que foi feito um esforço muito grande de fazer ou de criar disciplinas, e de fazer interações com o grupo de Planejamento, principalmente com a vinda do professor Phillip Gunn, um irlandês, que gerou essa, digamos, essa multidisciplinaridade, ou interdisciplinaridade com outros Departamentos, também com História, porque é muito difícil você fazer planejamento sem apoio do Departamento de História e também sem o Departamento de Projeto. Se tentou criar, nesse grupo de Metodologia, essas disciplinas, a Estatística como apoio, digamos, técnico, e algumas disciplinas teóricas, que eram dadas pelo Phil, pelo professor Nilton, por mim, em relação a tentar entender qual é a dinâmica das cidades, qual é a relação do uso do solo e a história. Tentar entender como montar, digamos, diagnósticos das cidades brasileiras, pra poder chegar no Departamento de Projeto, na área de Planejamento, e se fazer um plano urbano, um projeto urbano. Então, montar essa base de subsídio que propiciasse essa integração entre os Departamentos. E também eu acho que, nesse sentido, evoluíram muito as disciplinas que o professor Ricardo deu, em relação a saneamento urbano, drenagem, toda essa parte de infraestrutura, e também seria um apoio importante para futuros projetos urbanos, que não é só a questão do uso do solo. É uma questão de entender principalmente as cidades, e poder diagnosticar as questões importantes. Eu acredito que, com a morte súbita e prematura do professor Phillip Gunn, essas disciplinas, pelo menos as que ele dava, tanto na Graduação como na Pós-Graduação, não tiveram continuidade. Até pela dificuldade, talvez, de se conseguir professores com perfis parecidos com essa linha de pensamento, que era tentar ter, junto com a crítica, uma base sólida de projeto urbano, de planejamento urbano. Mas algumas disciplinas ainda se mantêm, desde aquela época, outras foram abortadas pela falta específica de professores na área, e também por questões de prioridade de contratações, o que é realmente difícil. Acho que o professor Khaled lembrou muito bem que, na questão da metodologia e do apoio tecnológico, na Arquitetura e Urbanismo, a todas as áreas que temos na FAU, é muito grande a quantidade de possibilidades de disciplinas, de intervenções, de pensamentos, e é impossível abarcar, dentro do quadro já existente de tempo integral na FAU, todas essas especificidades, com a profundidade requerida. Mas eu acho que a questão da Estatística, do meu ponto de vista, ficou resolvida, de uma maneira que pelo menos consegue realmente criar um instrumento para os alunos atuarem no mercado de trabalho. E acredito que, com o tempo, se pode ainda desenvolver novas interações em outros Departamentos, que eu acho que seria o futuro. Nós começamos dizendo como isso foi efetivamente subdividido. As áreas de conhecimento não são desse modo, na prática, eu acho que propiciar maior integração com outros Departamentos seria um futuro próximo bastante interessante para o nosso Departamento. Agradeço o convite.

### **O papel da tecnologia na formação do arquiteto**

Prof. Serra – É difícil se exagerar, em qualquer disciplina, não só na Arquitetura, mas em qualquer área do conhecimento atualmente, a importância da tecnologia. Quando eu falo em qualquer área de conhecimento, estou falando em Filosofia, em Ciências Sociais. Principalmente nessas, o impacto do desenvolvimento tecnológico recente deixa fora de discussão a importância e, obviamente, no caso da Arquitetura, esse impacto, como nós vamos ver, é ainda mais drástico, mais violento, e não pode ser ignorado de forma alguma. Isso é interessante porque já os tratadistas, o Vitruvio lista uma quantidade de coisas que o arquiteto deveria saber, isso numa época em que, evidentemente, não havia curso de Arquitetura, mas se supunha que o arquiteto fosse familiarizado com tal número de disciplinas, que eu até acho que ele teve alguma coisa a ver com o currículo da FAU! Ele montou uma amplitude... O Alberti vai repetir, de certa maneira, essa lista, até porque tomou o Vitruvio como modelo e, de resto, o Vitruvio, o livro dele, hoje em dia, se acredita que em grande parte é uma coletânea de cadernos de encargos de autores gregos, de construtores, melhor dizendo, não são autores, são construtores, que é o que era o arquiteto: um construtor, o que leva o arquiteto a ser tratado pelas elites como um trabalhador manual, até o Renascimento, e, portanto, não digno da participação na melhor sociedade, e coisas assim. Quer dizer, o prestígio dos arquitetos começa a crescer depois do Renascimento.

### **A *Beaux-Arts* e a *École Polytechnique* na formação das escolas de Arquitetura**

Prof. Serra – Mas, para chegar rapidamente na nossa época, eu acho que tem um momento aí crucial, que é a Revolução Francesa e o período do Napoleão, dos Napoleões, que vão assistir, de um lado, o ocaso da solução *Beaux-Arts*, que era extremamente interessante. Eu tive a ousadia de propor isso aqui, em uma reunião de Congregação, já sabendo que eu poderia ser alvo de muitas críticas, porque a estrutura da *Beaux-Arts* era baseada em ateliês, como dizem que a da FAU deveria ser. O professor desses ateliês era *um* professor, que seria o catedrático, que trazia seu escritório pra dentro da escola, com seus projetos, com seu pessoal etc., e admitia um certo número de alunos. Vocês veem que há aí uma tentativa de se criar uma escola que tenha uma estrutura capaz de repetir as formas de aprendizado medieval, da guilda, de aprender com o mestre, e coisas assim. Os alunos tinham liberdade de escolher o ateliê no qual queriam se inscrever, mas o professor estabelecia um número limite de vagas no seu ateliê, e isso criava, evidentemente, uma série de problemas. Apesar dessa estrutura, a *Beaux-Arts* vai manter professores de disciplinas tecnológicas, que vão desde o corte de pedra, por exemplo, que na época era extremamente importante, até os princípios de estrutura que estavam aparecendo. A criação da *École Polytechnique* vai evidentemente abalar essa coisa toda, e, de certa maneira, a Arquitetura neoclássica já estava perdendo... estava virando um maneirismo. E, de certa maneira, isso foi trazido aqui para o nosso meio pelo professor Christiano Stockler das Neves, que levou alguns desses princípios para o Mackenzie. Fora o Mackenzie, que estava lá, digamos, sob a direção do professor Christiano, as outras duas grandes escolas de Arquitetura, de um lado a do Rio de Janeiro, seguindo a tradição da *Beaux-Arts*, desde a época do

Grandjean de Montini, e a de São Paulo, aparecendo muito mais tarde, praticamente no quarto centenário, sob o pretexto de que nós precisávamos ocupar o solar dos Penteado ou, então, iríamos perder a doação. Esse foi o pretexto para a criação da Faculdade de Arquitetura, não vamos nos iludir! E ela é criada a partir da Escola Politécnica, como já se apontou aqui.

## O Ensino de Tecnologia no currículo da FAU

Prof. Serra – Eu não quero ocupar o tempo de vocês com a minha experiência pessoal, mas vale a pena ver o meu currículo. Eu tive dois anos de Cálculo infinitesimal com o professor Camargo<sup>35</sup>, mais um ano de Mecânica com o professor Breves<sup>36</sup>, um ano de Mecânica Racional com o professor Leme<sup>37</sup>. O professor Cruz<sup>38</sup> me deu dois anos não apenas de Geometria Descritiva, mas também de Projetiva, que me foram sempre muito úteis. Eu fui aluno de Resistência dos Materiais do professor Telêmaco Langendonck, e de Concreto Armado do professor Figueiredo Ferraz. O Anhaia teve uma importância fundamental porque, no fundo, ele é o criador disso tudo, e ele era engenheiro arquiteto, e é o homem que cria realmente a estrutura da faculdade e cria, junto com a faculdade, o tal Centro de Pesquisas e Estudos Urbanísticos (CPEU), que vai, digamos, nos explicar ou introduzir, na estrutura de ensino da escola, o que seria Urbanismo e, mais tarde, planejamento urbano e tal, com o trabalho dele, na época trabalhando lá a professora Miranda<sup>39</sup>, e que mais tarde iria trabalhar em Paisagismo. Essa foi a estrutura que eu frequentei na escola, portanto, altamente tecnológica, altamente voltada para a questão da tecnologia, embora esse enfoque fosse positivista, ou seja, suponha que a ciência precedia a tecnologia; hoje se sabe que é exatamente o contrário. A gente primeiro aprendeu a fazer o fogo para depois estudar o que era o fogo, não é isso? Essa questão da geração do conhecimento da prática profissional colide sempre com a formação do arquiteto. Eu me lembro que tinha um professor – que eu não vou nomear, professor de projeto aqui –, que resolveu dar aulas numa classe, e eu, inclusive, fui assistir uma das aulas... fui muito curioso, porque, afinal de contas, o que se poderia ensinar numa classe? No final, ele me perguntou o que achava, e eu fui franco. Disse: “Olha, se se pudesse ensinar projeto, então haveria um corpo de doutrina, ou seja, até um manual, que você poderia recomendar aos seus alunos pra eles estudarem as lições de projeto. Eu creio que não é assim que se faz, quer dizer, as pessoas, desde sempre, do ponto de vista da história, aprenderam na prática, aprenderam na prática profissional. Você pode treinar um arquiteto, mas não há como ensinar a ele fazer projeto, ou então adotar um manual qualquer de ensino nessas coisas.”

Prof. Ualfrido – É que nem médico.

Prof. Serra – A medicina, por exemplo, é uma área desse tipo. Eu fiz um laboratório, isso uns 10 anos atrás. Fiz um laboratório de investigação na área de Neurologia, e depois de o laboratório ficar pronto, com equipamentos espetaculares, se gastou milhões de equipamentos ali, de microscópios eletrônicos e tal, o professor médico que dirigia a coisa me convida pra visitar, e eu, entusiasmado, disse: “Puxa, mas como progrediu a Neurologia na nossa época, né?” E ele disse: “Não, foi a eletrônica”. Então, isso era uma resposta cabal. E na nossa área do conhecimento ouvi também o professor Aitcin<sup>40</sup>, cujo livro eu traduzi para o português, me dizer que o concreto armado era uma arte,

<sup>35</sup> Prof. José Otávio Monteiro de Camargo, professor catedrático da Escola Politécnica da USP, que atuou na FAU de 1949 a 1963, falecido em 1963.

<sup>36</sup> Prof. João Augusto Breves Filho, professor catedrático da Escola Politécnica e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, que atuou na FAU de 1948 a 1968, aposentado em 1966 (POLI) e 1969 (FAU), falecido em 2005.

<sup>37</sup> Prof. Ruy Aguiar da Silva Leme, inicialmente da Escola Politécnica da USP, depois da Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da Universidade de São Paulo, atuou na FAU de 1951 a 1954, e depois de 1959 a 1961, falecido em 1997.

<sup>38</sup> Prof. Pedro Moacyr de Amaral Cruz, que atuou na FAU de 1948 a 1972, como Professor Catedrático e depois como professor titular, foi diretor da FAU de 1965 a 1968, falecido em 1975.

<sup>39</sup> Profa. Miranda Maria Esmeralda Martinelli Magnoli, do Departamento de Projeto, atuou na FAU de 1964 a 1988, quando se aposentou.

<sup>40</sup> Aitcin, P. C. *Concreto de Alto Desempenho*. São Paulo: PINI, 2000 (tradução: Geraldo Gomes Serra).

<sup>41</sup> Prof. Alexandre Albuquerque, da Escola Politécnica.

até o surgimento do microscópio eletrônico, quando nós pudemos realmente ver a estrutura íntima, a microestrutura do concreto e, portanto, transformar a coisa numa ciência, e aí havia como se ensinar alguma coisa. Agora, eu pergunto: na cúpula do Panteão, os romanos foram compulsar o manual de concreto armado? Não, eles aprenderam fazer o concreto, e posteriormente, naturalmente, nós fomos teorizar. Isso no estilo nosso aqui, às vezes, cria problemas, quer dizer, o aluno supõe que a resistência do concreto armado e tal podem fornecer a estrutura, podem fornecer a dimensão das peças estruturais, quando nós sabemos que isso não é verdadeiro, quer dizer, essa fé de que a tecnologia vai fornecer, que o conhecimento está dado em algum lugar aqui na biblioteca, que eu preciso apenas compulsá-lo, e isso é a antítese da formação do arquiteto. A profissão do arquiteto, talvez como também a Medicina, sofreu um impacto violentíssimo, porque eu entrei na escola com símbolos que nós usávamos, evidentemente. Eu ganhei dos meus pais uma prancheta e uma régua T, e eu saí andando com a aquela régua T e o tubo cheio de desenhos, e uma régua de cálculo enfiada aqui no bolsinho, o que era a fantasia do arquiteto, assim como os alunos de medicina insistem, de forma totalmente anti-higiênica, em andar com aquele uniforme, aquele avental branco na rua, no ônibus, e essa coisa toda, contaminando o mundo, contaminando tudo. Mas, então, nós tínhamos esses símbolos; qual deles sobrevive? Nenhum. Nenhum deles sobrevive, nem o desenho, porque agora eu passo o desenho de forma eletrônica pro meu calculista, ele me manda de forma eletrônica, nem vejo a cara dele, às vezes mal sei quem é. Tem um exemplo clássico recente, que é o prédio do Cesar Pelli, lá no Oriente. O calculista dele estava na Alemanha, o sujeito que fazia as fundações estava no Japão, havia diversos engenheiros especialistas trabalhando lá na Malásia, e ele estava em Nova Iorque, fazendo a parte de Arquitetura. Esse relato do projeto do Cesar Pelli é uma peça tão importante, na definição da participação, da mudança da tecnologia do projeto da construção, e foi publicado em que revista? Não foi na *Architectural Record*, foi na *Scientific American*, uma reportagem absolutamente sensacional, sobre a nova maneira de o projeto ser feito, de forma global, universalizada, e coisas assim, de modo que ignorar isso hoje é absolutamente chocante. Quando nós criamos aqui a primeira sala de computador, com o professor Ualfrido e a turminha que estava envolvida nessa coisa, veio um palestrante italiano pra falar de desenho industrial, e era à noitinha. A palestra foi feita, e, na saída, eu fui acompanhar o colega, e descemos ali a rampa. Descendo a rampa, vimos, lá adiante, acesa, a sala dos computadores, e cheio de alunos lá mexendo nos computadores e tal. E o cidadão – eu não estou falando mal dos italianos, nem da Itália, nem do ensino. Estou falando daquele cavalheiro cujo nome não vou declinar – e ele então me diz assim: “Mas o que é aquilo?” “Bom, é a sala dos computadores, os meninos estão trabalhando lá.” Ele disse assim: “Mas pra que isso?” Quer dizer, então, veja, essa história tem o quê, 20 anos? Quer dizer, em 20 anos, a profissão do arquiteto se modificou de forma tão radical, pelo abandono dos seus instrumentos clássicos de trabalho, que 20 anos atrás ainda era possível uma pergunta dessa, hoje seria considerada uma loucura, o sujeito não entender o que aconteceu com a profissão. De modo que eu não posso, de forma alguma, exagerar, ninguém pode exagerar a importância do impacto. E eu falei do método, mas podia falar da construção. A construção que se faz hoje tem muito pouco a ver com o livro do professor Albuquerque<sup>41</sup>, que nós compulsávamos quando estávamos na escola, quer dizer, em poucos anos que você fica afastado

da construção civil, quando você volta, você já sabe pouco sobre as técnicas que se estão usando, tal a dinâmica do processo de desenvolvimento. Assim, também não adianta ensinar tecnologia no sentido de pegar o livro e ver o que está escrito, mas tecnologia no sentido da investigação e da criação dos processos tecnológicos novos.

Prof. Ualfrido – Posso fazer só uma intervençõzinha?

Prof. Serra – Faça, que eu mereço.

Prof. Ualfrido – É muito importante essa coisa que ele está falando, e a velocidade está aumentando, isso aqui é um negócio que eu não sei bem quando é que vai implodir, mas a velocidade é uma coisa de louco. E tem uma coisa que você esqueceu de citar, que era aquela régua de cálculo maluca que tinha na sala de aula. Você se lembra dessa régua? Aquela reguona de dois metros, três metros, a gente dava aula naquela coisa, pra ensinar a multiplicar.

Prof. Serra – Vou acrescentar outra coisa que você esqueceu; nós não só fizemos o curso de Soroban<sup>42</sup>, no curso normal da FAU, mas havia uma competição de Soroban, e alguém dava uma coisa imensa lá, e ficava todo mundo naquelas coisinhas, pra calcular.

Prof. Ualfrido – Por sinal, tenho umas três, quatro, que eu sempre fiz conta com isso, e a turma me dava de presente.

Prof. Serra – Não, e a FAU tinha daquela maquininha de calcular que você ...

Prof. Ualfrido – O Carvajal<sup>43</sup> me deu uma.

### Reflexões sobre o Futuro

Profa. Sueli – Agora, assim, deixar para vocês, que continuam na ativa, a questão de pensar o futuro, porque, como dizia sempre o Csaba<sup>44</sup>, a história é importante pra saber onde estamos, né, mas também pra onde vamos. Com todas essas modificações que já aconteceram, outras virão, e como estruturar esse departamento, quais as prioridades?

Prof. Ualfrido – É difícil. O difícil é mudar as pessoas, porque você tem que entender que, pra mudar, tem que mudar as pessoas.

Prof. Serra – Por isso que nós saímos.

Profa. Sueli – Nós já estávamos muito radicais!

Prof. Ualfrido – Sei lá, lá no Design, você é capaz de arrumar alguém, no departamento, pra ensinar como é que é o projeto de uma tela nova, hoje, de computador... mas e pra ele poder projetar e fazer design desse treco? É complicado, gente, não tem gente pra dar, então, goste ou não goste, hoje já não tem mais teclado, né, tudo *touch screen*, entendeu? E, depois, haja vontade pra limpar as malditas das telas.

Profa. Sueli – Tecnologia na área de Biologia, pra desinfetar!

Prof. Ualfrido – Não, e como é que fica, né? Ah, toma cuidado porque tem biotransistor, é uma loucura, gente. E tem que fazer design dessas coisas, que seja ergonomicamente fácil, que tenha um *mock-up* de cabeça de linha de produção, que eu não sei como é que eles fazem, que não tem jeito sem fazer

<sup>42</sup> Abaco japonês utilizado como instrumento de cálculo.

<sup>43</sup> Prof. Jorge Aristides de Sousa Carvajal, do Departamento de Tecnologia, atuou na FAU de 1976 a 2004, falecido em 2011.

<sup>44</sup> Prof. Csaba Déak, do Departamento de Projeto, atuou na FAU de 1969 a 2011, quando se aposentou.

*mock-up*. É difícil fazer design sem *mock-up*, que é uma pré-linha de produção, que sai o produto lá. Não me perguntem, estou dizendo que é muito difícil, pra gente, mudar esse bando nosso, pra essa coisa nova que vem vindo, não é só integrar o Design, sei lá, é muito louco.

Profa. Sueli – O difícil é juntar a tecnologia e a crítica, né, quer dizer, como você usa de uma maneira crítica, que você possa....

Prof. Ualfrido – Vamos poder fazer pesquisa de paisagismo, pra ter flor que dura seis meses, em vez de durar uns dias? Então, eu estou falando, eu estou perturbando, porque tem umas paisagistas aqui do lado, e eu sou chato. Por que não pode fazer mudança genética pra ter essas coisas?

Prof. Serra – Queria fazer um aparte, numa parte do curso, que é o seguinte: tem um grande problema, eu não digo no futuro, porque já era do passado, mas talvez tenha se acentuado nos últimos anos, de saber qual é o arquiteto que vai emergir desse processo, porque, no Brasil, existem muitas formas diferentes de exercício profissional. Quer dizer, você tem arquitetos, que eu conheço, gente que eu conheço, que estão trabalhando no interior, não só de São Paulo, mas de outros estados etc., que são construtores, como aqueles antigos construtores.

Prof. Ualfrido – Medievais.

Prof. Serra – É. Eles fazem projetos, tudo bem, mas eles vão lá com seu pessoal e constroem, e só podem ganhar a vida dessa forma, porque você vai lá pra uma cidadezinha pequena do interior, pra vender projeto num mercado restrito, você vai morrer de fome. Quer dizer, então, você tem que participar do processo mesmo de produção do edifício, lembrando sempre que o objetivo do nosso trabalho é a produção do edifício e da cidade, quer dizer, não é o desenho, não é nada. E, a par disso, você tem ainda, no outro extremo desse espectro – que certamente vai ter uma variedade muito grande aí -, você tem os arquitetos que, talvez pejorativamente, eu costumo chamar de arquitetos de grife, quer dizer, hoje existe, no cenário internacional, alguns dos grandes nomes aí da Arquitetura, que são arquitetos de grife, ou seja, o sujeito faz um estudo preliminar, coisa mais ou menos maravilhosa e tal, aquilo é entregue a um escritório de consultoria de engenharia, que detalha aquele negócio todo e o torna factível. Isso leva alguns arquitetos – e eu ouvi isso recentemente de um arquiteto que tem uma certa experiência profissional aqui em São Paulo -, a dizer que “bom, agora, a tecnologia faz qualquer coisa”. Bom, se a tecnologia faz qualquer coisa, eu posso projetar qualquer coisa, porque ela vai e faz, tá certo? Quer dizer, veja que, nesse caso, a tecnologia é externa a mim. Então, eu não tenho nada a ver com isso. Eu faço o desenho o mais espantoso possível, porque, nessa área dos arquitetos de grife, isso é de grande impacto, e aí os engenheiros que se virem lá pra produzir aquela coisa espantosa que eu projetei. Quer dizer, provavelmente, esse arquiteto de grife não deveria ser considerado no nosso ensino, não é pra isso que nós estamos aqui. Se ele emergir, ele emergirá como um entre muitos. Certamente vão se passar várias turmas sem aparecer, sem se apresentar um. Esse aí vai emergir, e talvez emergir sem nós mesmo, porque, com esse tipo de abordagem, ele não precisa muito de nós, não, ele vai fazer as suas coisas lá e tal... Quer dizer, eu acho que nós temos que produzir principalmente esse arquiteto que sirva à sociedade brasileira, que saiba construir, que saiba gerar uma cidade adequada etc. etc., e

esse é aquilo que uma escola pública, como a nossa, tem compromisso de formar.

Prof. Khaled – Eu gostaria de colocar algumas questões que são autocrítica. Nós fizemos uma exposição que é o seguinte, já que estamos sendo gravados para uma análise futura, ainda que o futuro não seja tão previsível, mas a crítica que eu vou fazer deveria conduzir alguma coisa à reflexão: se é útil continuar a autonomia departamental, como nós temos. Não só esta escola são três escolas de Arquitetura, uma chamada Tecnologia da Arquitetura, outra História da Arquitetura, e Projetos. E, dentro dos departamentos, autonomia dos grupos. Um professor de paisagismo não é obrigado a dar aula em planejamento urbano, professor de conforto não é obrigado a dar aula, se for chamado, pra construção. Isso torna o aprendizado extremamente difícil. Competente, ele é? Sem dúvida. Se a FAU é respeitada internacionalmente, é porque é uma escola competente. Competente onde? Na sua competência acadêmica e, digamos, na formação intelectual do aluno. O aluno é muito bem instruído, mas transformar isso em projeto de Arquitetura é um desafio exclusivamente do aluno. Quer dizer, a contribuição que nós damos é muito menor do que poderia ser. Quer dizer, eu precisaria ter, na minha disciplina de Custo da Construção, caras da Economia, caras da História e o pessoal de Projeto, porque a intenção é que os Custos virem Projeto. E eu não tenho nenhum parceiro pra me ajudar nisso. História deve ser semelhante, e Projeto também. E se eu cobrar, do TFG<sup>45</sup>, planilhas de custos, eu sou linchado, ainda que os alunos todos tenham aprendido a fazer planilhas de custo. Então, a Escola é muito boa, mas tem muito pra fazer. A abordagem interdisciplinar é o projeto de Arquitetura, não é departamental. Não existe a Arquitetura exclusivamente pelo Departamento de Projeto. Essa síntese, que é exclusivamente do aluno, precisa ser superada. É acadêmica também. Então, nós precisamos transformar o TFG, que é a única disciplina obrigatória interdepartamental, numa coisa muito mais ampliada. Senão a todo momento, ou em toda disciplina, pelo menos precisaria ter, semestralmente, uma disciplina de união. Precisa ter o TFG 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10. Nós temos só 9 e 10. Então, a minha crítica é a uma coisa que a gente fez como aluno, que a gente achou que ia superar como professor, e eu me aposento sem tê-la superado. Me parece que as novas gerações continuam com esse desafio. Tudo igual. Então, tem alguma coisa que precisa ser superada. Não basta a competência pessoal. Não basta a competência departamental. Precisamos ter uma outra coisa: a competência de formar arquitetos, que é interdisciplinar, interdepartamental.

Prof. Ricardo – Eu queria reforçar algo que outro dia eu tive a oportunidade de falar rapidamente aqui, na Congregação, pelo seguinte: na raiz desse problema de formação profissional, me parece que está também uma norma geral da Universidade, que procura equiparar todos os cursos, todas as carreiras, àquilo que valem, que são os parâmetros de validação nas ciências puras, nas ciências duras, seja nas ciências exatas, biológicas ou sociais. Eu digo isso da minha última experiência na USP, antes de me aposentar como presidente da CERT<sup>46</sup>. Tivemos grandes debates sobre os parâmetros de medir a produtividade docente, e se tem sentido continuar-se com uma diretriz absoluta de contratação de docente em tempo integral, e doutor. Dentro de uma... digamos, do ICB, Instituto de Ciências Biomédicas, está corretíssimo ali. O que que é o ICB? O ICB é um centro de produção científica que apoia a Faculdade de Medicina da USP. A Faculdade de Medicina tem um perfil, uma composição de profissionais e

<sup>45</sup> Trabalho Final de Graduação.

<sup>46</sup> Comissão Especial de Regimes de Trabalho, da Universidade de São Paulo.

professores de tempo integral que é muito mais aberta do que o próprio ICB, quer dizer, na Medicina, você tem uma grande maioria de professores que não são tempo integral, na nossa Medicina, aqui de São Paulo. Por quê? Porque ela tem o ICB, que é o contraponto científico dela. Se você pega Medicina de Ribeirão Preto, é um outro projeto. Ela própria é a faculdade de produção de conhecimento médico, de ciência médica dentro dela. Também está correto, eu acho que isso não tem nenhum problema. Agora, quando você pega algumas profissionais, como a nossa Faculdade de Arquitetura, e procura vesti-la nessa camisa de produção científica, fica muito artificial, porque eu creio que alguns docentes que estão em tempo integral, estão pesquisando a ciência da Arquitetura, estão pesquisando, enfim, conhecimento básico, que é necessário à formação do pensamento da Arquitetura, também desse se cobra realmente produção científica, publicação em artigo, todo esse padrão de produção que é típico das demais áreas de conhecimento aqui da Universidade. Agora, nós precisaríamos ter em nome... Você me fez lembrar disso, quando você fala da formação do arquiteto, formação de um profissional, ele tem que ter contato com o profissional. Quer dizer, uma coisa que eu chamei a atenção recentemente, aqui no departamento, foi o seguinte: abriu-se um concurso para um professor de prática profissional RDIDP doutor. Eu digo: esse cara não tá qualificado pra dar prática profissional, porque ele vai ensinar o quê? Ele não tem prática. Pra dar prática profissional, quer dizer, você não pode ter um doutor em tempo integral, é alguém que tenha prática profissional pra ensinar, quer dizer, é uma questão lógica, e para outras disciplinas também. Quer dizer, agora que eu me aposentei, eu deixo uma vaga nessa disciplina de Infraestrutura Urbana, eu conversei com a Rosaria, chefe do departamento, é importante que seja aberto um concurso pra tempo não integral, porque alguém que vá dar esse tipo de conhecimento, que seja um acadêmico em tempo integral, certamente não vai ter condições de encarar os problemas concretos sobre os quais tem que se pronunciar, na formação da cidade. Não estou dizendo que seja só isso, quer dizer, há outras disciplinas que são efetivamente de reflexão, de uma produção de conhecimento, de aprofundamento, que é absolutamente necessário que seja tempo integral. Então, vamos separar uma coisa da outra, e aí cobrar a produtividade conforme essa inserção, né? Eu acho que isso que a gente está discutindo aqui na FAU, da experiência da CERT que eu tive, eu vi que afeta, por exemplo, a Faculdade de Direito, Ciências Jurídicas, quer dizer, como é que faz, o sujeito que vai ensinar a prática jurídica, que ele tem que ter prática jurídica, não pode ser um acadêmico dessa área. Então, as duas coisas são necessárias. Então, é uma reflexão em que me parece importante que a FAU participe ativamente, dentro da Universidade de São Paulo. Isso que eu estou dizendo se aplica à FEA também, Faculdade de Economia e Administração. Quer dizer, como é que você vai cobrar, de determinados segmentos, uma produção científica em estado puro? Quer dizer, é uma bobagem, muitas vezes, o profissional que vem ocupar esse cargo de professor em tempo integral, ele não é reconhecido como interlocutor válido no meio profissional equivalente dele, porque ele não é reconhecido como tal. Quer dizer, então, isso vale pra todas as profissionais. Então, nós precisamos ter essa respeitabilidade. O Serra citou nomes, Figueiredo Ferraz, Telêmaco, eram nomes respeitados simultaneamente por uma produção técnica e científica importante, e também por uma presença

profissional absolutamente marcante. Lucas Nogueira Garcez<sup>47</sup> chegou a ser governador do Estado de São Paulo. Então, eu acho que a gente não pode perder isso de vista, é a única coisa que eu queria dizer.

Profa. Sueli – Eu só queria complementar um instante o que você falou. Talvez rever a questão de contrato de professor visitante. Eu tenho vários colegas do meu ano, que são profissionais bastante reconhecidos no mercado, que gostariam muito de vir passar, não ter uma carreira na USP, de passar dois, três anos dando aulas, de vir uma vez por semana dar uma aula. Eles não têm esse tempo de gerar e de criar pesquisas, com currículo acadêmico, mas teriam uma grande contribuição para os alunos, dentro da Tecnologia ou qualquer outro departamento. Eu acho que isso poderia ser pensado, talvez lutar por essa questão, de uma forma a ampliar essa integração com o mercado.

Prof. Ualfrido – É o professor colaborador, existe esse ente, mas ninguém usa.

Prof. Serra – Eu queria dizer alguma coisa sobre ser professor colaborador, porque eu fiz um esforço no sentido de o departamento contratar professor, um professor colaborador, e isso foi colocado na Congregação, e naturalmente nenhuma decisão foi tomada, mas eu levei isso à Reitoria e propus: “olha, como é que é possível, tal etc.” Então, ficou claro, porque você pode contratar quantos professores colaboradores você quiser, mas dentro das vagas existentes. Você não pode ter fora. Então, isso nos levou de novo à Congregação, que imediatamente respondeu: “bom, então precisamos criar mais vagas”, quer dizer, em nenhum momento foi dito: “bom, então cada departamento vai reservar algumas vagas para contratar professores colaboradores”. Eu quero dizer que eu concordo em gênero, número e grau com tudo que o Ricardo falou, e que eu fiz um esforço real e concreto, e, com isso, cheguei a convidar um professor, que aceitou e depois não tive como contratá-lo, e isso é altamente deletério. Vocês percebem que o jeito que a escola está montada hoje, com todos os professores em tempo integral, praticamente, é a antítese da formação de arquitetos que nós tivemos durante dezenas de séculos no mundo, que é em contato com a profissão. Então, isso é um equívoco gravíssimo. Um exemplo: quando eu entrei na faculdade, nenhum professor era tempo integral. Nenhum. Quando eu saí, já tinha um ou dois. Mas, quando eu entrei, não tinha nenhum professor em tempo integral. O resultado é que os professores de projeto nossos eram os grandes arquitetos do momento em São Paulo, a começar do Rino Levi<sup>48</sup>, que era o maior deles, o Artigas<sup>49</sup>, o Gasperini<sup>50</sup> ...

Prof. Ualfrido – O Millan<sup>51</sup>.

Prof. Khaled – O Toscano<sup>52</sup>.

Prof. Serra – O Millan... era todo mundo, era uma plêiade dos melhores arquitetos na prática profissional em São Paulo. E é claro que, do jeito que a camisa de força foi criada aí, nós estamos expelindo, proibindo da carreira acadêmica, ou, da carreira, eu não digo, mas, enfim, da participação no processo didático, exatamente aqueles indivíduos que poderiam dar uma contribuição muito grande, porque nos trariam.... Você vê, a contradição forte entre isso e o modelo da *Beaux-Arts*, que eu mencionei há pouco, que é exatamente o oposto.

<sup>47</sup> Prof. Lucas Nogueira Garcez, da Escola Politécnica, atuou na FAU de 1957 a 1966, falecido em 1982.

<sup>48</sup> Prof. Rino Levi, atuou na FAU de 1954 a 1960, falecido em 1965.

<sup>49</sup> Prof. João Batista Vilanova Artigas. Atuou na FAU de 1953 a 1969, quando foi afastado da FAU por determinação do regime militar vigente no País. Retornou em 1979 e ficou até 1985, quando faleceu.

<sup>50</sup> Prof. Gian Carlo Gasperini, atuou na FAU de 1960 a 1996.

<sup>51</sup> Prof. Carlos Barjas Millan, que atuou na FAU de 1959 a 1964, falecido em 1964.

<sup>52</sup> Prof. João Walter Toscano, do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto, que atuou na FAU de 1981 a 2001, falecido em 2011.

### **Agradecimentos**

Aos depoentes,

À Biblioteca da FAUUSP, pela cessão do espaço para gravação dos depoimentos,  
À Seção Técnica de Audiovisual da FAUUSP, pelo registro em vídeo e fotos dos depoimentos,

À secretaria do AUT, pelo apoio na organização do evento e resgate dos dados e datas que complementam os depoimentos.

---

### **Apresentação**

Profa. Dra. Rosaria Ono

### **Edição de Texto e Preparação dos Originais**

Profa. Dra. Denise Helena Silva Duarte, Profa. Dra. Fabiana Lopes de Oliveira,  
Profa. Dra. Joana Carla Soares Gonçalves, Profa. Dra. Maria Camila D'Ottaviano

### **Pesquisa de dados**

Secretaria do AUT

Viviane Gonçalves Delmondes, Fátima Aparecida Vieira de Moraes, Lidiane Paulino  
Ferreira Costa, Tiago de Almeida Caetano, Eliane Penha Martinez

### **Seção Técnica de Audiovisual da FAUUSP –**

VídeoFAU

Imagens – Diógenes Santos Miranda

Assistência Técnica – Antonio Gonçalves, Antonio Marcelino

Assistente de Produção e Transcrições – Maurício Miraglia Chaubet

Produção – Rose Moraes Pan

Supervisão Geral – Luiz Bargmann Netto

FotoFAU

Fotografias – Cândida Maria Vuolo

# 3 | ARTIGOS

Paolo Colosso  
Orientador:  
Prof. Dr. Celso F. Favaretto

*a*

MODERNIDADE DE NOVA YORK  
SEGUNDO REM KOOLHAAS

034

pós-

RESUMO

É relativamente aceito, entre diversos autores, que os trabalhos teóricos de Rem Koolhaas tratam de problemáticas importantes para a Arquitetura e para as grandes cidades, embora seu posicionamento seja bastante controverso. Sem tentar resolver as disputas a respeito da atual postura do arquiteto holandês, este artigo volta aos primeiros textos de Koolhaas, com o objetivo de identificar, no discurso ambivalente sobre a modernidade de Nova York, problemáticas relevantes para a teoria arquitetônica do último quartel do século 20. Em minha chave de leitura, isto implica ter em conta a seguinte questão: de que modo essa narrativa, ora estetizante, ora crítica, é capaz ou não de elucidar traços da cultura urbana das metrópoles sob regime de modernização ultraliberal. O percurso é dividido em dois momentos. No primeiro, analiso os textos de Koolhaas sobre o tema, salientando os seguintes pontos: i) a retícula urbana, como especulação em duplo sentido; ii) o arranha-céu nova-iorquino entendido em seus diversos aspectos: como cidades dentro da cidade, como extrusão das forças contraditórias da metrópole; iii) o Rockefeller Center, enquanto experiência arquitetônica coletiva e maior realização do urbanismo nova-iorquino; por fim, elucidado a posição ambivalente de Koolhaas diante dos eventos narrados. No segundo momento, analiso as perspectivas de Hal Foster e de Fredric Jameson acerca da posição de Koolhaas, destacando pontos que os autores consideram contribuições do arquiteto holandês.

PALAVRAS-CHAVE

Teoria da Arquitetura. Cultura urbana. Metrópoles. Nova York. Cultura da congestão. Rem Koolhaas. Áreas metropolitanas.

LA MODERNIDAD DE NUEVA YORK  
SEGÚN REM KOOLHAAS

pós- | 035

## RESUMEN

Es relativamente acepto, entre diversos autores, que trabajos teóricos de Rem Koolhaas tratan de problemas importantes para las grandes ciudades, embora su postura sea considerada controversial. Sin tratar de resolver las disputas acerca de la posición actual del arquitecto holandés, este trabajo se remonta a los primeros textos de Koolhaas con el fin de identificar en su discurso ambivalente acerca de la modernidad de Nueva York, cuestiones importantes para la teoría de la arquitectura del último cuarto del siglo 20. En mi perspectiva, esto implica tener en cuenta la siguiente pregunta: ¿cómo este relato es capaz o no de dilucidar las características de la cultura urbana de las ciudades bajo esquemas de modernización ultraliberales?

El trabajo se divide en dos fases. En la primera analizo textos de Koolhaas sobre el tema, destacando los siguientes puntos: i) la trama urbana como “especulación” en ambas direcciones, con el fin de racionalizar el suelo urbano con fines especulativos, sino también como un impulso al proyecto de la naturaleza existente y ii) el rascacielos neoyorquino entendida en sus diferentes aspectos: como ciudades dentro de la ciudad, tales como la extrusión de las fuerzas contradictorias de la metrópoli; iii) Rockefeller Center como experiencia arquitectónica colectiva y mayor realización de urbanismo neoyorquino. Por fin, expongo la posición ambivalente de Koolhaas ante los acontecimientos narrados. En el segundo momento, analizo las perspectivas de Hal Foster y Fredric Jameson sobre la posición de Koolhaas, señalando puntos que los autores consideran como contribuciones de la obra del arquitecto holandés.

## PALABRAS CLAVE

Teoría de la Arquitectura. Cultura urbana. Metrópoli. Nueva York. Cultura de la Congestión. Rem Koolhaas. Áreas metropolitanas.

MODERNITY NEW YORK SECOND REM  
KOOLHAAS

ABSTRACT

It is relatively accepted, between some authors, that theoretical works by Rem Koolhaas explores important problems of the metropolis, although his posture is considered controverse. Without attempting to solve disputes about the current position of the architect, this article analyzes the earlier texts by Koolhaas in order to identify, in his ambivalent discourse on modernity of New York, relevant themes to the architectural theory of the last quarter of the twentieth century. In my reading key, it implies taking into account the following question: how this narrative is able or not to elucidate features of the urban culture of metropolis under ultraliberal schemes . The paper is divided into two phases. In the first I analyze Koolhaas texts on the subject, highlighting the following points of the narrative of the author: i) the urban grid as speculation in two senses, so as to; ii) the new yorker skyscraper understood in its various aspects: as cities within the city, such as extrusion of the contradictory forces of the metropolis; iii) Rockefeller Center as architectural collective experience and the greatest realization of new yorker urban life. And finally, I show the ambivalent position of Koolhaas before the events narrated. Secondly, I analyze the perspectives of Hal Foster and Fredric Jameson about the position of Koolhaas, highlighting points that the authors consider contributions of the dutch architect.

KEY WORDS

Arhitecture theory. Urban culture. Metropolis. New York. Culture of Congestion. Rem Koolhaas. Metropolitan áreas.

## INTRODUÇÃO

É relativamente aceito, por diversos autores, que os trabalhos teóricos de Rem Koolhaas tratam de problemáticas importantes para a Arquitetura e para as grandes cidades, embora o posicionamento do arquiteto seja bastante controverso. Quando Adrián Gorelik pondera sobre as perspectivas construídas por Koolhaas, afirma que o arquiteto “*parece utilizar conscientemente as armas da crítica à ideologia*” e, ainda, que este “*consegue traduzir as grandes mutações urbano-territoriais em interrogantes socioculturais e, definitivamente, filosóficas*”<sup>1</sup>; por outro lado, destaca que Koolhaas parece inverter os propósitos da crítica, num “*realismo cínico*”<sup>2</sup>. Otilia Arantes, em *Chai-na*, também salienta um caráter inventivo na crítica de Koolhaas em *Nova York delirante*, mas não por isso deixa de pontuar o mesmo “*realismo cínico*”.<sup>3</sup> Fredric Jameson e Hal Foster também se detêm em trabalhos teóricos do arquiteto e mencionam, cada um a seu modo, ambivalências em Koolhaas, como veremos adiante<sup>4</sup>. Sem tentar resolver as controvérsias a respeito da atual postura do arquiteto holandês, este artigo volta a seus primeiros textos, com o objetivo de identificar, em seu discurso ambivalente sobre a modernidade de Nova York, problemáticas relevantes para a teoria arquitetônica do último quartel do século 20. Em minha chave de leitura, isto implica ter em conta a seguinte questão: de que modo essa narrativa, ora estetizante, ora crítica, é capaz ou não de elucidar traços da cultura urbana<sup>5</sup> das metrópoles sob regime de modernização ultraliberal.

O percurso é dividido em dois momentos: num primeiro, analiso a perspectiva de Koolhaas sobre a considerada condição metropolitana de Nova York. Tendo como fio condutor a noção de “cultura da congestão”, saliento os seguintes pontos: i) a retícula urbana como especulação em duplo sentido, enquanto modo de racionalizar o solo urbano com fins especulativos, mas também enquanto impulso de projetar-se sobre o existente e a natureza; ii) o arranha-céu nova-iorquino, entendido em seus diversos aspectos: como cidades dentro da cidade, como extrusão das forças contraditórias da “tecnologia do fantástico”<sup>6</sup>, como “instrumento revolucionário” para a vida urbana; iii) o Rockefeller Center, enquanto experiência arquitetônica coletiva e maior realização da “cultura da congestão”; por fim, elucidado a posição ambivalente de Koolhaas diante dos eventos urbanos nova-iorquinos, mediante um contraste com as análises de Manfredo Tafuri a respeito do Rockefeller. No segundo momento, analiso as perspectivas de Hal Foster e de Fredric Jameson, acerca da posição de Koolhaas, salientando o que os autores consideram contribuições do trabalho do arquiteto holandês.

## I) A MODERNIDADE DE NOVA YORK SEGUNDO KOOLHAAS

A título de contextualização, vale lembrar que os textos de Koolhaas sobre Nova York estão nos primeiros trabalhos do arquiteto. São escritos na década 70, período considerado como o de virada à condição pós-moderna<sup>7</sup>. Se, desde o segundo pós-guerra, ocorreram revisões e questionamentos dos princípios modernos, na década de 1970, mais precisamente em 72, é publicado o *Aprendendo com Las Vegas*, texto em que Robert Venturi defende — contra o agora considerado autoritarismo do Estilo Internacional — a arquitetura comercial e vulgar da cidade norte-americana, bem como a iconografia de seus letreiros. Em 1977, Charles Jencks publica *Linguagem da Arquitetura Pós-moderna*, em que declara que, com a implosão do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, a arquitetura moderna ruiu com hora e lugar exatos. No contexto estadunidense, forma-se, no círculo da Universidade de Cornell e também em torno da revista *Oppositions*, uma formulação geral segundo a qual o espírito moderno não se realizara em sua plenitude<sup>8</sup>. Como salienta Rafael Moneo, essa formulação geral aparece em Colin Rowe, Peter Eisenman e também nos trabalhos de Koolhaas, onde ganha os seguintes contornos: evitando utopismos e posturas distanciadas da realidade, Koolhaas volta-se para uma cidade existente, Nova York, a fim de nela identificar as forças de sua modernização e de seu crescimento urbano<sup>9</sup>. Com esta orientação, Koolhaas apresenta a cidade moderna como o ambiente em que a tecnologia está a serviço sobretudo do crescimento da economia e das fantasias cosmopolitas, mas não por isso deixa de elogiar em tom entusiasta a cultura urbana, em que o uso dessas forças produtivas promovem experiências coletivas diversas, modos inéditos de sociabilidade, uma vida densa e plural.

Antes de proceder à análise dos textos de Koolhaas sobre Nova York, é importante destacar que estes vão desde um ensaio livre e crítico<sup>10</sup>, em *Life in the Metropolis or The Culture of Congestion*, a um manifesto em defesa de Manhattan — o já conhecido *Nova York delirante*. Isto significa que é preciso entendê-los já como parte dessa postura em direção ao existente, a fim de nele atuar; noutros termos, são textos escritos sob a ótica de um arquiteto cujo intento é encontrar, a partir de condições dadas, princípios para produzir sua arquitetura. Temos, assim, uma teoria arquitetônica onde se combinam leitura urbana e vontade construtiva. De modo geral, a análise da realidade social das metrópoles é permeada de novos termos e moldada numa forma narrativa *sui generis*, em que arquitetura e eventos urbanos são protagonistas de um enredo, em certos momentos, cômico, noutros, dramático. Mostram, nesse sentido, a formação anterior de seu autor como roteirista.

Para Koolhaas, podemos dizer, a modernização das forças técnico-produtivas e a concentração de pessoas cresceram a tal ponto, que geraram uma categoria singular de cidade, qual seja, a metrópole. Para o arquiteto, esta mudança qualitativa no modo de vida urbano exige a compreensão da condição metropolitana de maneira específica. Neste sentido, afirma que esta nova categoria de cidade

*[...] gerou seu próprio urbanismo: uma arquitetura ligada às misérias e esplendores da condição metropolitana; uma arquitetura com seus próprios*

*teoremas, leis, métodos e realizações que se mantêm fora do campo de visão da arquitetura oficial e da crítica.*<sup>11</sup>

A metrópole gera dinâmicas urbanas e produção arquitetônica em parâmetros de densidade nunca antes vistos, tanto em termos populacionais, quanto em infraestrutura, e as disciplinas tradicionais ainda são muito deficientes para compreender estes fenômenos. Nesse sentido, diz Koolhaas sobre a metrópole: “*sua arquitetura promove um estado de congestão em todos os possíveis níveis, explora essa congestão para inspirar e suportar formas particulares de interação social*”<sup>12</sup>. Estes fenômenos ligados à densidade e à congestão serão centrais, quando Koolhaas toma Nova York como exemplo paradigmático de metrópole. Mas não somente isto. A congestão será um dos traços da vida urbana preconizados em tom entusiasta. Nesse tom, o arquiteto abre o manifesto por Nova York: “*tendo Manhattan como exemplo, este livro é um projeto para uma ‘cultura da congestão’.*”<sup>13</sup>

### 1.1) “Manifesto Retroativo”: a retícula urbana e os parques populares

A ideia de “manifesto retroativo” forjada por Koolhaas opera numa estrutura, pode-se dizer, antinômica. Imbuído da orientação de evitar utopias, defende uma cidade existente, todavia afirma pretender torná-la outra, ou melhor, uma Nova York idealizada, teórica<sup>14</sup>. E ainda, contrariando o que era de se esperar de um manifesto, este por diversas vezes ridiculariza aquilo que defende. *Nova York delirante* apresenta a modernidade de sua Manhattan nos seguintes termos: um “*teatro do progresso*”, cujo desfecho é “*a barbárie cedendo lugar ao refinamento*”<sup>15</sup>, mas de tal maneira, que o “*refinamento num momento será barbárie no momento seguinte*”<sup>16</sup>. Trata-se de “*uma reafirmação cíclica de um único tema – a criação e a destruição irrevogavelmente entrelaçadas, infundavelmente reencenadas. O único suspense no espetáculo provém da sempre crescente intensidade da atuação*”<sup>17</sup>. Temos aí um primeiro traço importante da cultura urbana nova-iorquina. Koolhaas parece resgatar, a seu modo, a problemática segundo a qual o modernismo está ligado a uma “*destruição criativa*”. Isto significa, em linhas gerais, que a marcha da modernização destrói seus estágios anteriores, para poder prosseguir; ou, noutros termos, é necessário que todo o existente seja negado, substituído, para o *novum* moderno se estabelecer. Como destaca David Harvey, em *Condição pós-moderna*, a noção de “destruição criativa” foi usada, diversas vezes, para tratar da modernidade. A esta noção remete Lukács, quando disserta sobre o *Fausto* de Goethe; também o economista Schumpeter a utiliza, quando descreve a natureza das ondas de desenvolvimento capitalista; e ainda nesses termos são compreendidas as operações de Haussman em Paris, e as de Robert Moses em Nova York<sup>18</sup>. Nesse momento do texto, Koolhaas não desenvolve sua versão de tal noção, contudo esta questão retorna, como veremos adiante, quando narra a trajetória do Hotel Waldorf, cujo edifício cedeu lugar ao Empire State Building.

Recuperando as origens da colonização holandesa de Manhattan, Koolhaas encontra lá um primeiro elemento constituinte da condição metropolitana ou “cultura da congestão” de Nova York. Ao analisar mapas do século 18 e 19, onde

a ilha já aparece toda quadriculada, Koolhaas identifica a retícula urbana como parte do *projeto* de seus habitantes para a ilha, a saber, o de recriar a Europa em Manhattan. Em tom sarcástico, o arquiteto caracteriza o gesto ladrilhador dos colonizadores como “*a previsão mais corajosa da civilização ocidental*”, pois ela “*divide uma terra desocupada, descreve uma população hipotética, situa edifícios fantasmagóricos, abriga atividades inexistentes*”<sup>19</sup>. Koolhaas explora uma perspectiva a respeito da quadrícula, vendo-a não apenas como uma forma de parcelamento do território, facilitadora da especulação do solo, mas como um impulso mental projetado sobre a natureza, isto é, uma especulação mental que subjuga o existente<sup>20</sup>. Nesse sentido, afirma o autor: “*o loteamento das ruas e quadras anuncia que a subjugação, se não a eliminação da natureza constitui sua verdadeira meta*”<sup>21</sup>. E esse é um traço da modernidade de Nova York: o impulso de ordenar a natureza e o intento de viver num mundo todo construído pelo homem, denominado aqui de “*sintético irresistível*”. Mas se, por um lado, a retícula representa a vontade ordenadora, por outro:

*[...] a disciplina bidimensional da retícula também cria uma liberdade jamais sonhada para a anarquia tridimensional. A retícula define um novo equilíbrio entre controle e descontrole, em que a cidade pode ser ao mesmo tempo ordenada e fluida, uma metrópole do rígido caos.*<sup>22</sup>

Nesta passagem, Koolhaas já dá mostras do tom epigramático de seu manifesto. Repleto de provocações, suas formulações exploram o efeito de choque obtido pelas hipérboles, pelos paradoxos e oxímoros. Pouco adiante, diz Koolhaas: “*ela [a retícula] obriga os construtores de Manhattan a desenvolver um novo sistema de valores formais, a inventar novas estratégias para diferenciar uma quadra da outra*”<sup>23</sup>. Desse modo, Koolhaas vê a retícula de NY como limitação, mas também como condição de possibilidade e motivo para a verticalização. E há aqui passagens esclarecedoras para entender a estratégia narrativa do autor. Koolhaas faz, deliberadamente, o caráter especulativo dos processos político-econômicos parecerem fenômenos naturais da metrópole e, ainda, faz o clima eufórico do *laissez faire* de Nova York parecer parte de seu *destino manifesto* – algo assumido, inconsciente ou dissimuladamente, pelos discursos ideológicos dos empreendedores de Manhattan<sup>24</sup>. Além disso, o autor traz ao manifesto excertos de periódicos, de folhetins e outras propagandas da época, em que são exaltados os eventos urbanos de Nova York. Tais publicações, quando recortadas e deslocadas de seu contexto histórico, produzem o efeito de caricaturar os agentes e os fenômenos sociais nova-iorquinos. Estes procedimentos são usados em muitos outros episódios do manifesto e, apenas nos últimos capítulos, quando menciona novamente o mapa de Nova York de 1672, o autor explicita que seu gesto convulsivo tem uma inspiração no método crítico-paranoico de Dalí<sup>25</sup>.

Ainda voltado para a história de Manhattan, Koolhaas analisa os parques temáticos populares de Coney Island, construídos no final do século 19, defendendo que a ilha é a “*incubadora dos temas incipientes e da mitologia infante de Manhattan*”.<sup>26</sup> A sensação do Luna Park, por exemplo, é seu *skyline*: “*uma cidade de torres sem função alguma, a não ser superestimular a imaginação e manter a distância qualquer realidade reconhecível*”<sup>27</sup>. Outro parque, o Dreamland, traz para dentro de si um canal de Veneza, um circo, uma Cidade dos Anões, um passeio submarino, a simulação de um voo aéreo sobre

Manhattan, a simulação de um passeio de trenó pela Suíça. Com isso, Koolhaas compreende que, em Coney Island, como em NY, os avanços técnico-construtivos são mobilizados para a satisfação da imaginação e de experiências hedonistas — muito diferente do que pretendiam as utopias racionalistas dos mestres modernos. Pode-se dizer, em termos forjados pelo autor, que, em Coney Island, o impulso do “*sintético irresistível*” está sempre ligado às fantasias da “*tecnologia do fantástico*”<sup>28</sup>.

Outro aspecto importante levantado por Koolhaas, ao analisar o parque construído pelo investidor e ex-senador William H. Reynolds, é o de que Dreamland é um parque “*pós-proletário*”, onde “*os avanços anteriores são elevados a um plano ideológico por um político profissional*”<sup>29</sup>. Os termos de Koolhaas nos remetem a problemáticas importantes para a tradição materialista de crítica cultural, contudo o trecho não nos fornece material para dele depreendermos muito. Pode-se destacar apenas que Koolhaas parece vislumbrar, ainda que de relance, formulações segundo as quais, na América, entretenimento e cultura de massas contribuíram ideologicamente para a dissolução de contradições sociais, antes consolidadas no continente europeu.

E se, em algumas passagens, o manifesto parece ridicularizar a “*mitologia infante*” de Coney Island e seu uso ideológico, noutras, destaca que os dispositivos arquitetônicos e urbanísticos dos parques geram uma intensificação da experiência dos sujeitos, criam densas atividades coletivas e, ainda, proliferam novas formas de sociabilidade, superando as tendências fragmentadoras da vida artificial da metrópole. Nesse sentido, o autor afirma que os denominados “*cidadãos do artificial*” obtêm uma “*segunda anexação de natureza*”<sup>30</sup>:

*[...] até mesmo os aspectos mais íntimos da natureza humana estão sujeitos à experiência. Se a vida na metrópole gera solidão e distanciamento, Coney Island contra-ataca com os Toneis do Amor [...] a constante rotação da máquina forja uma intimidade sintética entre as pessoas, que, de outra maneira, jamais se encontrariam.*<sup>31</sup>

Os parques e seus ambientes lúdicos são os espaços onde, de modo insólito, reconciliam-se contradições da vida social na modernidade metropolitana: o que contribuía para o isolamento existencial – o adensamento da massa de habitantes – agora se reverte em interação intensa. As dissociações decorrentes do processo de racionalização técnico-científica e produtiva revertem-se ali em forças propulsoras de energias coletivas. A ironia é que essa reconciliação não ocorre numa experiência artística, ou num regime político radicalmente novo, mas num parque de diversões popular em plena América. O “*urbanismo hedonista*” dos parques, baseado na “*tecnologia do fantástico*”<sup>32</sup>, embora seja coberto por uma “*aura de vulgaridade*”, é capaz de gerar experiências transformadoras, anti-intelectualistas contudo genuínas, uma espécie de “*sublime barato*”<sup>33</sup>.

Essa defesa dos parques e da cultura de massas não ocorre isolada de outras questões, isto é, o manifesto aponta para os debates nos quais pretende se inserir. Para Koolhaas, o urbanismo hedonista, ensaiado em Coney e desenvolvido em NY, opõe-se ao “*urbanismo das boas intenções*” ou o “*urbanismo reformista das atividades saudáveis*”<sup>34</sup> – uma remissão direta ao racionalismo funcionalista ligado às ideias de Plano Urbano. Rafael Moneo, quando analisa a postura de Koolhaas, explica:

*Para ele [Koolhaas], a cultura de massas é capaz de produzir, de construir uma cidade que tem lógica e uma razão de ser intrínseca, mesmo que nos seja apresentada sem rosto e como resultado de intervenções em que o desejo de lucro prevalece e onde não há, de modo algum, vontade de forma. [...] É inútil estabelecer juízos de valor ou critérios e princípios a priori a respeito de como entender a ciência urbana, porque a cidade de Nova York negará todos eles.<sup>35</sup>*

Como relata o manifesto, o urbanismo hedonista de Coney Island chega ao fim com o incêndio do Dreamland e, em seguida, quando Robert Moses coloca espaços públicos de Coney sob a jurisdição do Departamento de Parques da Cidade de Nova York. Segundo Koolhaas, esse modelo de urbanismo hedonista e festivo passará, então, a ser posto em prática na própria Manhattan. Nesta, como naqueles, a tecnologia está a serviço das fantasias cosmopolitas.

## 1.2) O arranha-céu

O outro elemento fundamental na dita condição metropolitana da cultura urbana de Nova York são os arranha-céus. Para Koolhaas, quando se unem a retícula urbana às invenções do elevador e da eletricidade<sup>36</sup>, há a possibilidade de novos tipos arquitetônicos: a agulha – utilizando o mínimo de solo para elevar-se aos céus – e o globo, que, com um mínimo de superfície externa, traz para dentro de si o maior volume de atividades<sup>37</sup>. Nestas novas tipologias, temos a construção de grandes estruturas, com vistas a acomodar os mais diferentes usos, abrigar as mais diversas irracionalidades do imaginário vulgar, compartilhado entre as massas e os arquitetos empreendedores, cujos intentos são transformar cada edifício, nos termos do autor, numa “*cidade dentro de outra cidade*”, ou, então, num “*universo contido em si mesmo*”<sup>38</sup>. O arranha-céu, diz Koolhaas, “*é o instrumento de uma nova forma de urbanismo incognoscível. Apesar de sua solidez física, ele é o grande desestabilizador metropolitano: promete uma instabilidade programática perpétua*”<sup>39</sup>. O manifesto narra diversos eventos arquitetônicos ilustrativos.

Sobre o famoso edifício Flatiron, Koolhaas o descreve como um modelo do que ocorre em Manhattan: “*a arquitetura não é tanto a arte de projetar edifícios, e sim a extrusão brutal rumo ao céu de qualquer terreno que o incorporador consiga reunir*”<sup>40</sup>. Nessa mesma competição e corrida aos céus, estão o edifício World Tower, o edifício Benenson (City Investing), o Equitable. Com uma equipe da “*vanguarda da reprodução territorial*”, constituída sem nenhum arquiteto e liderada por Theodore Starret, os edifícios chegam à marca dos 100 andares. Quando isso ocorre, os agentes se dão conta da ausência de demanda para tal verticalização, mas os idealizadores de Manhattan não veem isto como limite, e sim como possibilidade de criar ainda mais densidade no interior dos edifícios. Citando Starret, diz Koolhaas sobre o edifício de 100 andares: “*contém em suas paredes as atividades culturais, comerciais e industriais de uma cidade grande*”<sup>41</sup>. No 20º, supermercado; no 40º, conjunto de teatros; no 60º, um setor de compras; no 80º um hotel; no 100º, um parque recreativo com jardim e piscina. Entende-se, então, em que sentido o arranha-céu gera seu próprio urbanismo: é um edifício capaz de pôr abaixo as diretrizes de zoneamento monofuncional da

urbanística racionalista, abrigar dentro de si a variedade de usos de toda uma cidade. Mas, além disso, não se pode deixar de notar um aspecto mais crítico do manifesto. Koolhaas joga — satirizando e se entusiasmando — com o fato de sua Manhattan utilizar os avanços técnicos e construtivos de modo desideologizado, isto é, sem a utopia de estes conduzirem a um espaço social racional ou harmonicamente planejado. Em Nova York, a modernização da arquitetura é movida pelo cálculo econômico, visando o máximo de especulação, mas também, e sobretudo, pelo intento de realizar as mais diversas fantasias da “cultura da congestão”<sup>42</sup>. O arranha-céu é, nesse sentido, um resultado material e um instrumento dessa cultura urbana. E se, em alguns momentos, ao citar folhetins da época, o manifesto parece enredar-se com as fantasias megalomaniacas de Manhattan, noutras, o autor evidencia, ainda com humor, o tom da crítica: “a corrida do homem ao enésimo andar é uma disputa emparelhada entre o encanamento e a abstração”<sup>43</sup>. Em seguida, completa: “somente em Nova York a arquitetura se converteu no projeto de fantasias que, em vez de revelar a verdadeira natureza de interiores repetitivos, deslizam suavemente até o subconsciente para desempenhar seus papéis simbólicos”<sup>44</sup>. A história do hotel Waldorf Astoria elucida bem tais formulações.

Para Koolhaas, o Waldorf Astoria sintetiza as fases dessa cultura da congestão e ilustra bem as forças regentes no progresso do Manhattanismo. No início do 19, era terra virgem, adquirida por um *selfmade man* da família Astor. Em metade da quadra, foi construída uma mansão que, no fim do 19, passa a ser um hotel, quando a área se torna central na cidade. O hotel, diz Koolhaas, goza de um status progressista – ali frequentam os novos tipos da cidade –, ao mesmo tempo mantém a “aura” de distinção da linhagem Astor e a hospitalidade de uma casa. Em seguida, os dirigentes do hotel compram a outra metade da quadra, trazem para os andares térreos interligados intensas atividades sociais. Mas, à medida que o sucesso do hotel valoriza a quadra, o próprio hotel se torna um entrave para a continuidade de seu crescimento. Deste modo, diz Koolhaas, o hotel passa por uma “dupla libertação”: “o terreno é liberado para encontrar seu destino evolucionário, e a ideia do Waldorf se desprende para ser redesenhada como o exemplo de uma explícita ‘cultura da congestão’”<sup>45</sup>. Esse processo de destruição criativa é chamado por Koolhaas também de “canibalismo arquitetônico”, uma vez que, na marcha do capital imobiliário, o último edifício destrói seus antecessores – liberando o terreno—, mas a “aura” ou o capital simbólico do hotel permanece, vagando até encontrar outro local para se instalar<sup>46</sup>. Como desfecho, tem-se então o Empire State, como auge da especulação e sinal do deslocamento da economia para o setor de serviços; e o Waldorf, transferido para outra localidade, representa a congestão ampliada, à medida que inventa novas metáforas, para abrigar mais e mais atividades em seu interior.

Koolhaas adota novamente, diante do arranha-céu metropolitano, uma postura dupla. Satiriza o frenesi especulativo do capital imobiliário, a parafernália da ilusão e a arquitetura de mau gosto do Empire State. No entanto, isso não o impede de elogiar, em tom hiperbólico, as possibilidades “revolucionárias” criadas pelos edifícios que abrigam os mais diversos usos e estratos sociais, estabelecendo relações imprevisíveis<sup>47</sup>. Quando analisa o Downtown Athletic Club, o autor retoma a ideia segundo a qual, em cada andar, há um tema, um enredo: clube de natação, campo de golfe, ginásio para lutas e muitos outros. Diz Koolhaas que tal

edifício funciona “como um condensador social construtivista: uma máquina empregada para gerar e intensificar formas desejáveis de contato humano”<sup>48</sup>. E por fim conclui que, na metrópole, a natureza – a imagem é a do campo de golfe – é destruída e ressuscitada no arranha-céu, não mais como natureza propriamente dita, mas como *serviço*. Este é o destino dos “cidadãos do artificial”. Tendo analisado esses eventos arquitetônicos, já podemos voltar a uma espécie de definição dos diversos aspectos e metáforas criadas pela “cultura da congestão”:

*A cultura da congestão propõe a conquista de cada quadra por uma estrutura única.*

*Cada edifício se tornará uma ‘casa’ - um domínio privado que inflará para receber hóspedes, mas não ao ponto de pretender a universalidade no espectro de suas ofertas. Cada ‘casa’ representará um estilo de vida e uma ideologia diferentes. Em cada andar, a cultura da congestão organizará combinações inéditas e divertidas de atividades humanas. Com a ‘tecnologia do fantástico’, será possível reproduzir todas as situações – da mais natural à mais artificial –, onde e sempre que se desejar.*

*Cada cidade dentro de uma outra cidade será tão única que atrairá seus habitantes naturalmente.*

*Cada arranha céu, refletido nos capôs de um fluxo infundável de limusines negras, será uma ilha de Veneza muito modernizada – um sistema de 2.028 solidões.*

*A cultura da congestão é a cultura do século 20<sup>49</sup>*

Por este excerto se entende, primeiramente, que a conquista da quadra é o objetivo do arranha-céu e também o fragmento limite passível de planejamento. Entendem-se as contradições das fantasias e metáforas da cultura da congestão: a intenção de construir, em cada pavimento do arranha-céu, um *way of life*, com o máximo de artificialidade, sem, contudo perder a hospitalidade da casa ou da vila. Constrói-se a maior densidade da vida pública, mas resgatando a familiaridade da esfera privada. E percebe-se também que o escopo do autor não se resume a compreender Manhattan, mas busca elucidar, no “*arquétipo da condição metropolitana*”<sup>50</sup>, os traços predominantes na cultura de massas do século 20.

### 1.3) Raymond Hood e o Rockefeller Center: esquizofrenia e lobotomia

Koolhaas reserva um lugar de destaque a dois personagens representantes do Manhattanismo, a saber, o arquiteto Raymond Hood e o Rockefeller Center. Ao primeiro, porque Hood é quem incorpora o espírito cindido do Manhattanismo, por meio de estratégias dissimuladoras, uma “*sofística pragmática*”<sup>51</sup>, cujos objetivos são dar aparência utilitária e progressista às suas formulações fantasiosas. Hood, diz Koolhaas, é capaz de “*explorar os pontos de contato entre as fantasias pragmáticas dos empresários e os sonhos de uma ‘cultura da congestão’ dos arquitetos*”<sup>52</sup>. E, nesse sentido, o arquiteto consegue fazer projetos capazes de combinar atividades tão díspares quanto uma igreja e um

estacionamento no subsolo, “*sem qualquer preocupação com sua compatibilidade simbólica*”<sup>53</sup>. Hood é, portanto, a personificação do Manhattanismo, pois ambos lidam de modo suportável com posições antinômicas, até então inconciliáveis.

O Rockefeller Center ganha destaque por razões diversas e, a meu ver, é um dos momentos de maior ambiguidade do manifesto retroativo, uma vez que os jogos retóricos entre crítica bem-humorada e defesa entusiasta de uma Nova York “teórica” coincidem num mesmo objeto. Isto significa que a narrativa, ora estetizante, ora crítica, não esclarece pontos fundamentais acerca da cultura urbana da metrópole em regime de modernização ultraliberal. Vejamos por quê. Koolhaas se foca na ideia segundo a qual o programa do Rockefeller consiste em conciliar incompatibilidades. A comissão idealizadora do Centro abraça com entusiasmo “*o casamento forçado entre o capital e a arte*”<sup>54</sup>, e por essa via consegue “*a realização da promessa de Manhattan*”, isto é, consegue concretizar seus intentos paradoxais, quais sejam, o status de progressista com a reconstituição de um passado fictício (trazer toda a Europa para ilha), o mais belo possível com o máximo rendimento possível<sup>55</sup>. Não por acaso, o Rockefeller é representado por outra figura cindida, aqui a ideia de “lobotomia”, a denominação dada pelo arquiteto para designar a disjunção entre forma e exigências funcionais dos edifícios nova-iorquinos, que rompem com as premissas ético-estéticas da Arquitetura Moderna. Este rompimento decorre, para o autor, do crescimento desmesurado dos arranha-céus e da incorporação das diversas atividades no interior destes. É um dispositivo bastante preconizado posteriormente por Koolhaas, em seus projetos dotados de *Bigness*<sup>56</sup>. Segundo Koolhaas, a “lobotomia” oferece grande liberdade ao arquiteto, pois, com ela, tem-se um exterior que aparenta racionalidade e um interior capaz de abrigar um grande número de eventos<sup>57</sup>. Com o Rockefeller, por sua vez, tenta-se chegar ao momento da “*grande lobotomia*”: enquanto, no interior, proliferam novas formas de vida e modos de sociabilidade, o lado de fora, a cidade, pretende-se uma “*calma planície metropolitana*”.<sup>58</sup>

Outro ponto de destaque e ambíguo é o seguinte<sup>59</sup>. Koolhaas menciona, desde o início do manifesto, que em Manhattan os arranha-céus tornam-se um fenômeno de importância coletiva na cultura urbana de NY. Em certa continuidade com o espírito dos parques de Coney Island, os projetos dos edifícios são eventos arquitetônicos de grande popularidade, importância simbólica para a sociedade. A imagem mais caricata disso é o baile a que os arquitetos vão fantasiados de seus próprios edifícios<sup>60</sup>. O projeto do Rockefeller é, segundo Koolhaas, o maior desses eventos e aquele que exigiu maior força de sua equipe, não somente pelo tamanho do empreendimento, mas também porque ocorreu no momento do *crash* de 1929 – as primeiras propostas são feitas em 1926, a inauguração do centro se dá em 1939. Nesse sentido, “*a grande quebra’ esfacela os postulados em que se baseava o Centro: de empreendimento financeiramente racional ele passa a ser comercialmente irracional*”<sup>61</sup>. Isso, diz o manifesto, exige das equipes de arquitetos, incorporadores e construtores reforçar a lobotomia, as metáforas e outras estratégias capazes de fazer um edifício prosperar. Nesse sentido, o empreendimento se torna “*mais idealista*”<sup>62</sup>. O idealismo aponta, por outro lado, para o fato de o Rockefeller pretender ser, mesmo em condições adversas, uma operação imobiliária em condições ideais de rendimento, utilizando a seu favor o período da Grande Depressão. Como menciona Koolhaas, no início da construção, o projeto mantém indefinições como modo de se adequar às incertezas vindouras;

além disso, é uma das poucas obras do período, por isso, consegue explorar as melhores ofertas em materiais e mão de obra.<sup>63</sup>

O Rockefeller, para Koolhaas, é também a maior aplicação do Manhattanismo, no que diz respeito “à existência simultânea de diferentes programas num mesmo local, ligados apenas pelos dados comuns dos elevadores, das centrais de serviços, das colunas e do invólucro externo”<sup>64</sup>. Todavia, como salienta Koolhaas, o Rockefeller é o primeiro fragmento de uma Manhattan definitiva, mas também o último. Tem-se, após o Rockefeller, o declínio da *cultura da congestão*. A Manhattan definitiva, diz Koolhaas, “só pode ser realizada como maquete; o Manhattanismo só consegue se completar em seu clímax na cartolina”<sup>65</sup>. É neste tom um tanto tragicômico, talvez próximo ao de uma *farsa*, que termina o manifesto pela *congestão*: “é provavelmente inevitável que uma doutrina baseada na contínua simulação do pragmatismo [...] nunca possa durar mais do que uma geração”<sup>66</sup>.

Do ponto de vista da crítica, a narrativa bem-humorada e ambivalente do manifesto se coloca de modo um tanto indeterminado, pouco transparente, dificultando deliberadamente extrairmos dela uma posição clara. No caso do Rockefeller, esta postura fica mais evidente. Ainda que se lembre do “*casamento forçado entre arte e capital*” do megaprojeto, entusiasma-se com o caráter coletivo do Centro, com a congestão gerada na vida urbana e, por esta via, não cria condições para compreendermos em que medida o Rockefeller foi a tentativa de estabelecer um modelo, pode-se dizer, irracional de crescimento urbano. Se atentarmos para uma outra análise acerca do Rockefeller, contemporânea à de Koolhaas, a saber, a de Manfredo Tafuri, em *Montanha Desencantada*, conseguimos um contraponto capaz de deixar mais claras as insuficiências do manifesto retroativo.

#### 1.4) A crítica radical de Tafuri: Rockefeller e o rosto público de uma aventura especulativa

O texto do teórico italiano analisa mais cuidadosamente relações do episódio Rockefeller com políticas urbanas de Nova York, no período que culminou no *crash* de 1929. Como lembra Tafuri, o Centro sintetizou diversas estratégias, já ensaiadas pelos agentes e grupos – de arquitetos, engenheiros, construtores e incorporadores – que investiam nos projetos de grandes arranha-céus e intervinham nas dinâmicas urbanas. O RCA adota a ideia de criar um conjunto de edifícios conectados, inserindo-se na malha urbana, como uma tentativa de criar uma “*concentração racional em si mesma*”, um “*oásis de ordem*”<sup>67</sup> no ambiente eufórico da década de 20. Nesse sentido, o Rockefeller se pretendia como um modelo com pretensões cívicas:

*O Rockefeller Center se insere sem agir sobre as instituições vigentes ou a dinâmica urbana corrente, como ilha de ‘especulação equilibrada’, nas malhas de Manhattan, sublinhando, em todos os aspectos, seu caráter de intervenção urbana fechada que, sem embargo, pretende alcançar valor de modelo.*<sup>68</sup>

Contudo esse caráter de modelo é frontalmente criticado por Tafuri. Como destaca, o RCA foi uma iniciativa de dimensão excepcional e deliberadamente

agressiva, deslocou o crescimento urbano para a região da cidade onde se instalou<sup>69</sup>. A operação se configurou como uma “gigantesca operação financeiro-publicitária”<sup>70</sup>, cujo êxito introduziu desequilíbrios no mercado em depressão. O caso Rockefeller evidenciou, afirma Tafuri, “*como realmente as forças econômicas em jogo, as do tipo mais avançado, concebiam a gestão do destino da cidade*”<sup>71</sup>. Para Tafuri, o Rockefeller foi, na realidade, um exemplo do modo como o capital privado – sob a tutela da governança local – atuou em operações imobiliárias, capazes de modificar estruturalmente os rumos do crescimento urbano e, ao mesmo tempo, conferindo à especulação um rosto público. Nos termos do autor, o Rockefeller representou “*o intento de celebrar, em escala urbana, a pacificação entre trustes e coletividade*”<sup>72</sup>. Nesse sentido, foi na Manhattan ultraliberal desse período que caiu por terra a ideia de um controle global do território. Por isso, argumenta:

*O realismo que caracteriza, até o limite do cinismo, o episódio do Rockefeller Center assinala o fim de qualquer utopia relativa ao controle global, por parte do poder público, do solo da cidade. O Rockefeller representa sobretudo uma vitória do zoning code: à neutralidade de este último, corresponde uma máxima concentração da intervenção que se insere sobre ele. Mas, ao mesmo tempo, a Rockefeller City representa também o eclipse definitivo do ‘arranha-céu como entidade singular’.*<sup>73</sup>

O texto de Tafuri, como se percebe, atenta para as limitações das operações urbanas, ou talvez antiurbanas, que pretendem ser cidades dentro da cidade. Mostra, do ponto de vista da economia política, como o Rockefeller foi, em última instância, um “*modelo paradoxal*”<sup>74</sup>, uma vez que funcionou somente enquanto dotado de um caráter de exclusividade, singularidade. A cada intervenção seguinte, percebeu-se que estas não incidiram mais “*sobre o organismo urbano, nem funcional nem formalmente, com a intensidade alcançada pelo Rockefeller*”<sup>75</sup>. A crítica de Tafuri, nesse sentido, traz à tona, desde as raízes, de que modo as políticas urbanas do *laissez faire* eram incapazes de se autorregular.

## 2) AS CONTRIBUIÇÕES DE KOOLHAAS SEGUNDO HAL FOSTER E FREDRIC JAMESON

Os textos de Koolhaas não pretendem fazer uma análise radical da cultura urbana de Nova York, mas são narrativas que, por meio de suas caricaturas, ora desvelam traços delirantes dessa metrópole, ora se jubilam com a “Manhattan teórica” criada em seu enredo. Neste sentido, Gorelik lembra que Koolhaas trabalha com “*formulações de exaltada imaginação*”, uma “*combinação de razão e fantasia, ciência e brincadeira*”<sup>76</sup>. Este modo de proceder contribui, evidentemente, para a recepção controversa da obra de Koolhaas e, ainda, para a dificuldade de analisá-la com o distanciamento necessário. Por isso, trago as análises de dois autores a respeito dos primeiros trabalhos de Koolhaas, para auxiliar-nos no objetivo de entender de que maneira tais textos contribuem para debates da teoria arquitetônica do último quartel do século 20.

## 2.1) Hal Foster

Em *Arquitetura e império*, Hal Foster analisa a trajetória de Koolhaas, destacando que a leitura deste sobre Nova York empreende uma “*guinada visionária*”.<sup>77</sup> Atento ao contexto de publicação do manifesto, no fim da década de 70, afirma Foster: “*tem-se o apogeu da arquitetura pós-moderna, esquemas urbanos estão em descrédito, Nova York está em bancarrota*”<sup>78</sup>. Para o autor, o *Nova York delirante* emerge no momento em que predominam dois modelos opostos de propostas urbanas. De um lado, estavam os irmãos Krier, insistindo num retorno ao *quartier* histórico, como base do planejamento na Europa; de outro, Robert Venturi, cuja obra acabou por advogar e abraçar o corredor comercial dos EUA.

Segundo Foster, com o manifesto, Koolhaas conseguiu “*rejeitar o reacionarismo historicista do primeiro e o populismo comercial do último*”<sup>79</sup>. A leitura de Koolhaas é considerada aqui como uma terceira via, precursora e também estratégica, pois não adere ao populismo de Venturi, tampouco repudia o modernismo. A “*virada corajosa*” de Koolhaas “*realoca sua forma exemplar [do modernismo] num episódio negligenciado*”.<sup>80</sup> Nesse sentido, Koolhaas consegue um “*modernismo renovado*”<sup>81</sup>, uma vez que, como reconhece Foster, “*o modernismo à la Corbusier estava desgastado naquele momento sobretudo por seu aspecto utópico, enquanto o modernismo à la Hood e Harrison ainda não estava estigmatizado*”<sup>82</sup>.

Para Foster, com o exemplo pragmático de NY, Koolhaas leva à Europa uma “*segunda modernização*” da arquitetura<sup>83</sup>. E é com essas diretrizes que o arquiteto participa dos *grands projets* europeus da década de 80. A análise de Foster, portanto, destaca como os momentos iniciais da trajetória de Koolhaas foram marcados por esse impulso renovador, estratégico, contra utopismos e posições reacionárias – seja em suas versões historicistas, seja nos populismos acríticos.<sup>84</sup>

## 2.2) Jameson

O texto em que Jameson trata da posição de Koolhaas, *O tijolo e o balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária*, analisa o processo de abstração da economia e suas relações com formas urbanas, num período de passagem, da predominância do capitalismo industrial moderno, para o momento da predominância do capital pós-fordista, financeiro, mais especulativo – nesse texto, este último aspecto tem seu correlato territorial representado pela forma da especulação imobiliária. Numa perspectiva materialista, Jameson desenvolve suas análises acerca das manifestações culturais, encontrando mediações entre estas e suas condições materiais – sociopolíticas e econômicas, isto é, no chamado regime de “*semiautonomia*”. Por esta via, Jameson dá conta de compreender o sentido e o papel de tais fenômenos culturais no todo social. Jameson mobiliza diversas referências que contribuem para sua reflexão: a de Simmel, sobre o processo de abstração e racionalização das relações na metrópole moderna; a narrativa de Robert Fitch, o *Assassinato de Nova York*, em que se narra o processo de declínio da vida urbana da cidade, no período de transferência de suas atividades ao setor financeiro e de serviços; a teoria de Arrighi acerca dos três estágios do capital, entre outros. Contudo não tenho possibilidade, neste

momento, de reconstituir todo o fio dessa argumentação. Foco-me nos momentos em que Jameson aponta as contribuições de Koolhaas, sobretudo no que diz respeito ao termo “cultura da congestão”.

Jameson insere a leitura de Koolhaas sobre Nova York, e mais especificamente sobre o Rockefeller Center, como um terceiro capítulo da historiografia crítica da arquitetura moderna, sendo que o primeiro está em Giedion, e o segundo, em Tafuri. Como lembra Jameson, Giedion viu, nos grandes arranha-céus e complexos de edifícios, “*uma tentativa única de implementar uma nova concepção de desenho urbano no interior (para ele intolerável) da restrição de Manhattan*”<sup>85</sup>. Para Jameson, a leitura entusiasmada de Giedion, que tinha o Rockefeller como um modelo, parece ter sido devastada pela proliferação de espaços como esses por toda Manhattan, ou, em outros termos, parece que o status de *novum* dado por Giedion ao Centro dependia da escassez de seus exemplares, o que não é mais uma realidade. Manfredo Tafuri, por sua vez, denunciou o caráter ideológico do movimento moderno, que acreditou poder resolver contradições sociais do ambiente urbano com iniciativas individuais como os arranha-céus. No entanto, para Jameson, as críticas de Tafuri tendem a uma esterilização, por não fornecerem saídas para as contradições de uma realidade que continua a avançar. Nos termos de Jameson,

*[...] a desolação das leituras de Tafuri deriva da ausência sistemática em seu trabalho de qualquer possível estética futura, qualquer solução imaginária para os dilemas da cidade capitalista, qualquer caminho da vanguarda através do qual a arte poderia fazer uma contribuição para uma transformação do mundo, que para ele só pode ser econômica e política*<sup>86</sup>.

Para Jameson, Tafuri “*assume uma impossibilidade de qualquer transformação radical da cultura antes de uma transformação radical das próprias relações sociais*”<sup>87</sup>. Diz Jameson que o posicionamento do teórico italiano, por vezes, corre o risco de estar “*destinado ao desalento que com tanta frequência levou os marxistas à renúncia ao político como um todo*”<sup>88</sup>. E, diante disso, o autor vê no lirismo entorpecido de Koolhaas uma contribuição. Afirma Jameson: “*o Nova York delirante dá boas vindas entusiastas às contradições que Tafuri denuncia, fazendo desse interesse resolutivo pelo insolúvel uma nova estética*”<sup>89</sup>. Para Jameson, Koolhaas consegue desenvolver, de modo profícuo, a ideia de Tafuri segundo a qual há uma “*contradição fundamental*” na modernização de Nova York. Tal contradição ganha a forma da “*esquizofrenia*” de Raymond Hood, o arquiteto que domina as estratégias manhattanistas de dissimulação, tanto discursivamente, quanto em seus projetos – Jameson lembra o episódio da combinação cindida entre uma solene igreja e uma enorme garagem. Mas, para Jameson, a explicação mais definitiva das oposições de Manhattan está condensada no termo “*cultura da congestão*”. Afirma o autor sobre o termo: “*este condensa diversos significados diferentes: uso e consumo, o urbano, mas também a exploração dos negócios, o tráfego e a renda fundiária, e também a ênfase no apelo coletivo, popular ou populista*”<sup>90</sup>. Para Jameson, esse caráter tensionado, trazido deliberadamente pela “*cultura da congestão*”, funciona como “*uma mediação entre todos esses traços distintos do fenômeno e do problema*”<sup>91</sup>.

Parece-me, neste sentido, que, para Jameson, a poética de Koolhaas tem um potencial crítico, na medida em que denuncia traços do panorama pós-moderno, aquele do qual o próprio Koolhaas faz parte. Ou, noutros termos: é como se Koolhaas denunciasse o vírus com o qual ele próprio já está contaminado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises de Foster, Jameson, Moneo, Gorelik e, ainda, de Otília Arantes nos são úteis, para evitar duas atitudes, a meu ver, precipitadas, quais sejam, ou aderir sem mais aos jogos da narrativa de Koolhaas, ou rejeitá-lo de antemão, sem passar mais detidamente por seus textos – como se o arquiteto holandês já não tivesse deixado suas marcas na história recente da Arquitetura e das cidades. Além disso, tais autores são, cada um a seu modo, importantes para compreendermos o sentido dos textos do arquiteto, na atmosfera de reviravoltas dos anos 70 e início dos 80. Koolhaas reforça as vozes cujo intento é criticar a austeridade e autoritarismo subjacente à tendência homogeneizante do Estilo Internacional e da urbanística estritamente funcionalista; adere também ao gesto de defesa estetizante de uma cidade existente, como havia feito Venturi, contudo de maneira um pouco menos populista. E, por essa via, a postura de Koolhaas, ainda que ambivalente, ainda que distorcendo a realidade, oferece-nos contribuições. Podemos destacar, como uma primeira, aquela notada por Jameson já em Venturi, a saber, a de que se resgata uma categoria bastante importante para a modernidade artística: a da Ironia<sup>92</sup>. Não poucas vezes, o manifesto mimetiza os discursos ideológicos dos arquitetos e empreendedores nova-iorquinos, mas em tom evidentemente paródico. Uma segunda contribuição está em mostrar – a partir de NY enquanto “*arquetipo da condição metropolitana*”<sup>93</sup> – aspectos importantes da irracionalidade da urbanização, no ambiente da cultura urbana delirante. Das considerações de Foster, extraímos uma terceira, qual seja, Koolhaas está ciente de que as contradições da modernização metropolitana não podem ser reconciliadas numa via de retorno, mas apenas na congestão da própria metrópole – postura esta que evita retornos a historicismos regressivos.

É evidente que, na Nova York de Koolhaas, arquitetura e eventos urbanos ganham o caráter e o estatuto de protagonistas de processos sociais. Deste modo, traz-se a disciplina e a figura do arquiteto de volta à posição mais central, na construção da cidade e na produção da cultura urbana – como outrora quiseram os modernos. Com isso, a narrativa de Koolhaas pode ser elucidativa, para que se compreenda em que medida uma cultura urbana é resultante de forças divergentes envolvidas na produção do espaço social; e que a figura do arquiteto está inevitavelmente entre estas.

Vale sublinhar, no entanto, que os textos sobre Nova York – sobretudo o manifesto retroativo – articulam dois gestos, ambos evidentes: o de *estetização* e o de *crítica*. O primeiro perpassa o manifesto, toda vez que Koolhaas cria para si sua Manhattan idealizada, como conjectura: quando retrata o urbanismo festivo dos parques, a densidade da vida urbana na cultura de massas e o caráter de “idealizadores” dos empreendedores de Manhattan – o ex-senador William Reynolds, o grupo de engenheiros de Starret. Por isso, Koolhaas consegue transpor o “*condensador social construtivista*” da Rússia revolucionária, para a

Nova York ultraliberal, chamar de “comuna” os investidores colaboradores do novo hotel Astoria, e se exaltar com o caráter coletivo do projeto do Rockefeller.

O segundo gesto, o da crítica, revela-se, na maior parte das vezes, quando o autor diz defender como manifesto algo que denuncia. Isso se verifica, quando o autor menciona o caráter ideológico da “*mitologia infante*” dos parques, quando lembra o caráter autodestrutivo que resultou no Empire State Building – caracterizado como uma concretização da “*abstração financeira*” – e, sobretudo, quando pinta a figura cindida, “esquizofrênica”, de Raymond Hood, como “representante humano” das tendências fragmentadoras das dinâmicas urbanas orientadas pelo capital desenfreado. O tom crítico e bem-humorado mostra, ainda, a seu modo, como Hood e o Rockefeller Center são figuras duais, agentes duplos, cujos objetivos são conciliar vetores tensionados: de um lado, a do capital, que visa se reproduzir indefinidamente, abstraindo-se em direção ao setor financeiro e de serviços; de outro, a dos arquitetos, que visam fazer da metrópole o ambiente onde opere a modernização, no sentido de proliferar novos modos de sociabilidade e de formas de vida. Os duplos gestos de Koolhaas, *estetização e crítica*, defesa entusiasta e acidez irônica, moldam sua posição ambígua, ambivalente, que vai permanecer, ao longo de sua trajetória. Isto resulta, em grande parte, parece-me, de seu próprio impulso inicial: voltar-se para uma realidade na qual – como lembra Jameson – há uma “contradição fundamental”, com o objetivo de nela atuar.

De minha parte, adiciono apenas mais um termo para a equação, capaz, a meu ver, de unir os polos em tensão: a unidade para as ambivalências de Koolhaas está no que podemos chamar de uma *erotização da arquitetura* e, de modo mais geral, uma *erotização da condição metropolitana*<sup>94</sup>. Essa *erotização* pode ser vista tanto como impulso, na ativação da crítica, quanto como recurso, na tendência à estetização. As formas mais evidentes do recurso à *erotização* estão em alguns grafismos do apêndice, trazendo os edifícios Chrysler e o Empire State antropomorfizados, *après l’amour*. Se, para Tafuri, a competição eufórica rumo aos céus foi um índice evidente da crise por vir, para Koolhaas, elementos dessa competição estão aqui, como casal sob uma cama, com sinal invertido, reconciliados – e, ainda, sendo assistidos por muitos outros edifícios *voyeurs*<sup>95</sup>. Mas não somente nos grafismos. A *erotização* é também a excitação de estímulos – sensíveis e intelectuais –, a partir dos quais se faz arquitetura e vida urbana na metrópole, protagonistas de uma narrativa, ou, noutros termos, é o modo de torná-los objetos de investimentos de energias sociais. E, para um autor cujo objetivo é produzir sua arquitetura, essa *erotização* pode ser também a força propulsora no projetar para si um campo de possibilidades de atuação, e, ainda, o expediente a partir do qual se faz da arquitetura um ícone midiático ou uma forma fetiche. Nesse sentido, a partir da *erotização da arquitetura*, entendo tanto o interesse sempre renovado de Koolhaas pela modernização nas grandes cidades, quanto seus (des)caminhos nas parcerias pelos circuitos *fashion* e pelos grandes negócios. Quanto ao *Nova York delirante*, ainda não sabemos se suas contribuições para a teoria da arquitetura ainda cumprirão funções didáticas e críticas ou se já foram assimiladas como cultura corporativa, portfólio para impulsionar a atuação do AMO no gerenciamento de marketing de novas grifes, ou na expansão do OMA pelos novos mercados do Oriente.

## NOTAS

- <sup>1</sup> GORELIK, Ádrian. *Arquitetura e Capitalismo: os usos de Nova York. Introdução de Nova York delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 20-21.
- <sup>2</sup> *Ibidem*, p. 23.
- <sup>3</sup> Cf. *Chai-na*. São Paulo: Edusp, 2011, p. 24 e 44.
- <sup>4</sup> Pode-se citar, ainda, MONTANER, J. M. *Arquitetura e Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 130-135.
- <sup>5</sup> Ver-se-á, em muitos momentos do texto, que utilizo o termo “cultura urbana”. Este traz consigo referenciais teóricos, contudo me parece demasiado digressivo, neste momento, remeter-me a tais referências e definir tal termo. Neste sentido, é válido esclarecer minimamente que tenho como horizonte teórico o que autores como Ádrian Gorelik chamam de “*história cultural urbana*”. Isto significa, nos termos do autor, “*pensar relações entre cidade e sociedade, entre cultura material e história da cultura, o que também significa pensá-la entre os diferentes tempos que a atravessam. Para isso, o caminho da história cultural urbana é começar a se perguntar, de modo aparentemente banal, por que a cidade é como é, por que suas formas são como são, e de que modo essas formas se relacionam com a cultura, a sociedade e a política. E, de outro lado, buscar a cultura, a sociedade e a política nas formas da cidade, nos próprios processos materiais, nas discussões e nos projetos que a idealizaram, nas suas representações*”. Extraído de CASTRO, Ana. MELLO, Joana. *Cultura Urbana sob Novas perspectivas – entrevista com Adrian Gorelik*. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 84, jul. 2009, p. 249. Quando utilizo tal termo, não espero encontrar em Koolhaas esta chave, todavia a ideia de cultura urbana parece-me ser a mais adequada para compreender, no texto do arquiteto, as mediações entre as diversas questões acerca das cidades e da Arquitetura.
- <sup>6</sup> Os termos “cultura da congestão”, “tecnologia do fantástico” e “lobotomia”, bem como a ideia segundo a qual o arranha-céu tem um potencial revolucionário para a vida social são expressões de Koolhaas, que ficarão mais claras ao longo do texto.
- <sup>7</sup> Para esta reconstituição histórica da década de 70, temos, como referência, MONTANER, J. M. *Depois do movimento moderno*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 110-111.
- <sup>8</sup> A formulação nesses termos é fornecida por Moneo, quando este analisa as origens dos trabalhos de Peter Eisenmann e de Koolhaas na Universidade de Cornell e nas aproximações com Colin Rowe, na revista *Oppositions. Inquietação Teórica e Estratégia Projetual — na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, cf. p. 137.
- <sup>9</sup> MONEO, op. cit., p. 284.
- <sup>10</sup> Caracterizo aqui com Montaner, para quem o ensaio é “*uma forma livre e criativa, não exaustivo, nem especializado, destituído de um caráter rigorosamente sistemático*”. Cf. *Arquitetura e Crítica*, p. 13.
- <sup>11</sup> KOOLHAAS, R. (1977). *Life in the metropolis or the Culture of Congestion*. In: *Architectonic Theory since 1968. (org.) Hays, K. Michael*. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 322.
- <sup>12</sup> *Idem*, p. 323.
- <sup>13</sup> KOOLHAAS, Rem. (1978). *Nova York delirante*. Prefácio de Adrián Gorelik. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 27.
- <sup>14</sup> Afirma Koolhaas sobre a sua NY: “*uma Manhattan teórica, uma Manhattan como conjectura, que tem na cidade concreta a sua realização parcial e imperfeita*”. *Ibidem*, p. 27, grifos do autor.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, p.31.
- <sup>16</sup> *Ibidem*, p. 31.
- <sup>17</sup> *Ibidem*, p. 31.
- <sup>18</sup> Cf. op. cit., São Paulo, Ed. Loyola, 1992, p. 26-27. Alguns anos depois do *NY delirante*, Koolhaas menciona a referência que o auxilia a pensar o Modernismo enquanto destruição criativa, a saber, a obra *Tudo que é sólido desmancha no ar*, de Marshal Berman. Cf. *Conversa com estudantes*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 62.
- <sup>19</sup> KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante*, p. 36.

- <sup>20</sup> É Gorelik quem destaca a engenhosidade de Koolhaas, ao jogar com um duplo sentido de especulação. Cf. op. cit., p. 12.
- <sup>21</sup> Ibidem, p. 37.
- <sup>22</sup> KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante*, p. 37.
- <sup>23</sup> Ibidem, p. 37, grifo nosso.
- <sup>24</sup> Ibidem, p. 31.
- <sup>25</sup> Por meio “*da luz artificial do mcp*”, diz Koolhaas, é possível interpretar o mapa de 1672 como um grande projeto, uma grande projeção da Manhattan moderna; o mapa se torna “*o retrato de uma Veneza paranoica, um arquipélago de colossais lembranças, avatares e simulacros que comprovam todos os ‘turismos’ acumulados – literais e mentais – da cultura ocidental*”. Cf. op. cit., p. 277. Veremos que o *método crítico-paranoico* será utilizado para analisar toda a cultura urbana da metrópole novaiorquina, como um recurso com o qual o arquiteto mostra que, no subsolo da racionalidade vigente na metrópole não há somente a instrumentalidade de cálculos econômicos, mas todo um imaginário repleto de fantasias megalomaniacas, que produzem, no mais das vezes, disparates, figuras cindidas, como os arquitetos, os empreendedores e os edifícios de Manhattan. Ainda sobre esse uso do *método crítico-paranoico* por Koolhaas, vale conferir os comentários de Gorelik no prefácio à edição brasileira, p. 15.
- <sup>26</sup> Ibidem, p. 49.
- <sup>27</sup> Ibidem, p. 63. E Koolhaas vincula a torre à ideia de vista aérea: um “*dispositivo arquitetônico que gera autoconsciência, oferecendo aquela visão panorâmica de um território comum capaz de acionar um súbito jorro de energia e ambição coletiva*”(p. 53).
- <sup>28</sup> Embora não haja possibilidade de desenvolver aqui uma chave interpretativa levantada por Otília Arantes, vale pelo menos lembrá-la. Para a autora, a abordagem inventiva de Koolhaas, que desvela as fantasias inconscientes da modernidade de Manhattan e vê Coney Island como origem do Manhattanismo, estabelece “*afinidades involuntárias*” com a arqueologia benjaminiana da Paris do fim do século 19. Isto não impede Otília de destacar, por outro lado, que cada autor tem objetivos e matrizes explicativas muito distintas. ARANTES, Otília. *Chai-na*. São Paulo: EDUSP, 2011, p. 32.
- <sup>29</sup> Ibidem, p. 67.
- <sup>30</sup> Ibidem, p. 55.
- <sup>31</sup> Ibidem, p. 56.
- <sup>32</sup> Para Koolhaas, esse urbanismo da tecnologia do fantástico “*define relações totalmente novas entre local, programa, forma e tecnologia. O local tornou-se agora um estado em miniatura; o programa é sua ideologia; a Arquitetura é a disposição do aparato tecnológico que compensa a perda da corporeidade real.*” Ibidem, p. 85. Essas afirmações são relevantes, pois sinalizam para os dispositivos arquitetônicos usados por Koolhaas em seus projetos de grande porte, em que o programa tem grande importância.
- <sup>33</sup> Termos usados por Koolhaas. Ibidem, p. 90.
- <sup>34</sup> Koolhaas mostra o contexto no qual pretende inserir a questão dos parques e do tipo de vida urbana: “*O debate sobre o parque é um confronto entre o Urbanismo reformista das atividades saudáveis e o Urbanismo hedonista do prazer. É também um ensaio das lutas futuras entre a Arquitetura moderna e a Arquitetura do manhattanismo*”. Ibidem, p. 93. O termo “*manhattanismo*” vem em minúscula no próprio texto de Koolhaas.
- <sup>35</sup> MONEO, Rafael. Op.cit., p. 286.
- <sup>36</sup> Não é o momento de desenvolver um ponto que autores como Gorelik destacam: a narrativa de Koolhaas parece estar atenta a contribuições da crítica materialista, em que se compreende que transformações das condições técnico-produtivas geram formas novas de sociabilidade e de organização socioespacial. Nesse caso, as condições materiais geram novas formas arquitetônicas e urbanísticas. Op. cit., p. 20.
- <sup>37</sup> KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante*, p. 44.
- <sup>38</sup> Cf. Ibidem, p. 113 e 117. Extraíndo publicações de época, geralmente aquelas que faziam o marketing de cada edifício como um evento urbano, o escritor Koolhaas confere verosimilhança a sua narrativa. Sobre o edifício Equitable, traz citado que este “*é divulgado como uma ‘cidade em si, abrigando 16 mil almas*”.

- <sup>39</sup> Ibidem, p. 110.
- <sup>40</sup> Ibidem, p. 112.
- <sup>41</sup> Ibidem, p. 115.
- <sup>42</sup> Em termos do autor: “*para sustentar o álibi dos negócios, a incipiente tradição da Tecnologia do Fantástico se disfarça de tecnologia pragmática. A parafernália da ilusão que acabou de subverter a natureza de Coney Island, transformando-a num paraíso artificial – eletricidade, ar-condicionado, tubulações, telégrafos, trilhos e elevadores – reaparece em Manhattan como parafernália da eficiência, para converter o espaço bruto em escritórios*”. Ibidem, p. 111. Em outra passagem, dirá: “*o fantástico suplanta o utilitário em Manhattan*”. Ibidem, p. 131.
- <sup>43</sup> Ibidem, p. 157.
- <sup>44</sup> Ibidem, p. 157.
- <sup>45</sup> Ibidem, p. 164.
- <sup>46</sup> O próprio Koolhaas comenta o progressismo de Manhattan como um “*rito de ‘modernização’*”, cf. p. 152.
- <sup>47</sup> Diz Koolhaas, sobre a capacidade dos edifícios de abrigar formas indeterminadas de programas: “*em termos de Urbanismo, essa indeterminação significa que um terreno deixa de corresponder a uma finalidade predeterminada. Daqui em diante, cada lote metropolitano acomoda – pelo menos em teoria – uma combinação instável e imprevisível de atividades simultâneas, o que faz com que a Arquitetura já não seja tanto um ato de antevisão e que o planejamento seja um ato de previsão bastante limitada. Tornou-se impossível ‘demarcar’ a cultura*”. Ibidem, p. 109.
- <sup>48</sup> Ibidem, p. 180.
- <sup>49</sup> Ibidem, p. 151.
- <sup>50</sup> Esses são os termos com que Koolhaas caracteriza a imagem de Manhattan, em “*Life in the Metropolis or the Culture of Congestion*”, p. 322.
- <sup>51</sup> Ibidem, p. 225.
- <sup>52</sup> KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante*, p. 202.
- <sup>53</sup> Ibidem, p. 200.
- <sup>54</sup> Cf. Ibidem, p. 225.
- <sup>55</sup> Cf. Ibidem, p. 235.
- <sup>56</sup> Cf. o manifesto pela Bigness em KOOLHAAS, Rem, e MAU, Bruce. *S,M,L,XL*. Nova York: Monacelli Press, 1995, p. 500-501. A ideia de “lobotomia” é utilizada, por exemplo, nos projetos para o Terminal Marítimo de Zeebrudge e na Biblioteca de Paris.
- <sup>57</sup> Ibidem, p. 206.
- <sup>58</sup> Cf. Ibidem, p. 206.
- <sup>59</sup> Ibidem, p. 214.
- <sup>60</sup> Cf. op. cit., p. 154.
- <sup>61</sup> Ibidem, p. 212.
- <sup>62</sup> Cf. Ibidem, p. 212.
- <sup>63</sup> Cf. Ibidem, p. 225.
- <sup>64</sup> Ibidem, p. 226.
- <sup>65</sup> Ibidem, p. 319.
- <sup>66</sup> Ibidem, p. 321.
- <sup>67</sup> TAFURI, M. et al. *Montanha Desencantada*. In: *La ciudad americana*. Introdução e prólogo de Josep Quetglas. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980, p. 463.

- <sup>68</sup> Ibidem, p. 464.
- <sup>69</sup> Ibidem, p. 468.
- <sup>70</sup> Ibidem, p. 478.
- <sup>71</sup> Ibidem, p. 469.
- <sup>72</sup> Ibidem, p. 491.
- <sup>73</sup> Ibidem, p. 491.
- <sup>74</sup> Ibidem, p. 493.
- <sup>75</sup> “O modelo Rockefeller, para ser operativo, pressupõe a possibilidade de uma sucessão de inversões de seu mesmo alcance e de condições econômicas que estimulem estas gigantescas concentrações de capitais na construção comercial”. Ibidem, p. 493.
- <sup>76</sup> GORELIK, op. cit., p. 15.
- <sup>77</sup> FOSTER, Hal. Architecture and Empire. In: *Design and crime – and other diatribes*. Nova York: Verso, 2002, p. 43. No original, “visionary twist”.
- <sup>78</sup> Ibidem, p. 47.
- <sup>79</sup> Ibidem, p. 47.
- <sup>80</sup> Ibidem, p. 47.
- <sup>81</sup> Ibidem, p. 47.
- <sup>82</sup> Ibidem, p. 47-48.
- <sup>83</sup> Cf. Ibidem, p. 48.
- <sup>84</sup> Em entrevista a Alejandro Zaera Polo, Koolhaas reforça a perspectiva montada por Foster. Afirma Koolhaas: “naquele momento, me pareceu que a única forma na qual a modernidade poderia ser recuperada era através de sua outra cara: seu populismo, sua vulgaridade, seu hedonismo”. “Finding Freedoms”. In: OMA/Rem Koolhaas – 1987/1988. *El Croquis*, n. 53+7779. Madri, 2005, p. 25.
- <sup>85</sup> JAMESON, Fredric. O Tijolo e o Balão: Arquitetura, idealismo e especulação imobiliária. In: *A Cultura do Dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 194.
- <sup>86</sup> Ibidem, p. 195.
- <sup>87</sup> JAMESON, F. Teorias do Pós-Moderno. In: *A Virada Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 56.
- <sup>88</sup> Ibidem, p. 57.
- <sup>89</sup> Ibidem, p. 196.
- <sup>90</sup> Ibidem, p. 197.
- <sup>91</sup> Ibidem, p.19.
- <sup>92</sup> A colocação de Jameson sobre Venturi nos parece bastante apropriada para descrever aqui a atitude de Koolhaas. Cf. Jameson, Limitações do Pós-moderno. In: *Sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.
- <sup>93</sup> Termo de Koolhaas, em *Life in The Metropolis or the Culture of Congestion*, p. 322.
- <sup>94</sup> No artigo *Recent Koolhaas*, Jeffrey Kipnis analisa projetos do OMA e menciona uma “esfera do erótico” em Koolhaas, mas para elucidar aspectos mais circunscritos às estratégias projetuais do arquiteto. Kipnis fala em “esfera do erótico”, para designar uma Arquitetura cujos dispositivos visam criar experiências, prazeres e pequenas liberdades circunstanciais. Cf. Kipnis. In: OMA/Rem Koolhaas – 1987/1998. *El Croquis*, n. 53+79. Madri, 2005, p. 423. Aqui, tendo como objeto o trabalho teórico de Koolhaas, refiro-me a um recurso sobretudo discursivo.
- <sup>95</sup> Cf. KOOLHAAS, *Nova York Delirante*, p. 349.

## REFERÊNCIAS

- ARANTES, Otilia. *Chai-na*. São Paulo: Edusp, 2011. 192 p.
- CASTRO, Ana; MELLO, Joana. Cultura urbana sob novas perspectivas – entrevista com Adrián Gorelik. *Novos Estudos Cebrap*, n. 84, jul. 2009, p. 235-249.
- GORELIK, Ádrian. Arquitetura e capitalismo: os usos de Nova York. In: *Nova York delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 368 p.
- FOSTER, Hal. Architecture and empire. In: *Design and crime – and other diatribes*. Nova York: Verso, 2002. 176 p.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992. 349 p.
- JAMESON, Fredric. O tijolo e o balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária. In: *A cultura do dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2002. 207 p.
- JAMESON, Fredric. Teorias do pós-moderno. In: *A virada cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 317 p.
- JAMESON, Fredric. As limitações do pós-moderno. In: *Sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997. 215 p.
- KOOLHAAS, Rem. (1977) Life in the metropolis or the culture of congestion. In: HAYS, K. Michael (org.). *Architectonic theory since 1968*. Cambridge: MIT Press, 2000. 807 p.
- KOOLHAAS, Rem. *Conversa com estudantes*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 96 p.
- KOOLHAAS, Rem. (1978) *Nova York delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 368 p.
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S,M,L,XL*. Nova York: Monacelli, 1995. 1344 p.
- MONEO, José Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 365 p.
- MONTAGNER, J. Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. 272 p.
- MONTAGNER, J. Maria. *Arquitetura e crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. 160 p.
- OMA/Rem Koolhaas – 1987/1998. *El Croquis*, n. 53+79. Madrid, 2005.
- RECAMÁN, Luiz. Rem Koolhaas assina livro que combate retórica modernista - crítica a Nova York delirante. *Folha de S. Paulo*, caderno Ilustrada. São Paulo.
- Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0605200822.htm>>. Acesso em: 15.03.2012.
- TAFURI, Manfredo et al. Montanha desencantada. In: *La ciudad americana*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. 530 p.

**Nota do Autor**

Este artigo faz parte de uma dissertação em andamento, com o título “Rem Koolhaas nas cidades delirantes: entre a Bigness e o big business”, no Departamento de Filosofia da USP, sob orientação de Celso F. Favaretto e coorientação de Luiz Recamán.

**Nota do Editor**

Data de submissão: Julho 2013

Aprovação: Outubro 2013

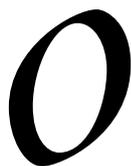
---

**Paolo Colosso**

Tem graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCamp), com estágio universitário na E.N.S. d'Architecture de Grenoble. Graduado em Filosofia pela Unicamp, atualmente faz mestrado no Departamento de Filosofia da FFLCH-USP.

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315  
05508-010 - São Paulo, SP, Brasil  
paolocosso@usp.br

Fabiano Vieira Dias



*LUGAR SUSTENTÁVEL: POR UMA  
INTER-RELAÇÃO ENTRE A  
ARQUITETURA, O LUGAR e SUAS  
PREEXISTÊNCIAS AMBIENTAIS*

RESUMO

Esta pesquisa, baseada no conceito das preexistências ambientais, do arquiteto Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), considera como hipótese a construção de lugares sustentáveis por meio da edificação de projetos arquitetônicos que tenham em sua inserção no lugar, preceitos corretos que relacionam a arquitetura com o meio ambiente. Para tanto, é necessário ampliar o conceito apresentado por Rogers, que trata o meio ambiente como um resultado de acumulações culturais e históricas, trazendo-o para as discussões contemporâneas sobre sustentabilidade, enquanto lugar que agrega valores climáticos e naturais, com fins sustentáveis, para a arquitetura e seu meio urbano. Assim, tanto cultura como sustentabilidade são temas fundamentais na construção de um lugar sustentável.

PALAVRAS-CHAVE

Lugar. Preexistências ambientais. Ernesto Nathan Rogers. Arquitetura. Cidade. Sustentabilidade.

EL LUGAR SOSTENIBLE: POR UNA  
RELACIÓN ENTRE LA ARQUITECTURA,  
EL LUGAR Y SUS PREEXISTENCIAS  
AMBIENTALES

RESUMEN

RESUMEN

Esta investigación se propone remontar una hipótesis, establecida en las escrituras del arquitecto italiano Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), de eso, a través de la construcción de las arquitecturas que si caracterice por la preocupación con su inserción correcta en el lugar, ellos buscan en preexistencias ambientales su comienzo, manera y final mientras construcciones pautadas en reglas sostenibles. Por tanto, es necesario que se amplíe el concepto presentado por Rogers, marcadamente que trata el ambiente (o el ambiental) como resultado de acumulaciones culturales e históricos, que más natural, llevándolo a las discusiones contemporáneas en el medio ambiente como lugar, que agrega valores climáticos y naturales, con fines sostenible para la arquitectura y su entorno urbano.

PALABRAS CLAVE

Lugar. Preexistencias ambientales. Ernesto Nathan Rogers. Arquitectura. Ciudad. Sostenibilidad.

THE SUSTAINABLE PLACE: FOR AN  
INTERRELATION BETWEEN  
ARCHITECTURE, THE PLACE AND ITS  
ENVIRONMENTAL PREEXISTING  
CONDITIONS

ABSTRACT

ABSTRACT

This research will to draw up a hypothesis, based on the writings of the Italian architect Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), of which, through the construction of architectures that qualify by concern about its correct insertion in place, seek in environmental pre-existence its beginning, middle and end while buildings based on sustainable principles. To this end, it is necessary to expand the concept presented by Rogers, particularly dealing with the environment (or environmental) as a result of cultural and historical accumulations, more that natural, bringing it to the contemporary discussions on the environment and place, that aggregates weather and natural values, with sustainable purpose for architecture and its urban environment.

KEY WORDS

Place. Pre-existences. Ernesto Nathan Rogers. Architecture. City. Sustainability.

## I. INTRODUÇÃO

Em seus editoriais como diretor da revista italiana *Casabella-Continuitá*, entre os anos de 1953 e 1964 (MONTANER, 2011), o arquiteto italiano Ernesto Nathan Rogers defendia um olhar renovador sobre a Arquitetura moderna. Seu pano de fundo foi a conjuntura de uma Europa, em especial a Itália, pós-Segunda Guerra Mundial e seu processo de reconstrução urbana. Neste momento da história, quando o movimento Moderno passava por críticas em seus preceitos arquitetônicos e urbanos, Rogers propunha, em seus editoriais, uma continuidade (*continuitá*) da Arquitetura Moderna, a partir das bases conceituais lançadas nas primeiras décadas do século 20, por mestres como Le Corbusier, Gropius, F. L. Wright, Mies van der Rohe e outros. Rogers defendia a Arquitetura Moderna, não como um dogma estilístico, mas, sim, como um princípio de constante renovação.

O ineditismo no conceito de moderno proposto por Rogers encontrava-se dentro do próprio cerne dessa continuidade: a aproximação da Arquitetura Moderna com a história, ou a retomada do Modernismo pelo viés histórico e cultural da Arquitetura, como parte da própria história da cidade. Rogers estabelece uma visão contrária à propagada pelo Modernismo, segundo a qual a Arquitetura do movimento Moderno deveria ser a fonte de uma nova Arquitetura, que reconstruiria a história da cidade. Em sua defesa, Rogers propunha, agora, “*uma mesma visão da Arquitetura e da cidade*” (MONTANER, 2007, p. 84), unidas pela continuidade do movimento Moderno, pela evolução e atualização de sua linguagem, a partir da recuperação de conceitos antes contrários à modernidade, como a tradição, história e monumento. Para Rogers,

*A preservação do existente é a primeira condição da continuidade, já que não é concebível uma realidade que não seja produto de um desenvolvimento histórico, e este perde todo significado se isolado e separado do passado da vida, em seus termos concretos, culturais e econômicos [...]*<sup>1</sup> (ROGERS, 1965, p. 140)

Esta renovação proposta por Rogers era um alento aos preceitos modernistas que passavam, já na década de 1950, por um momento de crise em sua linguagem. Em seu desenvolvimento, ao longo da primeira metade do século 20, o movimento Moderno assumiu o projeto de expansão de suas concepções urbanas e arquitetônicas, tendo duas vertentes principais: de um lado, arquitetos que se apropriaram de sua essência e traduziram a modernidade em experiências locais; e, de outro, a vertente de teor mais universalista, através do *International Style* e seu intento de produzir uma Arquitetura padronizada, “*cúbica, lisa, de fachadas brancas ou paramentos de metal e vidro, de planejamento funcionalista e simples*”<sup>2</sup> (MONTANER, 1993, p. 13). Contra esta última, em seus editoriais, Rogers defendia a renovação da Arquitetura Moderna, pelo laço histórico e cultural do contexto, traduzido em seus termos como uma Arquitetura ligada às suas preexistências ambientais:

*Para combater o cosmopolitismo que opera em nome de um sentimento universal ainda não suficientemente arraigado e que levanta as mesmas*

*Arquiteturas em Nova York, em Roma, em Tóquio ou no Rio de Janeiro (em pleno campo, do mesmo modo que nas cidades), devemos tratar de harmonizar nossas obras com as preexistências ambientais, quer seja com as da natureza, quer com aquelas criadas historicamente pela habilidade humana.* (ROGERS in MONTANER, 2007, p. 86)

Para Rogers, o ambiente, tanto natural, como cultural, “*é o lugar para onde confluem todas as preexistências*”<sup>3</sup> (ROGERS, 1965, p. 133); ou seja, é o local em que se agregam todas as referências necessárias, que sirvam de subsídio a uma Arquitetura ligada à cidade. Tanto a natureza do terreno, como seu entorno imediato (construído ou natural) são elementos a serem considerados na Arquitetura. O arquiteto verdadeiramente moderno, defende Rogers, deve abastecer-se de seu ambiente (físico e cultural), como meio de produzir edificações que fujam da abstração formal e da descontinuidade histórica com a cidade, por uma Arquitetura que se “*identifique com as condições ambientais (incluindo as históricas)*”<sup>4</sup> (ROGERS, 1965, p. 131).

Portanto o “universal” traçado pelo caminho proposto por Rogers não seria mais a Arquitetura, mas a vontade do arquiteto de adaptar sua Arquitetura a cada lugar singular, respeitando a história, os condicionantes físicos, culturais e climáticos de cada localidade, de cada região e de cada país. A verdadeira modernidade, então, estaria nesta eterna renovação da Arquitetura, pela história e pelos condicionantes ambientais.

Além do teor cultural e histórico presente na conceituação de Rogers para as preexistências ambientais, propõe-se avançar sobre estas - respeitando-se os limites desta pesquisa -, ao aproximá-las das discussões atuais em torno da sustentabilidade na Arquitetura e no urbano, como mote para caracterizar o lugar como aquele repositório de referências contextuais ampliadas, que servirão para o arquiteto urbanista e seu exercício projetual.

A hipótese sustentada e desenvolvida neste artigo, de relação entre as preexistências ambientais e o lugar sustentável, não se faz por um viés direto, já que a distância que os separa, além de temporal (da década de 1950 aos dias atuais) é também conceitual<sup>5</sup>. A visão de Rogers de um contexto ambiental estava impregnada de valores culturais, o que naquele momento era um discurso inovador. Mas será este mesmo conteúdo cultural, em sua diversidade de fatos e características, uma das interfaces entre os dois momentos e discursos.

Tanto o lugar como a sustentabilidade se apresentam como conceituações imbuídas das mais variadas posições, metodologias e aplicabilidades<sup>6</sup>. Além do pressuposto cultural como interface entre discurso e tempo do lugar e da sustentabilidade, propõe-se ainda a cidade e sua Arquitetura como outra interface, por serem produtos da cultura humana, estarem no centro da vida e refletirem o desenvolvimento dos conhecimentos e relacionamentos humanos ao longo da história.

A constatação feita por Argan, de que a sociedade contemporânea vive um momento de crise “*em todas as atividades humanas*” (ARGAN, 1998, p. 157), passa também pela “*crise da cidade*” (ARGAN, 1998, p. 157), ao entender esta última como um projeto cultural humano, e considerando-se que a conceituação de projeto e cultura é partícipe deste momento de crise. Projetar uma edificação ou um espaço urbano, a partir dos condicionantes do lugar, é, por corolário, um

exercício crítico quanto à situação cultural da cidade nos dias atuais. Assumir a sustentabilidade no discurso do lugar é, acima de qualquer modismo corrente, um ato crítico ao desenvolvimento desenfreado e sem planejamento de nossas cidades, e ao uso irresponsável dos escassos recursos naturais de nosso planeta.

O conceito de lugar sustentável que se desenvolve nesta pesquisa, constitui-se, portanto, pela relação umbilical entre Arquitetura e cidade, ou de uma Arquitetura que tem, em seu entorno físico e ambiental, seus referenciais culturais. A partir dessa premissa, defende-se que a sustentabilidade passa primordialmente pelo diálogo da Arquitetura com seu lugar, ao entender que lugar é este, e a diversidade de condicionantes culturais - climáticos, geográficos e físicos, históricos e sociais, costumes e técnicas construtivas, e outros - que irão, por fim, subsidiar o desenho do arquiteto. Cada lugar tem sua especificidade e seus condicionantes; cada lugar tem seus significados, e cada arquiteto, consciente e na particularidade de sua criatividade, irá interpretá-los a partir de sua sensibilidade.

Para entender conceitos tão abrangentes, este artigo foi estruturado a partir de abordagens temáticas: primeiramente, uma abordagem que sintetiza e explica histórica e conceitualmente questões que nortearam os princípios defendidos por Rogers, das preexistências ambientais, dando-lhes a devida importância, enquanto precursoras do debate em torno da retomada ou da (re)ligação da Arquitetura contemporânea com a história, tradições e culturas do seu entorno e da cidade. A seguir, são apresentados arquitetos contemporâneos, selecionados por seu ideário do lugar e a forma de identificar o homem em seu espaço circundante, através da ligação entre Arquitetura, ambiente e natureza, subsidiando, assim, a construção de lugares significativos e simbólicos, carregados de qualidades e caracteres próprios.

Uma terceira análise foi necessária, para unificar, em torno da hipótese de trabalho - a da construção de um lugar sustentável -, os conceitos de lugar e as preexistências ambientais de Rogers, atualizando-as no contexto contemporâneo das discussões em torno da sustentabilidade da Arquitetura e da cidade. Por meio de exemplares da Arquitetura contemporânea, demonstrar-se-á a capacidade da Arquitetura de estar ligada ou mesmo gerar um lugar sustentável, ao abarcar, em um mesmo espaço, a história, as tradições e o entorno (social, político, cultural, ambiental etc.), aliados aos condicionantes naturais locais (ventilação, iluminação natural, regimes de chuvas etc.), como preexistências ambientais de determinado lugar e específicos deste.

## 2. AS PREEEXISTÊNCIAS AMBIENTAIS E OS ANTECEDENTES DO LUGAR

A partir da metade do século 20, a hegemonia do pensamento modernista na Arquitetura e no Urbanismo cedeu espaço às interpretações de novas formas de olhar e ler a cidade e sua Arquitetura. As pesquisas iniciadas nesse momento se basearam em conceituações em que a história, a tradição e a interação da Arquitetura com a cidade faziam parte de novos discursos e vertentes: por um lado, as que buscaram por uma continuidade renovada da Arquitetura moderna, como no caso dos escritos de Ernesto Nathan Rogers, e, por outro, as que viram na renovação da própria Arquitetura outros caminhos, para substituir os já desgastados

conceitos modernistas. Estas últimas desenvolveram um conjunto de possibilidades e multiplicidades de ideias, denominadas, por escritores, teóricos e filósofos do contemporâneo, de pós-modernas.

Para Montaner, esse foi um momento de transformação, de um ideal do espaço universalista, propagado pelo Movimento Moderno na Arquitetura, para a evolução “*da ideia específica do lugar*”<sup>7</sup> (MONTANER, 2011, p. 39), na medida em que o objeto arquitetônico e a intervenção urbana não serão mais tratados como algo isolado, mas integrados em torno de um lugar específico, no qual “*sua essência está na aprendizagem, na experiência, no processo de aclimação ao contexto*”<sup>8</sup> (MONTANER, 2011, p. 39).

Esta ideia do lugar como “*ideia central*” (MONTANER, 2011, p. 39) se disseminou a partir da década de 60 do último século, principalmente - e de forma nem sempre direta - por vários estudos e trabalhos de arquitetos e urbanistas, influenciados ainda por outras áreas do conhecimento, além da esfera das disciplinas da Arquitetura e Urbanismo<sup>9</sup>.

Mas foi a Itália, a partir da metade do século 20, o centro irradiador das discussões em torno das transformações necessárias na Arquitetura, motivadas por um mundo pós-Guerra e em rápida transformação industrial e urbana. Com três dos mais importantes teóricos da Arquitetura do período – Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan e Ernesto Nathan Rogers –, a Itália, por seus escritos e suas presenças em importantes revistas de Arquitetura da época<sup>10</sup>, foi decisiva na propagação de um novo ideário, em que a tradição e a história se alinharam ao progresso pretendido pela Arquitetura Moderna. Seus documentos tiveram reflexos sobre os debates dos caminhos da Arquitetura Moderna do pós-Segunda Guerra, principalmente nos últimos Congressos de Arquitetura Mundial (Ciam), realizados entre 1928 e 1956 e nas gerações posteriores de arquitetos europeus, norte-americanos e latino-americanos (MONTANER, 1993, 2007, 2011).

Ernesto Nathan Rogers, à frente da *Casabella-Continuit*, fazia de seus editoriais (posteriormente agrupados e organizados em livros) o lugar da defesa de uma Arquitetura moderna não mais desconectada da realidade histórica de seu contexto, mas como parte da própria construção histórica da cidade. Segundo Montaner, os textos de Rogers tocavam em pontos fundamentais para o entendimento dessa relação continuada da Arquitetura Moderna com a história da cidade:

*Ética, nova sociedade, tradição, continuidade etc. são alguns dos temas recorrentes de Rogers. E os dois temas de maior peso que o Movimento Moderno havia pretendido entender e resolver demasiadamente rápida e diretamente – a relação com a história da Arquitetura e a cidade existente – convertem-se na interpretação e revisão de Rogers, tal como sucede em outros arquitetos dos anos cinquenta, nos dois temas centrais que são entendidos de maneira muito diversa de como o entenderam os arquitetos dos anos vinte*<sup>11</sup>. (MONTANER, 1993, p. 99)

Em suas preexistências ambientais, Rogers defendia um contexto mais amplo do que o simplesmente ligado à natureza. O conceito de ambiente de suas preexistências seria fundamentalmente formado por um conjunto cultural de atributos ligados à história da cidade e seu contexto, à tradição da Arquitetura e do lugar, e à natureza - não menos importante -, como paisagem e um conjunto

de fenômenos naturais e climáticos, os quais, por sua permanência ou periodicidade, fariam parte da própria história do lugar, transformando-se também em um dos elementos culturais do mesmo. Para ele,

*Se construirmos em uma paisagem natural, trataremos de interpretar seu caráter e suas exigências práticas; em uma paisagem urbana, inspirar-nos-emos no mesmo princípio, de maneira que, em qualquer caso, nosso ato intuitivo não encontrará sua completa realização senão na interpretação pessoal de dados objetivos; a cópia das formas tradicionais será obviamente impossível, e tampouco poderá satisfazer os novos sentimentos o desenho que só abstratamente se adéque a nosso gosto e às condições da técnica contemporânea*<sup>12</sup>.(ROGERS, 1965, p. 136)

A partir do escritório com seus sócios Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Gian Luigi Banfi<sup>13</sup> e Enrico Peressutti – os BBPR –, Rogers produziu uma Arquitetura síntese entre o viés modernista e o olhar sensível sobre a história e a cidade. Exemplos como os projetos do *Chase Manhattan Bank* de Milão (Figura 1), de 1958 a 1969, e os escritórios da Hispano-Olivetti em Barcelona<sup>14</sup>, entre os anos de 1960 e 1965, mostram como, em diferentes contextos, os arquitetos do BBPR e os ideais de Rogers se fizeram presentes. Em ambos os prédios se trabalharam elementos de uma linguagem fortemente moderna – o aço e o vidro –, enquadrados dentro de um contexto histórico que se tornou referência para as linhas de construção compositiva, as escalas e proporções das edificações novas. Seus prédios se abriam onde é necessário, captando a luz natural difusa do céu europeu, e se protegiam onde também fosse necessário, como o exemplo da *loggia*<sup>15</sup> na base do prédio do *Chase Bank*, que, além de ser uma reminiscência dos corredores externos cobertos dos prédios vizinhos, criou uma área sombreada e protegida para os pedestres. O novo se adaptou ao antigo, sem perder sua modernidade, ao respeitar o que o circunda.

Para Rogers, a ligação do edifício com o ambiente que o envolve é a base de uma linguagem arquitetônica que foge dos esquematismos formalistas abstratos, ao assumir uma linguagem culturalmente integrada com seu contexto histórico, em que as formas projetadas pelo arquitetos teriam como referência, *a priori*, “os

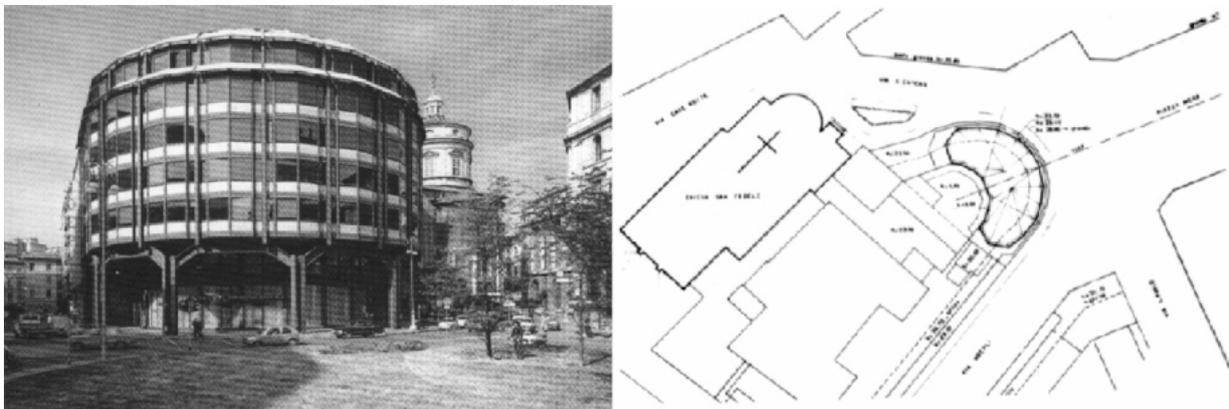


Figura 1: Vista e situação do Chase Manhattan Bank de Milão (1958 a 1969).

Fonte: ARCHINFORM. Disponível em: <<http://spa.archinform.net/projekte/551.htm>>. Acesso em: 03 nov 2013.

*conteúdos particulares e característicos sugeridos pelo ambiente*"<sup>16</sup> (ROGERS, 1965, p. 131).

Ernesto Nathan Rogers abriu um leque extraordinário de possibilidades, ao introduzir o tema do ambiente como o lugar de todas as possibilidades compositivas para a Arquitetura, tornando-a parte inseparável da história da cidade. Reunidas em um único lugar, as preexistências ambientais dão a este mesmo lugar (seja na escala do lote e/ou do território) sua peculiaridade e singularidade em relação ao entorno.

### 3. A QUESTÃO DO LUGAR E DA SUSTENTABILIDADE: POESIA E PRÁTICA

Os anos do pós-Guerra também trouxeram uma nova urgência, além da recuperação dos estudos históricos da cidade e da Arquitetura: a relação do homem com o meio ambiente. Estudos ambientais em diversas escalas são publicados (ROMERO, 2001), incentivados pelos impactos ambientais causados, em grande parte, pela rápida e acelerada industrialização urbana, iniciada nesse momento histórico.

Ao mesmo tempo em que a industrialização, o crescimento e acesso à vida urbana trouxeram transformações na vida do homem do século 20, forçaram o planeta aos limites de seus recursos naturais. Nos últimos 60 anos, o mundo se viu em um rápido crescimento econômico em escala global, em que até seus problemas ecológicos e ambientais se tornaram problemas globais.

Um círculo vicioso se cria: o crescimento industrial e econômico provoca e é, ao mesmo tempo, alimentado pelo maior consumo de bens. Este consumo, por sua vez, é estimulado pela vida agitada das cidades e pelo poder do marketing, levando, por consequência, à necessidade de mais produção industrial. Esta se alimenta cada vez mais vorazmente dos recursos naturais do planeta, até então vistos como inesgotáveis. A partir da década de 1970, o mundo se vê à frente do dilema de suas fontes energéticas poluidoras, caras e finitas. O mundo pós-Segunda Grande Guerra teve, em um curto período de aproximadamente 30 anos, seu grande surto de crescimento demográfico e urbano: as cidades do mundo desenvolvido da Era de Ouro cresceram rapidamente, atraindo um enorme contingente de pessoas, o que as obrigou, de forma direta ou indireta, a expandir seus limites, sem medir as consequências a longo prazo<sup>17</sup>. Isto, sem contar os crescimentos urbano e da pobreza do então mundo subdesenvolvido... Além disso, os efeitos ambientais da industrialização acelerada, que ajudou a retirar parte do mundo dos escombros da última Grande Guerra, impactaram também o ambiente urbano.

Em suma, duas grandes construções históricas humanas contribuíram para a origem do problema: a industrialização acelerada, agressiva e irresponsável das últimas décadas, e o rápido crescimento das cidades e sua fome pelos milhares de produtos industrializados. Ao mesmo tempo, o poder que ambos exercem pode ser o motor propulsor das inversões desses problemas ambientais em escala mundial (SASSEN, 2013). O capital industrial e a importância dos grandes centros urbanos estão no centro das transformações econômicas e urbanas do

mundo e, em consequência, das transformações ambientais. Esta posição preponderante faz de ambos a própria chave de uma integração maior com o ambiente, por meio de um sistema “*socioecológico*”, como defende Sassen (2013, p. 2), em que, em escala mundial, a humanidade esteja imbuída e participe desse processo de reconversão dos impactos ambientais em impactos positivos, por meio do uso sustentável dos recursos naturais. O que antes foi separado entre meio ambiente e ambiente urbano, está, na urgência das últimas décadas, a ser religado. A forma humana de se organizar em cidades, portanto, não exclui a natureza de sua existência.

Este momento de alerta ecológico do mundo foi também o de uma nova visão da Arquitetura e do Urbanismo, que, nas últimas décadas do século 20 e início do 21, esteve presente nos projetos de arquitetos mais sensíveis às causas ambientais. Aos estudos específicos das áreas ambientais, juntaram-se pesquisas, textos teóricos e aproximações das disciplinas da Arquitetura e do Urbanismo, como meio de se criticar a cidade moderna de base industrial, e propor tanto soluções técnicas, como olhares mais sensíveis para os lugares da cidade. O meio ambiente, enquanto paisagem, ecologia e estruturas ambientais integradas às urbanas, entrou na seara dos debates urbanos e arquitetônicos. Discursos ambientais e ecológicos integrados à Arquitetura e à cidade, em sua vertente da sustentabilidade das edificações e do meio urbano, por meio de seus processos e meios de produção, converteu-se na práxis e no discurso do desenho arquitetônico e urbano, em suas diversas escalas e formas de atuação (ROMERO, 2001).

As preexistências ambientais, que propagava Roges por volta de 1950, receberam novas roupagens, pela necessidade ambiental contemporânea, reelaborada em realidades projetuais, em que a natureza deixa de ser coadjuvante, ou algo que está do outro lado da cidade, e passa a fazer parte da prática arquitetônica e urbana. Arquitetos integrados, em maior ou menor escala, concretizaram os discursos em voga em práticas pessoais e particulares que transitam entre, de um lado, a poesia da natureza como referencial subjetivo, simbólico e significativo da Arquitetura, e, de outro lado, como um processo de sistematização do próprio ato de projetar, tendo-se a natureza como um fato dado e completo em si, e, portanto, possuindo uma relação de causa e efeito com a Arquitetura, enquanto começo, meio e fim de sua constituição.

Tadao Ando é um dos nomes do meio arquitetônico que, desde os finais do século 20, constrói de forma mais poética sua Arquitetura ligada à natureza, mas, ao mesmo tempo, afirma que “*as questões ambientais não podem ser pensadas de forma completamente dissociada das questões técnicas*” (ANDO, 2010, p. 289). Na produção de Ando<sup>18</sup>, está presente a necessidade de a Arquitetura nascer da relação entre o meio físico e o ambiental, a partir da ideia de um contexto cultural ampliado. O próprio meio induz a Arquitetura, na forma de sua relação com o seu sítio de inserção, de como o lugar pede para que a própria Arquitetura atenda suas expectativas enquanto parte e criadora de paisagens (ANDO *in* NESBITT, 2006).

Nos termos de Ando, a Arquitetura seria o meio de ligar as pessoas à natureza, apropriando-se de seus elementos básicos, como a água, o vento, a luz e a chuva (ANDO *in* NESBITT, 2006), abstraindo seus significados, interpretando-os e transformando-os em composições arquitetônicas e, principalmente,

espaciais. Estes elementos, ressignificados, fariam o papel de elo com a natureza, clarificando suas existências e reforçando a própria existência da natureza, como parte da formação cultural do homem. Ando vê nos elementos naturais, portanto, a forma de o homem encontrar-se perante si mesmo.

A construção do lugar, na Arquitetura de Tadao Ando, constitui-se na busca pela própria “*lógica essencial*” (ANDO *in* NESBITT, 2006, p. 497) deste lugar no papel preponderante da Arquitetura enquanto pesquisa:

*A pesquisa arquitetônica supõe uma responsabilidade de descobrir e revelar as características formais de um sítio, ao lado de suas tradições culturais, clima e aspectos naturais e ambientais, a estrutura da cidade que lhe constitui o pano de fundo, e os padrões de vida e costumes ancestrais que as pessoas levarão para o futuro* (ANDO *in* NESBITT, 2006, p. 497).

Este lugar, para Ando, é também um lugar ambiental, enquanto qualidade de espaço e de conforto que a Arquitetura oferece às pessoas, ou seja, a ligação primordial da Arquitetura com o meio ambiente: a Arquitetura é parte do meio ambiente, quando esta inclui o usuário em sua relação com a natureza (ANDO, 2010).

Enquanto, para Ando, a natureza é vista como uma intermediária entre a Arquitetura e as pessoas, nos projetos de William McDonough<sup>19</sup>, a natureza é trabalhada como princípio, meio e fim da Arquitetura. A natureza, como um ente completo, oferece em sua constituição três características fundamentais para entendê-la e, ao mesmo tempo, entender a Arquitetura enquanto parte desse meio ambiente completo. Primeiramente, a natureza produz tudo o que se precisa – “*as pedras, o barro, a madeira, a água, o ar*” (MCDONOUGH *in* NESBITT, 2006, p. 431). Todo este material vital é produzido pela própria natureza, dentro de um ciclo de produção – reaproveitamento - produção, em que “*tudo é permanentemente reciclado e tudo o que sobra se torna alimento para outros sistemas vivos*” (MCDONOUGH *in* NESBITT, 2006, p. 431). Segundo, a natureza, para realizar sua reciclagem, utiliza simplesmente a energia que está disponível pelo sol, sem consumo excessivo ou necessidade de estocá-la, consumindo somente o necessário e o disponível. E, por último, o que mantém todo esse sistema em funcionamento é sua biodiversidade: “*o que evita o desgaste e o caos dos sistemas vivos é uma relação milagrosamente intrincada e simbiótica de milhões de organismos, nenhum deles igual ao outro*” (MCDONOUGH *in* NESBITT, 2006, p. 431).

Neste ciclo completo, em que a Arquitetura se mistura com a natureza, em um sistema de “*berço ao berço*” (MCDONOUGH *in* SYKES, 2013, p. 168), McDonough aponta uma nova forma de se ver a natureza. Para este, a natureza não seria exatamente o meio da inter-relação entre pessoas e a Arquitetura, como em Ando. Este papel de inter-relação seria função da própria Arquitetura: “*em vez de aspirar a uma respeitosa coexistência com a natureza, pretendemos celebrar a criatividade humana e a abundância dos recursos do planeta, com projetos que criam relações mutuamente benéficas entre as pessoas e o mundo natural*” (MCDONOUGH *in* SYKES, 2013, p. 167). Em McDonough, a poesia cede lugar à importância da sustentabilidade como prática. A prática vem de princípios estabelecidos no ato de projetar, que já é, para o autor, um ato de fé (e, por que não, também um tanto poético?) e de responsabilidade do homem perante a terra:

Se compreendermos que o projeto manifesta a intenção humana, e se o que fazemos com nossas mãos deve ser sagrado e honrar a terra que nos dá vida, então as coisas que fazemos não devem apenas erguer-se do chão, mas retornar a ele, o solo voltar ao solo, a água voltar à água, de modo que todas as coisas recebidas da terra possam ser livremente restituídas sem causar dano a qualquer sistema vivo. Isso é ecologia. Isso é um bom projeto” (MCDONOUGH in NESBITT, 2006, p. 429).

Na explicação de McDonough, a proposta do “*berço ao berço*” altera a própria concepção de projeto (MCDONOUGH in SYKES, 2013), pois cria uma outra ecologia, a partir da Arquitetura como sustentáculo da vida. A obra, em si, ao invés de se alimentar da natureza, iria, por meio de seus sistemas e materiais empregados, ser fonte de alimentação natural de um ciclo de eterna renovação de seus resíduos: “*resíduo = alimento*” (MCDONOUGH apud SYKES, 2013, p.169).

Dentro das diferentes posições de Ando e McDonough, pode-se, porém, verificar em comum esta relação intrínseca entre Arquitetura, ambiente e natureza, que forma o cerne do entendimento do espaço como lugar possuidor de significados atribuídos pelas pessoas/usuários, por meio de sua relação com a natureza em escalas diversas. Os lugares sustentáveis são construídos por esta união entre técnica e poesia, entre significados e objetividades que a natureza oferece. O desafio, porém, está na forma de transformar esses dois lados em Arquitetura, pensando-se a própria Arquitetura e a cidade, historicamente, como marcas indelévels da passagem e presença do homem sobre a natureza.

#### 4. POR UM LUGAR SUSTENTÁVEL

O princípio trabalhado neste artigo entende a Arquitetura como criação primordial do homem, em sua forma de buscar a necessária inter-relação com a natureza, assumindo-a, transformando-a e moldando-a em uma paisagem que identifica, orienta e estabelece o homem no lugar, primordialmente. Esta inter-relação com a natureza, na construção do sentido de lugar, tem por premissa o entendimento das qualidades naturais e culturais apontadas até o momento como preexistentes. Estão, portanto, reunidas no ato de edificar ou espacializar um lugar, a partir de atributos significativos. Estas premissas já se encontram no cerne das discussões de Rogers, quando o mesmo defende a união entre o ambiente construído e o natural, pelas preexistências ambientais que conformam ambos.

Os debates atuais, das várias disciplinas envolvidas nas questões do meio ambiente e da sustentabilidade, criticam este grau de interferência do homem sobre a natureza. Algo que era considerado como pertencente à própria existência humana sobre a Terra, como parte da ontologia histórica da civilização urbana, torna-se, na atualidade, uma problemática, pelo afastamento do vínculo simbólico do homem com a natureza, quando o mesmo a trata como bem de consumo, ou parte dos processos industriais, dos mais agressivos e perversos.

A importância da formação de lugares sustentáveis passa primordialmente pela relação da construção de significados entre Arquitetura e natureza, da criação de valores dados à natureza pelo intermédio da Arquitetura e, ao mesmo tempo, uma revalorização significativa da Arquitetura, ao buscar sua reaproximação com a natureza.

Unindo-se os discursos de Tadao Ando e Willian McDonough, pode-se buscar, no meio arquitetônico, profissionais que alinhavam questões poéticas e da prática da natureza enquanto base da sustentabilidade. Renzo Piano é um desses arquitetos, que estabelece, por meio de sua produção arquitetônica<sup>20</sup>, uma síntese do que vem sendo defendido até o momento neste artigo: a criação de lugares sustentáveis, pela união das qualidades ambientais do local com elementos culturais que ligam emocionalmente o homem àquele lugar. Em dois projetos, em particular, Piano demonstra a força da Arquitetura, como ligação entre a natureza, a cultura e histórias locais.

Em seu projeto para a sede do Centro Jean-Marie Tjibaou (1992-1998), na cidade de Nouméa, ilha de Nova Caledônia (Oceania), Piano criou um complexo destinado ao centro cultural que abriga e conserva a cultura tradicional dos *Kanak*<sup>21</sup> (figura 2). Para conceber o complexo de dez edifícios de uso múltiplo (PIANO, 1998), Piano estudou profundamente a cultura local, capturando elementos que ligassem as novas edificações à história dos *Kanak*. Primeiramente, a implantação das edificações remonta à organização espacial tradicional local, com suas cabanas em palha trançada e desenho circular. Ao mesmo tempo, o arquiteto buscou, na tradição da cestaria *Kanak*, o símbolo ideal para representar sua cultura e história.

Os dez prédios lembram cestas inacabadas, sendo construídas pelo tempo e pela história. Suas vedações externas são compostas de uma pele dupla, formada, pelo lado interno, por vidros fixados em estrutura de alumínio, e, externamente, por uma sequência de peças esbeltas de madeira local, como *brises-soleils* que protegem a edificação da incidência direta do sol (PIANO, 1998). Estes mesmos elementos de madeira, móveis horizontalmente, servem de reguladoras da entrada dos ventos, que amenizam as temperaturas internas e, por meio das coberturas com alturas diferenciadas, criam um sistema de troca de ar natural, pela diferença de pressão interna<sup>22</sup>.

Os prédios dialogam ainda com a natureza circundante, pela altura das árvores presentes na paisagem (PIANO, 1998), por sua implantação na topografia local, aproveitando os desníveis do terreno para o desenvolvimento dos prédios, ou, ainda, pelas vistas privilegiadas das lagoas e relevos naturais para onde as edificações se voltam (figura 3).

Seu segundo e marcante projeto selecionado nesta pesquisa é o prédio para a reforma e readequação dos espaços da Academia de Ciências da Califórnia (2008), nos EUA (figura 4). Nesse projeto, Piano reúne todo o rigor técnico e o simbólico, refletido a partir da cobertura verde suavemente ondulada do prédio, como demonstração de uma nova “*ética arquitetônica*” do século 21, “*balizada por estratégias ambientais*” (AU 179, 2009, p. 41).

O prédio se eleva como se fosse um recorte do próprio solo, e seus suaves cumes lembram um relevo gramado de uma paisagem idealizada. Além disso, estas ondulações têm dupla função: seu desenho auxilia na dinâmica dos fluxos de ventilação natural interna e na distribuição por igual da iluminação natural por aberturas zenitais, estrategicamente implantadas sobre o teto verde<sup>23</sup>. As suaves curvas ainda abrigam duas partes importantes do prédio: os ambientes circulares do planetário e da estufa, e seus espécimes vegetais e animais da floresta tropical (figura 5). O prédio foi projetado para abrigar quatro ecossistemas tropicais e equatoriais distintos e outros espaços científico-culturais, como o aquário e um museu de história natural.

Figura 2: Imagens de um dos prédios do Centro Jean-Marie Tjibaou (1992-1998) e do interior de uma construção tradicional dos Kanak. Fonte: ARCHINFORM. Disponível em: <<http://eng.archinform.net/projekte/2639.htm>>. Acesso em: 03 nov 2013.

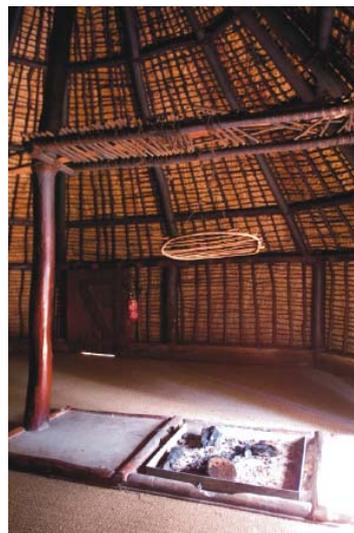


Figura 3: Imagens da relação dos prédios do Centro Jean-Marie Tjibaou com seu entorno natural. Fonte: ARCHINFORM. Disponível em: <<http://eng.archinform.net/projekte/2639.htm>>. Acesso em: 03 nov 2013.

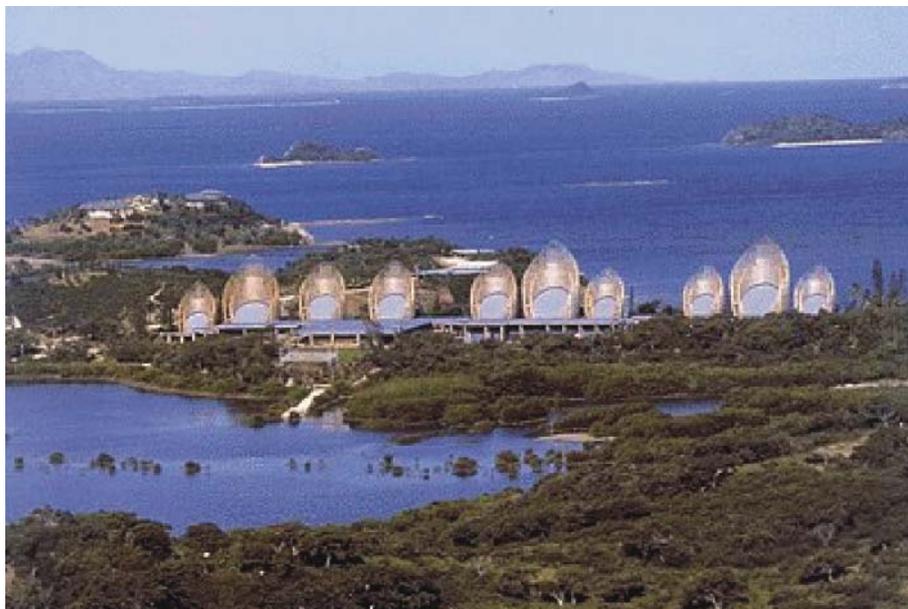
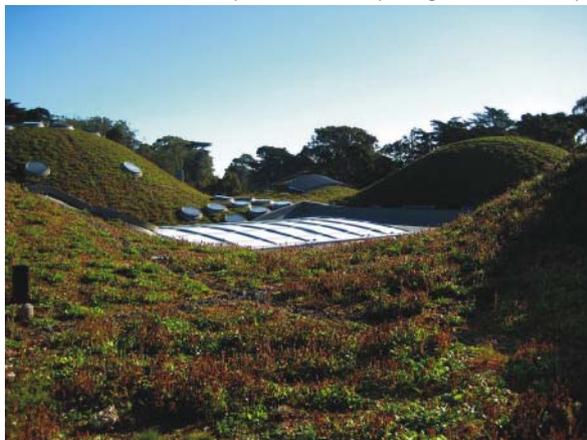


Figura 4: Imagem do edifício da Academia de Ciências da Califórnia (2008). Fonte: ARCHINFORM. Disponível em: <<http://eng.archinform.net/projekte/14867.htm>>. Acessado em 03 nov 2013.



Como um todo bioclimático, além do seu grande teto verde e do uso da ventilação e iluminação naturais (que amenizam as altas temperaturas do verão californiano), também foram utilizadas tecnologias e técnicas complementares, para a sustentabilidade da edificação em relação ao seu meio. Sistemas eletrônicos estão presentes nos banheiros, para a economia de água das torneiras, nos sensores de presença, que acionam a luz artificial somente onde a luz natural não alcança, e nas placas de energia fotovoltaica que rodeiam o prédio, gerando parte de sua energia elétrica consumida (AU 179, 2009). Além disso, uma série de prédios antigos do complexo original foi demolida e seus resíduos reaproveitados na nova obra, entre outras soluções de reciclagem e economia de energia (AU 179, 2009).

Renzo Piano, em entrevista à Anatxu Zabalbeascoa, resume o que se defende e se propõe nesta pesquisa:

*A natureza não foi feita à medida do homem. [...] Se o homem não se proteger da natureza, esta acabará com ele. Por isso, a relação com a natureza conforma um terreno ambíguo que leva o homem a criar uma segunda natureza para poder fazê-la sua. [...] Ocorre, entretanto, que a natureza original é tão forte que somente interpretando-a, somente a partir de suas próprias normas, pode-se criar outra. A sustentabilidade consiste em construir pensando no futuro, não somente tendo em conta a resistência física de um edifício, senão pensando também em sua resistência estilística, nos usos do futuro e na resistência do próprio planeta e de seus recursos naturais<sup>24</sup> (PIANO, 1998, p. 60).*

A Arquitetura que assume este viés da sustentabilidade tem, na produção de Renzo Piano, exemplares em que se unem a alta tecnologia e soluções simples de caráter tradicional e sustentável, em um desenho elegante, sensível com o entorno, com a história e cultura locais. Conceitos de sustentabilidade não se resumem a técnicas ou tecnologias empregadas nos exemplos apresentados, mas a uma nova sensibilidade, expressa no desenho do arquiteto. Torna-se, portanto, tanto parte da leitura cultural que este faz de um lugar, como parte primordial de sua própria cultura de projeto.

## 5. UMA CONCLUSÃO EM PROCESSO

Nestas primeiras décadas do século 21, o termo sustentabilidade foi cunhado e apropriado por uma gama variada de atitudes, discursos e práticas de políticas públicas e privadas, e tecnologias que buscam se legitimar como sinônimo de qualidade e preservação do meio ambiente. Na Arquitetura – e no seu rebatimento imediato, que é a cidade –, o olhar atento ao lugar, por meio da sensibilidade e conhecimento técnico do arquiteto, é o primeiro passo para uma edificação sustentável. A boa Arquitetura que tire partido dos condicionantes climáticos locais, que busque em sua implantação no terreno o melhor aproveitamento das condições do sol, dos ventos e das chuvas, bem como da topografia, e que considere o uso comedido e controlado dos materiais já nasce com o caráter da sustentabilidade. Mas a ligação da Arquitetura com o entorno natural necessita também de uma ligação com seu entorno construído.

Nos debates relativos aos impactos do desenvolvimento sobre o meio ambiente, o termo desenvolvimento deve expandir o contexto geral de seu significado, abarcando também, e primordialmente, a melhoria do meio ambiente humano, ou este “*lugar que ocupamos*” (COMISSÃO MUNDIAL SOBRE O MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO, 1991, p. XIV) por excelência. A Arquitetura que constrói as cidades e cria seus espaços urbanos, por sua forma e conteúdo, também não pode se eximir de seu papel fundamental na reconstrução da inter-relação do homem com seu meio.

Recuperar a natureza para a Arquitetura e para a construção de lugares, ao invés de espaços vagos sem significado, não estabelece uma relação nostálgica com um passado primitivo, mas dá a medida da posição do homem neste planeta e de sua importância como ser vivo que constantemente interfere em seu meio.

A questão do lugar tem um papel fundamental na leitura da cidade, por seus espaços significativos, na medida em que leva ao espaço arquitetônico toda uma carga de significados que vão instruir a mão do arquiteto em seu desenho pessoal e individual, como um processo técnico-artístico, mas cheio de multiplicidades e correlações com seu entorno construído e natural.

O conceito de lugar sustentável aqui exposto constitui, portanto, uma síntese dessas preexistências ambientais ampliadas, a partir dos conceitos estabelecidos por Ernesto Nathan Rogers e pelos trabalhos posteriores de arquitetos e suas leituras singulares do lugar e da natureza. Assumiu-se, nestas aproximações, os fenômenos e condicionantes naturais, como importantes elementos para a construção da Arquitetura.

As obras de Renzo Piano, como exemplos últimos, mostraram a capacidade da construção do lugar por múltiplas possibilidades, abarcando, para si, tanto qualidades históricas, tradicionais e sentimentais, bem como ambientais. Ao apropriar-se da natureza, como parte integrante da Arquitetura, o arquiteto retoma antigos significados de sua própria atuação, não mais como algo distante do mundo natural, pertencente somente ao mundo humano. O lugar sustentável se constitui, portanto, dessa união entre Arquitetura e a ligação do homem com seu lugar e a natureza que o cerca e que lhe deu origem.

Os conceitos apresentados aqui também se estabelecem como possibilidades críticas às grandes Arquiteturas produzidas nas últimas décadas, onde posições hedonistas e construções perdulárias de seus criadores caem no mesmo erro já apontado por Rogers, de uma mesma Arquitetura sendo feita em qualquer cidade. A natureza, na maioria desses casos, se torna um pastiche ou parte de um *marketing* simbólico, gerado pelas formas arquitetônicas criadas, que cabem em qualquer lugar. A sensibilidade do lugar sustentável estabelece Arquiteturas (no plural, pelas diversas possibilidades) prioritárias para cada lugar, sejam em sua forma, seu conteúdo, função, custos, beleza e motivação.

As pesquisas relativas a este trabalho não se encerram por aqui, já que ambos os temas – lugar e sustentabilidade – são tão abrangentes, quanto as posições que os defendem, como visto anteriormente. A união de ambos foi um esforço de buscar um conceito de lugar, pelas preexistências de Rogers que se contextualizassem nos atuais debates sobre a sustentabilidade, cidade e Arquitetura: ou seja, Arquitetura e cidade como partes de um mesmo ambiente humano sustentável<sup>25</sup>.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Livre tradução do autor para o original: “*La preservación de las existentes es, obviamente, la primer condición de la continuidad, ya que no es concebible una realidad que no sea producto de un desarrollo histórico, y este pierde todo significado si aísla y separa el pasado de la vida que, en sus términos concretos, culturales y económicos [...]*”.
- <sup>2</sup> Livre tradução do autor para o original: “*una determinada arquitectura cúbica, lisa, de fachadas blancas o paramentos de metal y vidrio, de planteamientos funcionalistas y simples*”.
- <sup>3</sup> Livre tradução do autor para o original: “*es el lugar donde confluyen todas estas preexistencias*”.
- <sup>4</sup> Livre tradução do autor para o original: “*identifique con las condiciones ambientales (incluyendo las históricas)*”.
- <sup>5</sup> Enquanto estudo que ensaia aproximações conceituais diferentes, este não se pretende como uma verdade absoluta, mas, pelo contrário, aberto para novas leituras e interpretações, tanto quanto possível seja, pelo caráter subjetivo do que se propõe aqui. Toma-se como referência o exposto por Rodríguez, quanto às características de um texto acadêmico que busca, na sua forma de expressão (criativa, portanto), uma “*comprensão própria*” (RODRÍGUEZ, 2012, p. 33) e subjetiva do exposto, dentro do espectro das verdades inerentes aos estudos acadêmicos.
- <sup>6</sup> Pode-se, para fins de enquadramento de ambos os temas em pesquisas subsequentes, organizá-los em torno da abrangência de atuação e do discurso de seus autores, defensores ou mesmo atores. Quanto ao lugar, pode-se classificá-lo em pelo menos quatro posições, pelas quais os arquitetos transitam, de forma consciente ou não: primeiro, uma posição de leitura histórica e crítica da cidade, através dos estudos da morfologia urbana, tipologia e da paisagem urbana, independentes ou interconectadas, tendo como exemplo os projetos dos italianos Aldo Rossi, Carlos Aymonino e do próprio Ernesto Nathan Rogers e sua leitura particular da Arquitetura Moderna, ou ainda dos espanhóis Moneo e Bohigas; uma segunda posição seria pelo viés historicista e tradicional, segundo o qual o lugar se perfaz pela continuidade literal das formas e arquiteturas históricas, através de técnicas modernas de construção, a exemplo das idealizações do passado nos projetos de Leon Krier; uma terceira posição seria a do lugar renovado, em que a cidade e seus sintomas contemporâneos mutáveis são o contexto urbano por excelência, como o caos urbano gerado pelo conflito dos veículos, pedestres, a fluidez das circulações e deslocamentos, a desintegração das formas pelas altas velocidades etc., a exemplo dos projetos de Peter Eisenman e Ren Koolhaas. Por último, a posição que se esmera em criar novos lugares, um lugar construído a partir de discursos ex-urbanos, que fogem da escala e dos significados da cidade. Os contextos estão em outros terrenos do conhecimento e das ciências humanas: as mídias eletrônicas, o espetáculo e a teatralização, as formas geométricas, a física e a biologia, (meta) discursos que podem ser encontrados em projetos do próprio Peter Eisenman, em Zaha Hadid, Frank Ghery, Calatrava e outros. Quanto ao tema da sustentabilidade, de forma geral e sem nomear arquitetos específicos, pelo menos três posições são marcantes: primeiro, a que segue uma sustentabilidade pautada em altas tecnologias de absorção e conversão da luz solar, dos ventos e marés em energia, a utilização de materiais e sistemas eletrônicos ecoeficientes, que reduzem os gastos energéticos e do desperdício durante sua produção, como exemplo. Uma segunda posição sustentável é a ligada às tecnologias da terra, de baixíssimo impacto, por meio de construções que se utilizam da terra como elemento básico construtivo, da agricultura de produtos orgânicos, utilização de tecnologias renováveis por processos artesanais ou tradicionais, que praticamente eliminam a presença dos processos industriais do meio etc. E, por último, a sustentabilidade do *marketing* de negócios, com a popularização do tema em produtos de consumo, na afirmação ou recolocação de grandes marcas no mercado, transformando produtos “verdes” na última onda de consumo, por exemplo. Tanto os estudos do lugar quanto da sustentabilidade na Arquitetura e no Urbanismo fazem parte de uma pesquisa maior, ainda em estado embrionário, no exato momento deste artigo. Estão reunidos em torno da temática do que se convencionou denominar na própria pesquisa de Grandes Narrativas da Arquitetura e do Urbanismo, as quais estão, pelo momento, sendo focadas nas narrativas das tipologias, morfologias e paisagens urbanas, em trabalhos, artigos e na dissertação de mestrado desenvolvida no PPGAU-UFES.
- <sup>7</sup> Livre tradução do autor para o original: “*a la idea específica de lugar*”.
- <sup>8</sup> Livre tradução do autor para o original: “*su esencia está en el aprendizaje, en la experiencia, en el proceso de aclimatación al contexto*”.
- <sup>9</sup> A década de 1960 foi profícua na produção de pesquisas e leituras variadas da cidade e sua relação com o homem: os importantes textos de Christian Norberg-Schulz, sobre as questões de Heidegger sobre o ser e o habitar no mundo, aliando às noções sagradas do lugar a partir de seu *genius loci* (NESBITT,

2006), em busca da essência do lugar; ou, ainda, as formas de ver a paisagem ou imagem urbana da cidade por Gordon Cullen e de Kevin Lynch, interpretando-a através de percursos e elementos arquitetônicos e urbanos, organizados pela apreensão e sistematização do olhar. Um olhar estético e crítico, que cria lugares atribuídos de valores, e significados percebidos e sistematizados culturalmente. A estes, juntam-se os artigos de Jane Jacobs, autora que busca, dentro da cidade moderna voltada aos fluxos dos carros, uma convivência entre as pessoas, por meio da escala da vizinhança e dos contatos mais estreitos. Nestes, e em tantos autores e arquitetos que não puderam ser citados nesta pesquisa, o lugar se caracteriza por sua relação com a percepção do ambiente. A realidade da escala da cidade moderna já escapara da simples mensuração do olhar, fazendo-se necessário, portanto, recuperar a qualidade ambiental da cidade, primeiramente pelo entendimento de seus espaços urbanos, como forma de interligar as pessoas ao seu espaço de vivência.

- <sup>10</sup> Zevi esteve à frente de *L'Architettura* e também da revista *Metron*; Argan foi promotor da *Casabella-Continuità*, e Rogers, editor desta última, além de ter dirigido anteriormente a revista *Domus*, em 1946 (ver, em especial, MONTANER, 1993).
- <sup>11</sup> Livre tradução do autor para o original: “*Ética, nueva sociedad, tradición, continuidad, etc., son algunos de los temas recurrentes de Rogers. Y los dos temas de mayor peso que el Movimiento Moderno había pretendido entender y resolver demasiado rápida y directamente – la relación con la historia de la arquitectura y la ciudad existente – se convierten en la interpretación y revisión de Rogers, tal como sucede en otros arquitectos de los años cincuenta, en los dos temas centrales que son entendidos de manera muy diversa a como lo entendieron los arquitectos en los años veinte*”.
- <sup>12</sup> Livre tradução do autor para o original: “*Si construimos en un paisaje natural trataremos de interpretar su carácter y las exigencias prácticas; en un paisaje urbano nos inspiraremos en el mismo principio, de manera que, en cualquier caso, nuestro acto intuitivo no encontrará su completa realización sino en la interpretación personal de datos objetivos; la copia de las formas tradicionales será obviamente imposible y tampoco podrá satisfacer los nuevos sentimientos el diseño que sólo abstractamente se adecúa a nuestros gustos y a las condiciones de la técnica contemporánea*”.
- <sup>13</sup> Banfi foi morto em 1945, em um campo de concentração, por sua participação na resistência italiana (ver, em especial, MONTANER, 1993).
- <sup>14</sup> Imagens *on-line* deste projeto podem ser acessadas em < <http://arquites.wordpress.com/2008/06/26/edificio-hispano-olivetti/>>
- <sup>15</sup> Ver em especial <[http://www.worldofbuildings.com/aec\\_profile.php?aec\\_id=676](http://www.worldofbuildings.com/aec_profile.php?aec_id=676)>
- <sup>16</sup> Livre tradução do autor para o original: “*los contenidos particulares y característicos sugeridos por el ambiente*”.
- <sup>17</sup> Como bem explica Hobsbawm, este momento esfuziante do *boom* econômico mundial, pós-Segunda Guerra Mundial, foi somente o “*plano de fundo baço e escuro das posteriores Décadas de Crise*” (HOBSBAWM, 1995, p. 253).
- <sup>18</sup> Ver em especial < <http://www.andotadao.org/>>
- <sup>19</sup> Ver em especial < <http://www.mcdonough.com/>>
- <sup>20</sup> Ver, em especial, as obras que constam do site da Fondazione Renzo Piano, disponível em <<http://www.fondazionerenzopiano.org>>.
- <sup>21</sup> Povo melanésio que habita essa parte da Nova Caledônia.
- <sup>22</sup> Ver, em especial, as relações dos edifícios com os ventos dominantes e a isolamento direta, no site da Fondazione Renzo Piano. Disponível em: <<http://www.fondazionerenzopiano.org/project/85/jean-marie-tjibaou-cultural-center/drawings/enlarged/890/>>.
- <sup>23</sup> Ver, em especial, os desenhos do prédio, no site da Fondazione Renzo Piano. Disponível em: <<http://www.fondazionerenzopiano.org/project/91/california-academy-of-sciences/drawings/enlarged/1333/>>.
- <sup>24</sup> Livre tradução do autor para o original: “*La naturaleza no está hecha a la medida del hombre. Si el hombre no se protegiese de la naturaleza, ésta acabaría con él. Por eso la relación con la naturaleza conforma un terreno ambiguo que lleva al hombre a crear una segunda naturaleza para poder hacerla suya. Construyendo esta nueva naturaleza el hombre se siente bien. Ocurre, sin embargo, que la naturaleza original es tan fuerte que sólo interpretándola, sólo a partir de sus propias normas, se puede crear otra. La sostenibilidad consiste en construir pensando en el futuro, no sólo teniendo en cuenta la resistencia estilística, en los usos del futuro y en la resistencia del propio planeta y sus recursos energéticos*”.

<sup>25</sup> No Encontro Latino-americano de Edificações e Comunidades Sustentáveis (ELECS), ocorrido entre os dias 21 e 24 de outubro de 2013, na cidade de Curitiba-PR, com o tema “Repensar a cidade existente”, uma das abordagens discutidas nas mesas foi o avanço do conceito de sustentabilidade do edifício para o meio; ou seja, a sustentabilidade não reside somente nos aparatos técnicos e tecnológicos aplicados à edificação e seu invólucro, mas é igualmente importante trabalhar de forma sustentável o meio em que está inserida essa edificação.

## REFERÊNCIAS

- ANDO, Tadao. *Tadao Ando, arquiteto*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010. 372 p.
- ARGAN, Giulio Carlo. A história da metodologia do projeto. *Revista Caramelo*, São Paulo, n. 6, p. 156-170, 1998.
- COMISSÃO MUNDIAL SOBRE O MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO. *Nosso futuro comum*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1991. 430p.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 598 p.
- HORTA, Maurício. A natureza do século 21. *AU: Arquitetura & Urbanismo*, São Paulo: Pini, n. 179, fev. 2009. Disponível em: <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/179/a-natureza-do-seculo-21-academia-de-ciencias-da-125534-1.aspx>>.
- MONTANER, Josep Maria. Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. 272 p.
- MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. 160 p.
- MONTANER, Josep Maria. La experiencia del lugar: Ernesto Nathan Rogers, Enrico Tedeschi, José Antonio Cordeh y Lina Bo Bardi. In: Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos. *El lugar*. Madrid: Departamento de Proyectos Arquitectónicos de La Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Universidad Politécnica de Madrid, n. 2, 2011.
- NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a Arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 664 p.
- PIANO, Renzo et al. *Renzo Piano: sustainable architectures = arquitecturas sostenibles*. Barcelona: G. Gili; Corte Madera, CA: Gingko Press, 1998. 63 p.
- RODRÍGUEZ, Víctor Gabriel. *O ensaio como tese: estética e narrativa na composição do texto científico*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. 144 p.
- ROGERS, Ernesto Nathan. *Experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965. 230 p.
- ROMERO, Marta Adriana Bustos. *Arquitetura bioclimática do espaço urbano*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001. 225 p.
- SASSEN, Saskia. *Ciudades en la ecología del poder económico global: ¿un factor clave para la promoción de la sostenibilidad del medio ambiente?* Disponível em: <<http://habitataq.upm.es/boletin/n38/assas.html>>. Acesso em: 03 nov 2013.
- SYKES, A. Krista (org.). *O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 416 p.

**Agradecimentos**

Em especial, à professora doutora Lia Mayumi, pelos préstimos bibliográficos sobre o arquiteto Ernesto Nathan Rogers, que foram fundamentais para confecção deste trabalho; à professora doutora Cristina Engel de Alvarez, pelas revisões fundamentais no texto, e aos professores msc. Sandra Medeiros e msc. Marcelo Fiorotti, pelo apoio oferecido nas traduções.

**Notas do Autor**

Este artigo foi elaborado a partir do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do MBA em Construção Sustentável do Instituto de Pós-Graduação (Ipog), realizado no período de agosto de 2010 a outubro de 2012, na cidade de Vitória-ES. As imagens foram retiradas do repositório público da internet Archinform, disponíveis em < <http://eng.archinform.net/index.htm>>.

**Nota do Editor**

Data de submissão: Janeiro 2013

Aprovação: Agosto 2013

---

**Fabiano Vieira Dias**

Arquiteto-urbanista, especialista em Construção Sustentável (Ipog), mestrando do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) – conclusão em 2014.

Rua Euzira Vivacqua, 140, ap. 502.

29090-350 – Vitória, ES, Brasil

(27) 3082-6637

fabiano@urbearquitetonica.com.br

Maycon Sedrez  
Gabriela Celani

# e NSINO DE PROJETO ARQUITETÔNICO COM A INCLUSÃO DE NOVAS TECNOLOGIAS: UMA ABORDAGEM PEDAGÓGICA CONTEMPORÂNEA

078

pós-

## RESUMO

A adoção de novas tecnologias no processo de projeto tem desempenhado um papel fundamental na Arquitetura contemporânea. Isso tem instigado os professores a buscar conhecer os processos cognitivos envolvidos na aprendizagem de projeto. Este artigo é um estudo de caso da disciplina *Responsive Architecture*, lecionada pela arquiteta Anne Save de Beaurecueil na Unicamp. A disciplina inclui uma intensa utilização de meios computacionais de geração, representação e modelagem do projeto. O objetivo deste artigo é descrever o método utilizado nessa disciplina, a partir da observação das atividades, contextualizando-o no cenário das novas práticas arquitetônicas e de seu impacto no ensino, em escolas de excelência internacional. Por fim, verificam-se similaridades do método para inclusão de novas tecnologias com práticas pedagógicas atuais no ensino de Arquitetura.

## PALAVRAS-CHAVE

Tecnologias de projeto. Projeto digital. Arquitetura contemporânea. Projeto de arquitetura. Técnicas digitais.

LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO  
ARQUITECTÓNICO COM LA  
INCORPORACIÓN DE LAS NUEVAS  
TECNOLOGIAS: UM ENFOQUE  
PEDAGÓGICO CONTEMPORÁNEO

RESUMEN

La adopción de nuevas tecnologías en el proceso de diseño há jugado un papel clave em la arquitectura contemporánea. Esto há llevado a los enseñadores para tratar de conocer los procesos cognitivos implicados en el diseño de aprendizaje. Este artículo es un estudio de caso de la disciplina Responsive Architecture enseñada por el arquitecta Anne Save de Beaurecueil en Unicamp. El curso incluye un intenso uso de métodos computacionales para la generación, representación y proyecto. El propósito de este artículo es describir el método utilizado en esta disciplina, a partir de la observación de las actividades, la contextualización en el escenario de los nuevos estudios de arquitectura y su impacto en la enseñanza en las escuelas de excelencia internacional. Por último, hay similitudes en el método para la inclusión de las nuevas tecnologías con las prácticas pedagógicas actuales en la enseñanza de arquitectura.

PALABRAS CLAVE

Tecnologías de diseño. Diseño digital. Arquitectura contemporánea. Diseño de la arquitectura. Técnicas digitales.

TEACHING ARCHITECTURAL DESIGN  
WITH THE INCLUSION OF NEW  
TECHNOLOGIES: A CONTEMPORARY  
PEDAGOGICAL APPROACH

ABSTRACT

The adoption of new technologies in the design process has played a key role in contemporary architecture. This has instigated teachers to understand the cognitive process involved in learning design. This paper is a case study of the discipline Responsive Architecture taught at Unicamp by architect Anne Save de Beurecueil. The course includes an intense use of computational methods for generation, representation and modeling. The purpose of this research is to describe the method used from the observation of activities, contextualizing it in the scenario of new architectural practices and their impact on teaching in schools of international excellence. Finally, we verify that are similarities in the method for inclusion new technologies with current pedagogical practices in the architecture teaching.

KEY WORDS

Design technologies. Digital design. Contemporary architecture. Architecture design. Digital Techniques

A partir dos anos 1960, a prática arquitetônica começou a sofrer grandes mudanças, que vêm se propagando até hoje. Essas alterações, que envolvem a introdução de novas metodologias e tecnologias, se desencadearam a partir da tentativa de responder às demandas surgidas após a Segunda Guerra Mundial: maior complexidade dos programas arquitetônicos, que passaram a exigir a participação de equipes interdisciplinares, necessidade de aceleração no processo de projeto, industrialização da construção, exigências ambientais etc. (UPITIS, 2008). A partir do movimento dos métodos de projeto<sup>1</sup>, surgiram grupos interessados em entender os aspectos cognitivos desse processo e em incorporar a ele as novas tecnologias da informação e comunicação<sup>2</sup>. À exceção de experiências isoladas (ver trabalhos desenvolvidos por autores como Arivaldo Amorim, Regina Ruschel, Eduardo Nardelli, Anja Pratscke, Wilson Florio etc.), nem sempre novas práticas projetuais foram efetivamente incorporadas ao ensino de projeto nas escolas de Arquitetura, pois, embora se tenham agregado aos currículos novas disciplinas de instrumentalização para o uso dos sistemas Computer-Aided Design (CAD), estas se limitavam a ensinar o uso dos programas com o objetivo de representação (CELANI, 2002).

<sup>1</sup> Movimento que teve início na Inglaterra, nos anos 1960, envolvendo conferências, discussões e publicações a respeito da sistematização e uso de novas tecnologias no processo de projeto. Um dos grupos formados naquele momento, que perdura até hoje, é o *Design Research Society* (<http://www.designresearchsociety.org>), responsável pela publicação da revista *Design Studies*.

<sup>2</sup> Para maiores informações sobre esses grupos, ver Rocha (2004). Dentre eles, destacam-se o *Architecture Machine Group*, do MIT, e o *Design Research Center*, de Carnegie Mellon.

Visando propiciar a participação, em seus cursos de graduação, de profissionais atuantes no mercado de trabalho, a Unicamp criou o Programa Professor Especialista Visitante em Graduação (PPEVG), uma oportunidade de colocar a comunidade acadêmica em contato com pessoas reconhecidas como referências em sua área de atuação (KNOBEL, 2012). O curso de Arquitetura da Unicamp participou pela primeira vez desse programa, no segundo semestre de 2012, recebendo como visitante a arquiteta Anne Save de Beaurecueil, para atuar especificamente na área de novas tecnologias aplicadas ao projeto de Arquitetura. A professora visitante atuou em diversos escritórios de Arquitetura, como Bernard Tschumi, em Nova Iorque e Paris, Ken Yeang, em Kuala Lumpur, Zaha Hadid, em Londres, e lecionou na *A.A. School* de Londres, que é uma das mais antigas e maiores escolas de Arquitetura na Inglaterra. A atuação de Beaurecueil no curso de Arquitetura e Urbanismo da Unicamp colocou em pauta uma discussão que vai além da necessidade de se incorporar o conhecimento prático ao ensino superior. Neste caso específico, essas questões envolveram uma dinâmica de trabalho que toma como ponto de partida problemas reais da sociedade, busca respostas de maneira interdisciplinar, e desenvolve nos alunos uma intuição profissional, por meio da experimentação física e computacional.

Com o objetivo de contextualizar alguns aspectos das didáticas contemporâneas de projeto, procurou-se compreender, durante a disciplina oferecida, como ocorreu a inclusão de novas tecnologias no processo de projeto. Esta pesquisa foi realizada com princípios da pesquisa-ação, em que os autores participaram ativamente das atividades propostas, com apontamentos, encaminhamentos e críticas. Além disso, a observação das práticas pedagógicas foi ampliada, com discussões sobre a disciplina e entrevistas com os envolvidos.

## ABORDAGENS CONTEMPORÂNEAS DO ENSINO DE PROJETO

O ensino de Arquitetura vem sofrendo, nos últimos anos, grandes alterações, acompanhando um movimento que pode ser notado em todas as áreas do ensino superior. Segundo Oxman (2012), a tradição modernista de ensino de projeto enfatizava a forma e o espaço no início do processo criativo, enquanto as questões estruturais e ambientais eram frequentemente deixadas para os engenheiros. No atual estágio de desenvolvimento das tecnologias de apoio ao projeto, a disponibilidade de recursos de informática para a realização de análises ambientais e estruturais, desde as primeiras etapas do projeto, tem modificado essa realidade (*Ibid*).

O uso de sistemas CAD em Arquitetura vem se difundindo no Brasil, desde os anos 80 (AMORIM, 1995), contudo existem poucos registros de métodos de ensino de projeto arquitetônico com práticas projetuais instrumentalizadas para o uso de CAD, como o projeto paramétrico. As novas abordagens de ensino buscam novos métodos de projeto possíveis com computação, expressam todo o processo cognitivo do projeto e não somente o resultado final, exploram o projeto paramétrico e usam programação para criar inter-relações entre objetos (TIDAFI; IORDANOVA, 2006).

A consequência da integração de mídias digitais no processo de projeto é a liberdade com a definição da forma. A forma pode ser facilmente alterada por meio da manipulação dos parâmetros, e cada alternativa pode ser testada, atendendo a demandas ambientais, ergonômicas, econômicas ou estruturais (MEREDITH, 2008). A escolha das formas e dos parâmetros irá depender fortemente da sensibilidade cognitiva do arquiteto. A forma emerge de um processo de procura pelo desempenho ótimo.

No projeto digital, as habilidades cognitivas são despertadas pelo uso de ferramentas e recursos matemáticos e geométricos, como os algoritmos. Estes recursos podem servir como elemento articulador do problema em Arquitetura, pois ajudam a resolver ou organizar um problema de grande complexidade (TERZIDIS, 2006). É muito interessante que o estudante de Arquitetura aprenda a fazer operações algorítmicas básicas de ordem “*aritmética, lógica, combinatória, relacionais e classificatórias organizadas sob regras gramáticas e sintáticas*” (TERZIDIS, 2006, p. 38, tradução nossa). O projeto contemporâneo enfatiza a capacidade lógica do arquiteto, de trabalhar os diferentes elementos geométricos necessários para a construção do raciocínio projetual, com o auxílio da computação.

Para Kolarevic (2003, p. 26, tradução nossa) “*as novas abordagens no projeto abrem um universo formal no qual essencialmente formas curvilíneas não são estáveis, mas podem variar, possibilitando o surgimento de novas possibilidades, por exemplo, a forma emergente*”. As habilidades cognitivas de percepção do arquiteto são uma condicionante a ser explorada, nos métodos contemporâneos de projeto, pois contribuem com a criação e a descoberta de soluções, formas, padrões. Assim, um método pedagógico coerente com as ferramentas paramétricas pode estimular o desenvolvimento de habilidades cognitivas de arquitetos imersos em um ambiente digital.

Diversos pesquisadores procuram, neste momento, descrever a recente incorporação das tecnologias digitais ao ensino de projeto. Um bom exemplo é o

livro *Shaping Design Teaching*, publicado pela Aalborg University (STEINO; ÖZKAR, 2012). Algumas áreas de projeto generativo estão emergindo, como a geração de formas por meio de algoritmos e projeto paramétrico. De acordo com Fischer e Herr (2001), o ensino do projeto generativo demanda competências específicas, que precisam ser introduzidas ao longo do curso, como o conhecimento de linguagens de programação e da teoria de sistemas generativos de projeto.

Oxman (2008, p. 102, tradução nossa) busca uma estrutura para “[...] *formalizar os processos cognitivos da didática do projeto digital*”. A análise e a comparação dos diferentes procedimentos didáticos de projeto digital permitem identificar novas maneiras de pensar o projeto de Arquitetura. O conteúdo conceitual, as metodologias experimentais e as habilidades digitais são os três principais elementos dos novos métodos de projeto digital, que devem ser integrados (OXMAN, 2008).

## METODOLOGIA DA A.A. SCHOOL

A arquiteta Anne Save de Bearecueil está familiarizada com a metodologia pedagógica adotada na *A.A. School*. Uma das características do ensino nessa instituição é o uso intenso de novas tecnologias no processo de projeto. Os aspectos de liberdade de escolha, diversidade e experimentação são considerados como o diferencial de outras escolas. Devido à pluralidade internacional dos alunos na escola, questões geográficas, climáticas, morfológicas têm sido conteúdos centrais. Segundo Altomonte (2012), os métodos pedagógicos da *A.A. School* se apoiam no chamado “triângulo do conhecimento”, cujos lados são:

- Conceitual/Teórico: construção do conhecimento em camadas, sobre diversas questões, com uma combinação de aulas, seminários, visitas a campo e oficinas em formatos pré-definidos. As escolhas individuais dos alunos para abordar os assuntos devem ser sempre consideradas;

- Empírico/Experimental: fazer estudos de caso de relevância comprovada, por meio de seus projetos, observação direta, medições ou estudos de ocupação. Enfatiza-se um método para estudar e documentar esses casos, para que a comparação seja apropriada. As medições internas e externas e de condições e variáveis ambientais podem ser comparadas com edifícios similares, para que se possa fazer a simulação computacional. Esses estudos estão relacionados à teoria e crítica de Arquitetura;

- Analítico/Comparativo: exercícios programados, usando simulação de ventilação, insolação e iluminação, são uma ferramenta de aprendizagem muito apreciada. Estudos paramétricos são o componente essencial do processo de aprendizagem, e também o meio para informar o processo de projeto.

O método adotado na disciplina foi denominado pela arquiteta Anne Bearecueil como *Articulated Ground*. A tradução mais próxima desse conceito para o português seria ‘superfície articulada’. O *Ground* é a superfície que faz a transição entre o entorno e o edifício, e organiza o programa por meio de continuidade espacial. Trata-se de um conceito fortemente enfatizado pelos professores de projeto da *Architectural Association*, como maneira de garantir a integração do edifício com seu entorno. Na interpretação de Bearecueil, a

intenção é que essa superfície responda às necessidades do projeto como programa, aspectos urbanísticos, circulação, conforto ambiental, entre outros, resultando em uma Arquitetura responsiva (*Responsive Architecture*). Nesse método, alguns conceitos enfatizados e explorados são as formas paramétricas, os pontos de controle, os fluxos e o próprio *ground* (BEAURECUEIL; LEE, 2009a, 2009b).

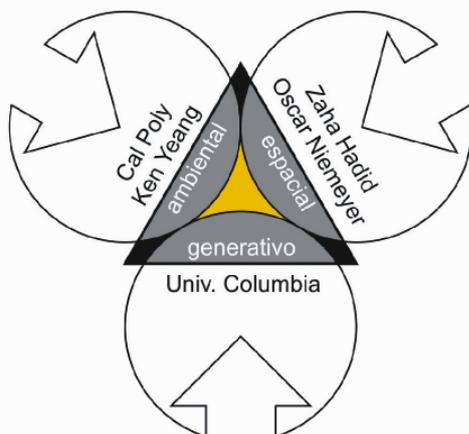
O método proposto por Beurecueil faz um uso intensivo de recursos computacionais, com duas finalidades principais: a avaliação de desempenho (térmico, iluminação, estrutural etc.) e a geração de formas de grande complexidade. O uso de formas complexas tem sido uma constante na Arquitetura contemporânea dos últimos anos, impulsionado pela disponibilidade de *software* avançado e técnicas de produção pós-industriais. Diversos escritórios de Arquitetura, na Europa e nos Estados Unidos, possuem uma equipe de especialistas em geometria, com o objetivo de pesquisar formas complexas e dar soluções construtivas a elas. O conhecimento de geometrias complexas (como topologia e geometria fractal) é fundamental, para produzir Arquitetura no método *Articulated Ground*. Esse conhecimento é necessário desde o processo de concepção das formas, até a fabricação e montagem dos elementos construtivos (POTTMANN et al., 2007).

## A EXPERIÊNCIA DE ANNE SAVE DE BEURECUEIL

Como citado anteriormente, a arquiteta Anne de Beurecueil esteve em contato com importantes instituições de ensino internacionais, e também com arquitetos contemporâneos de igual relevância. Essa experiência adquirida e os conceitos sobre a Arquitetura contemporânea formam um contexto único, que será

abordado a seguir. O método *Articulated Ground* pode ser compreendido sob três vetores de influência principais: (1) questões generativas de formas em projeto; (2) desempenho ambiental; (3) fluidez espacial. As questões generativas de projeto são o ponto estruturador do método, pois o desempenho ambiental e a fluidez espacial atuam sobre as formas geradas em etapas posteriores do projeto. São os três vetores de influência em sua vida profissional que, orientados pela metodologia de ensino da *A.A. School* (triângulo do conhecimento), consolidam esse método (fig. 1).

É um aspecto a ser considerado, no background da arquiteta, sua pesquisa sobre Arquitetura moderna brasileira, quando ainda residia nos Estados Unidos. Para ela, a Escola Paulista de Arquitetura produziu edifícios com um modelo de *ground* diferenciado do de outros países. A integração e a fluidez espacial, características da Arquitetura moderna brasileira, foram muito valorizadas por alguns arquitetos europeus dos anos 80, como Zaha Hadid e Rem Koolhaas. Beurecueil, no entanto, enfatiza a necessidade de



- vetores de influência
- método: articulated ground
- aspectos arquitetônicos

Figura 1: Influências da Arq. Anne de Beurecueil na construção do método *Articulated Ground*  
Fonte: do autor, 2012.

agregar outros valores a esse conceito, para responder melhor às questões atuais de projeto, como os aspectos ambientais.

Nas questões **generativas** de projeto, no período em que estive na Columbia e trabalhando com Bernard Tschumi, ela começa a ter contato com o projeto parametrizado para o concurso da *Florida International University School of Architecture* (Beaurecueil, em entrevista concedida a Celani e Sedrez, 2013). O contato com professores como Hani Hashid, Greg Lynn, Sulan Kolatan, Alejandro Zaera-Polo e Farshid Moussavi, Jesse Reiser e Nanako Umemoto também favoreceu o interesse pelo projeto paramétrico.

Na questão do desempenho **ambiental**, a formação na Cal Poly, com professores muito interessados em soluções ecológicas e sustentáveis, e posteriormente a aproximação com o trabalho de Arquitetura bioclimática de Ken Yeang, na Malásia, foram conhecimentos adquiridos de grande influência em seu repertório. Ken Yeang tem uma notória produção em Arquitetura, que responde ao clima adequadamente – *Climatic Responsive* – (LAWSON; DORST, 2005), e em sua formação buscou cursos de ecologia e biologia para contribuir com seus projetos.

Na questão **espacial**, a influência de Niemeyer e da Arquitetura brasileira, e de Zaha Hadid, como já foi citado, ajudaram a repensar o conceito de *ground*. Beaurecueil afirma que até mesmo Zaha Hadid tinha Niemeyer como fonte de inspiração (Beaurecueil, em entrevista concedida a Celani e Sedrez, 2013), por seus projetos com características fluidas e acessos em rampas. Ela acrescenta, ao conceito do *ground*, outras forças e fluxos, especialmente ambientais, para criar uma Arquitetura mais articulada.

## A DISCIPLINA RESPONSIVE ARCHITECTURE

A professora visitante conduziu a disciplina eletiva de projeto arquitetônico, intitulada *Responsive Architecture*. O objetivo da disciplina era “*desenvolver um novo tipo de Arquitetura performativa, resultado de processos computacionais de projeto, a fim de criar geometrias que estejam aptas a gerar uma coreografia cultural e climática em condições urbanas precárias*” (BEAURECUEIL, 2012). Os alunos foram divididos em grupos de trabalho, e contaram com tutores. Participaram, além da professora visitante, Anne de Beaurecueil, e a professora do curso, Gabriela Celani, uma equipe multidisciplinar de assistentes de ensino.

No início do semestre, 25 alunos se matricularam na disciplina, que foi oferecida como uma eletiva de projeto de quatro horas semanais, sem a exigência de qualquer pré-requisito. O número inicial de matriculados superou as expectativas, porém, ao contrário do que se imaginava, houve maior procura por parte de alunos novatos (com 20% de alunos do primeiro ano, 32% do segundo ano), do que pelos alunos mais avançados no curso, aos que se pretendia dar prioridade na matrícula. Se, por um lado, a presença de muitos alunos novatos exigiu que se dedicasse mais tempo a conceitos básicos, e limitou em parte os resultados, por outro, isso permitiu que se trabalhasse com alunos sem uma base ideológica de projeto consolidada e avessa a novas ideias.

A desistência ocorreu sobretudo pelos alunos mais avançados no curso, que foram abandonando a disciplina, à medida que os métodos de ensino e de

projeto de Beaurecueil, diferentes dos métodos dos demais professores, iam sendo apresentados. No final do semestre, restaram 14 alunos, sendo que nove deles eram do primeiro e segundo ano, o que demonstra uma maior persistência dos alunos novatos. Outro fator que levou muitos alunos a desistir do curso foi a carga horária de trabalho extraclasse exigida, que muitos consideraram excessiva para uma eletiva. Essa carga horária incluía o tempo para o desenvolvimento do trabalho em equipe e para a produção de maquetes, para o aprendizado de novos programas e para a pesquisa de referências arquitetônicas.

Ao contrário do que ocorre na maioria das disciplinas de projeto do curso, em que são exigidas apenas duas entregas de projeto durante o semestre, nesta disciplina ocorreu um acompanhamento muito mais contínuo do desenvolvimento dos projetos. As equipes deviam apresentar a evolução de seu trabalho todas as semanas, com a documentação do processo exposta por meio de pranchas devidamente diagramadas e maquetes físicas bem acabadas. A falta de disponibilidade de tempo dos alunos mais avançados no curso pode estar relacionada ao fato de estes, muitas vezes, estarem ocupados com outras atividades curriculares. É possível também que eles simplesmente tenham se acostumado a um ritmo de trabalho em que os projetos e as maquetes são desenvolvidos de maneira concentrada, apenas nos períodos que antecedem as duas entregas semestrais, ao invés de fazê-lo de maneira progressiva, ao longo do semestre. O ritmo de trabalho imposto pela professora Beaurecueil provou ser bastante produtivo, levando a resultados mais amadurecidos.

O problema escolhido como tema da disciplina foi a Comunidade Esportiva Glicério, uma Organização Não Governamental (ONG) coordenada pela “tia Eva”, instalada em um terreno no vale do Tamanduateí, cedido pela Prefeitura de São Paulo. A proposta da ONG é afastar crianças e adolescentes da marginalidade, por meio de atividades esportivas, funcionando como um grupo transformador (ALVES, 2011). Contudo a organização sofre com a falta de uma infraestrutura adequada, em um espaço confinado entre vias expressas, e sem a segurança de um orçamento fixo que garanta sua manutenção. A partir deste caso real, foram introduzidos diversos temas ligados à Arquitetura, como o uso de novas tecnologias no projeto de edifícios sustentáveis.

Como projeto para a disciplina, os alunos produziram propostas para a Comunidade Esportiva Glicério, que atende a mais de 350 crianças que se encontram em situação de grande vulnerabilidade social, de uma região pobre do centro de São Paulo. A organização tem prestígio e orgulho de seus prêmios e campeonatos conquistados, e está localizada no terreno de um antigo quartel da Polícia Militar, próximo ao Parque Dom Pedro, às margens do rio Tamanduateí. A área, de 28 mil m<sup>2</sup>, ocupa um quarteirão inteiro ao longo da Avenida do Estado, entre o Viaduto 25 de Março e o Viaduto Governador Roberto Abreu Sodré. Nela existem, atualmente, um campo de futebol precário e instalações provisórias que abrigam a administração da entidade, além de vestiários e espaços onde as crianças recebem merenda e fazem seu dever de casa, com apoio de voluntários.

Embora não tenha sido imposto um programa fixo para o projeto, foi estabelecido, como necessidade, propor uma arquibancada para o campo de futebol e considerar o uso do edifício do quartel como museu. Na primeira semana, foi realizada uma visita ao local, com o objetivo de conhecer o espaço de intervenção, captar informações e definir o programa arquitetônico. Foi possível

também analisar o entorno, verificar atividades conflitantes, necessidade de adequação do campo de futebol e a falta de identidade das atuais instalações.

Nas aulas seguintes, as equipes apresentaram seus trabalhos, com as primeiras propostas e estudos de caso, tratando principalmente da análise do terreno e interpretação do programa. A pesquisa de projetos referenciais é muito salientada no método, enfatizando, inclusive, a reprodução de cortes, esquemas e perspectivas, para o entendimento daquele projeto. A quantidade de alternativas geradas foi uma constante, constituindo um leque de formas que podem ser testadas e avaliadas, além de possibilitar a compreensão do funcionamento dos elementos paramétricos.

O trabalho no estúdio ocorreu, em muitos momentos, com os alunos conectados aos computadores (fig. 2), apresentando o projeto por meio de desenhos, diagramas e maquetes eletrônicas. Os alunos trabalharam com formas paramétricas, para que se ajustassem ao terreno, aos elementos arquitetônicos existentes e ao programa proposto.

A dinâmica da disciplina exigiu dos alunos produção semanal de materiais, modelos e desenhos. A utilização de diversos meios para a produção de maquetes (manual, corte a laser, prototipagem rápida), além da grande quantidade de material produzido para estudo e análise, foi constante (fig. 3). Destaca-se a apresentação de modelos físicos de estudo em diferentes escalas, produzidos com as técnicas descritas, em praticamente todas as aulas. Para fazer essa documentação, os alunos precisaram lançar mão de diversas técnicas de computação gráfica, modelagem geométrica e prototipagem, o que fez que o tempo dedicado à disciplina fosse bem maior que o número de créditos da mesma.

O aprendizado dos programas e *plug-ins* utilizados não foram feitos apenas por meio das aulas, mas principalmente de maneira autodidata, por parte dos alunos. Os *plug-ins* utilizados permitiram a produção dos modelos de estudo, possibilitando, ainda, analisar fenômenos físicos, formas complexas, insolação, e preparo dos desenhos para a fabricação. O acesso a tutoriais e guias (vídeos) de utilização de programas, bem como o ambiente virtual de aprendizagem da



Figura 2: Trabalho de programação em sala de aula  
Fonte: autor, 2012.



Figura 3: Variedade de produtos apresentados  
Fonte: autor, 2012.

Unicamp - Teleduc contribuíram para o avanço no conhecimento das ferramentas, pois abordavam desde os comandos elementares do *software*, passando pela construção de objetos básicos, até geometrias mais complexas.

## RESULTADOS OBTIDOS

São descritos a seguir os resultados obtidos pelas três equipes que participaram da disciplina até o fim, completando todas as etapas previstas. A equipe A, formada por quatro alunos (primeiro, segundo e quarto ano), desenvolveu, como resposta ao problema apresentado, um programa que incluía espaços para a ONG (campo de futebol com arquibancada coberta e áreas de serviços) e outros espaços para atender à população local (playground para as crianças da região, academia ao ar livre para a comunidade, espaço destinado a cursos profissionalizantes, espaço para feira para os ambulantes que atualmente ocupam a área, e praça arborizada e com equipamentos públicos, na região entre o quartel e o acesso à estação de metrô).

O processo de projeto apresentado demonstra uma forte preocupação com a questão ambiental, em especial o controle da insolação, que foi utilizado como justificativa para a introdução de uma grande estrutura no projeto (fig. 4). A equipe optou por implantar o campo de futebol na parte oeste do quartel, enquanto as funções voltadas à comunidade local foram situadas na porção leste do terreno. Essa área recebeu uma grande cobertura, formada por células hexagonais. Cada célula recebeu superfícies laterais com diferentes angulações, resultando em maior ou menor penetração do sol, dependendo da necessidade de sombra em cada região (fig. 5).

A equipe B, formada por cinco alunos (primeiro, segundo e terceiro ano, sendo, um dos membros, arquiteto formado), foi mais enfática na incorporação dos métodos introduzidos pela professora Beaurecueil no processo de projeto, apresentando diversos diagramas de forças locais, conexões e pontos de atração e repulsão. A equipe optou por implantar o campo de futebol a leste do quartel, criando uma grande praça na porção oeste do terreno, com uma elevação, sob a qual foi instalado um restaurante popular, e uma depressão, para acesso subterrâneo ao museu.

Diferente da equipe A, que se concentrou mais nos aspectos climáticos, esta equipe dedicou-se prioritariamente a desenvolver estruturas paramétricas para as coberturas do museu e da arquibancada do campo de futebol, produzindo diversos modelos físicos de estudo. Houve também preocupação com o aproveitamento da luz natural, por meio de fendas criadas na cobertura do restaurante popular, que serve, ao mesmo tempo, de arquibancada para eventos na praça (fig. 6). As estruturas surgiram de estudos de conexões de pontos no terreno (fig. 7).

A equipe C, formada por cinco alunos (do primeiro, segundo, quarto e sexto ano), adotou como tema a questão ambiental e a valorização do rio Tamandateí, criando uma “Praça da Água” na área a oeste do quartel, e mantendo o campo de futebol no local original. A “Praça da Água” incluiria atividades de extensão à comunidade local, abrigadas no antigo edifício de garagem do quartel e por uma nova estrutura em arco (fig. 8). O desenvolvimento dessa estrutura de maneira paramétrica, com fendas que permitem a entrada de luz, foi um dos pontos

Figura 4: Modelo em papel cortado a laser e impresso em 3D  
 Fonte: Trabalho desenvolvido pelos alunos do curso, 2012.



Figura 5: Equipe A – detalhe da cobertura com controle da entrada de sol.  
 Fonte: Trabalho desenvolvido pelos alunos do curso, 2012.

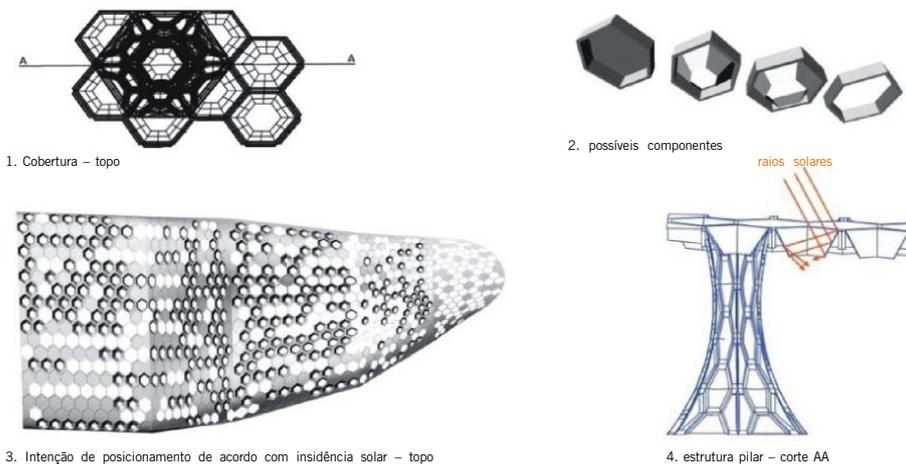


Figura 6: Equipe B – maquete e estudo de circulações.  
 Fonte: Trabalho desenvolvido pelos alunos do curso, 2012.



Figura 7: Equipe B – estudo das conexões.  
 Fonte: Trabalho desenvolvido pelos alunos do curso, 2012.

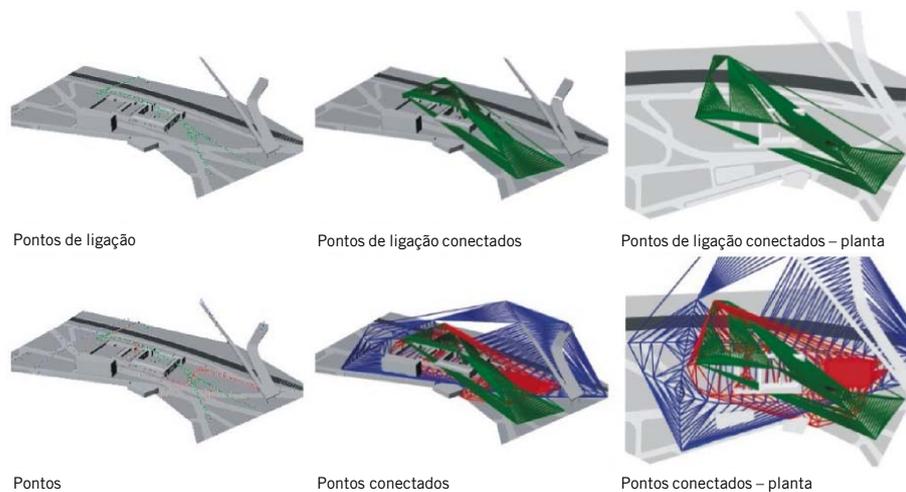
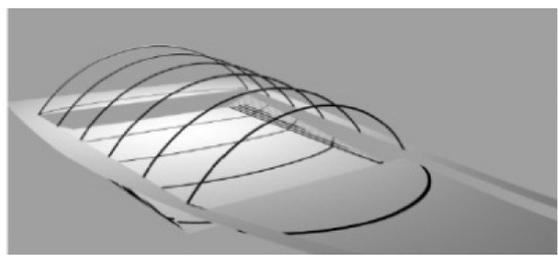
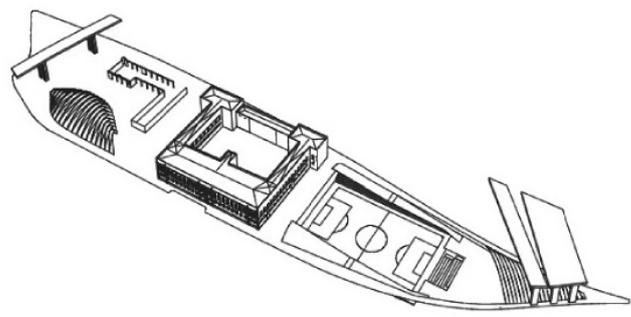
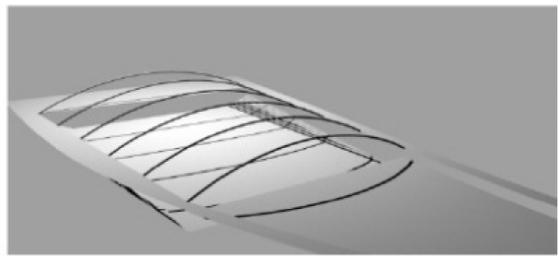


Figura 8: Equipe C – perspectiva geral, estudo de alternativas estruturais.  
 Fonte: Trabalho desenvolvido pelos alunos do curso, 2012.



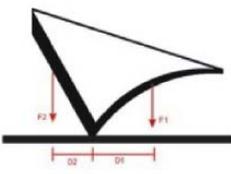
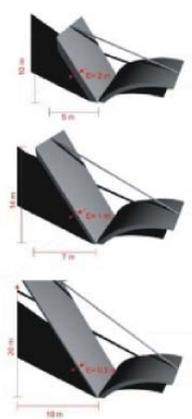
**Situação 01**  
 Relação H/D: 1/2  
 Altura máxima: 16,75 m



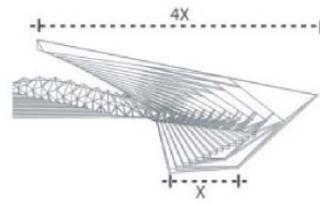
**Situação 02**  
 Relação H/D: 1/4  
 Altura máxima: 8,40 m

Figura 9: Exemplo de discussão sobre a viabilidade do uso de estruturas com tirantes e análise de estrutura com treliça espacial.  
 Fonte: Trabalhos desenvolvidos pelos alunos do curso, 2012.

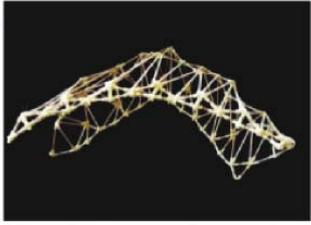
**Estudo estrutural:  
 Contraventamento**



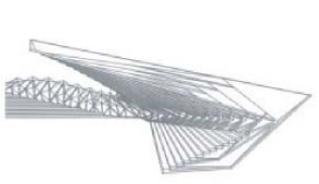
Uso de balanço por equilíbrio de momento de forças:  
 Princípio: Igualar o momento (peso X braço) da estrutura e do contraventamento, de forma às estruturas se equilibrem.  
 Parâmetros:  
 - Espessura contraventamento;  
 - Altura contraventamento;  
 Problemas:  
 - Dimensões muito grandes do contraventamento  
 - Invasão da área de calçada;  
 - Invasão da área do campo;  
 Conclusão:  
 Não seria possível utilizar esse princípio estrutural na área devido às dimensões da estrutura



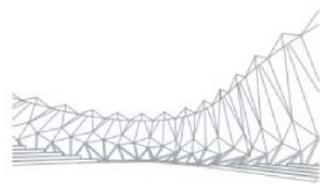
Cobertura da arquibancada apoiada 1/4



Maquete da sessão frágil da estrutura



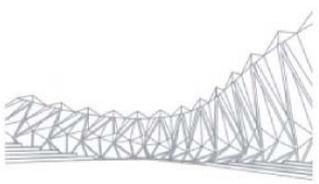
Cobertura com reforço estrutural



Ponto frágil apoiado 1/4



Estrutura flerindo sobre pressão



Ponto frágil com reforço estrutural

principais do trabalho da equipe, que desenvolveu uma série de alternativas, a partir da análise da estrutura da “Casa do Lago”, construída pelo arquiteto Joan Vilá, nos anos 1980, no campus da Unicamp.

## ANÁLISE DOS RESULTADOS

A análise dos projetos desenvolvidos demonstra que cada grupo teve a liberdade de enfatizar uma questão ambiental de seu interesse, para orientar o desenvolvimento do projeto: o sombreamento (equipe A) e o aproveitamento da luz natural (equipes B e C). A preocupação com a questão estrutural esteve presente em todas as equipes, por meio da realização de estudos de caso, da produção de inúmeras maquetes físicas, que permitiram testar empiricamente o comportamento estrutural das formas projetadas, e por meio de pesquisa em fontes clássicas de projeto estrutural, como o livro *Structure Systems* (ENGEL; RAPSON, 1977).

Originalmente, a professora Beaurecueil pretendia também utilizar recursos computacionais de análise por elementos finitos, como o *plug-in* Karamba<sup>3</sup>, para Rhinoceros<sup>4</sup>, mas esse aplicativo se mostrou demasiado complexo, uma vez que a maioria dos alunos ainda não tinha uma formação básica que lhes permitisse compreender os sistemas estruturais. Ainda assim, o aprendizado nessa área foi visivelmente superior ao demonstrado na maioria das disciplinas tradicionais de projeto, em que raramente os alunos se arriscam com estruturas não convencionais. A exigência da professora Beaurecueil, de demonstração empírica e teórica da viabilidade estrutural, permitiu que mesmo os alunos mais inexperientes pudessem desenvolver essa habilidade, por meio de discussões bem embasadas (fig. 9).

Os exemplos demonstram como os projetos desenvolvidos transcenderam a questão do planejamento do espaço e da definição do programa, integrando as questões ambientais e estruturais como condicionantes fundamentais do desenvolvimento do projeto. Nesse aspecto, foi também de fundamental importância a participação de diversos alunos de pós-graduação, com diferentes habilidades (um deles, por exemplo, havia desenvolvido seu mestrado na área de estruturas metálicas), que puderam contribuir com as equipes, no desenvolvimento dos projetos, por meio de assessorias fora dos horários de aula. A participação desses alunos de pós-graduação no curso revelou ser uma colaboração de mão dupla, pois eles também tiveram a oportunidade de vivenciar uma experiência diferente de ensino de projeto, o que certamente contribuirá para sua formação como futuros professores.

A disciplina enfatizou a produção de modelos, tanto digitais quanto físicos, sendo os últimos produzidos após uma exploração ampla dos modelos digitais. A maquete, como procedimento de investigação do projeto, é muito apropriada para este método. Por isso, a estrutura do Laboratório de Automação e Prototipagem para Arquitetura e Construção (Lapac) da Unicamp foi fundamental para instrumentalizar a disciplina, oferecendo equipamentos como cortadora a laser, fresadora CNC e impressora 3D.

A carga horária da disciplina foi de quatro horas semanais, e a maioria dos alunos cursou cerca de oito disciplinas simultaneamente, uma diferença muito

<sup>3</sup> Karamba é um *plug-in* para o Rhinoceros, que realiza análises estruturais baseadas em elementos finitos.

<sup>4</sup> O Rhinoceros é um *software* de *Computer-Aided Design*.

significativa em relação aos alunos da *A.A. School*, que têm uma carga semestral de três a quatro disciplinas e não exercem nenhuma atividade extraclasse. Na Unicamp, a realidade da turma é outra, sendo um curso noturno, em que boa parte dos alunos trabalha, resultando em pouco tempo para produzir os estudos e a pesquisa de projeto esperada.

O problema do gerenciamento do tempo de pesquisa e desenvolvimento do trabalho foi relatado por muitos alunos. Em entrevistas, eles mostraram que as horas dedicadas para a disciplina chegavam a ultrapassar 15 horas semanais. Situação compreensível para uma disciplina de projeto que realmente é um estúdio integrado e que agrupa aspectos urbanísticos, arquitetônicos, estruturais, estéticos, computacionais, tecnológico, teóricos etc. Lidar com o gerenciamento do tempo em disciplinas de projeto de Arquitetura é uma questão com muitos conflitos e ainda pouco discutida no ambiente acadêmico (LAWSON; DORST, 2005).

A professora Beaurecueil constatou, logo nas primeiras semanas, dificuldades relacionadas a técnicas de representação, elaboração de esquemas e desenho de diagramas, por parte dos alunos da disciplina. Ela enfatizou que todo o processo deveria ser produzido digitalmente. Capturar imagens, fazer renderizações e vetorizar os projetos foram alguns dos problemas que surgiram. Percebeu-se certa dificuldade dos alunos em trabalhar simultaneamente com diferentes programas e gerar os arquivos para corte a laser e impressão 3D. A falta de conhecimento das ferramentas computacionais atrasou o ritmo da disciplina.

Os participantes destacaram, como pontos positivos, a aprendizagem de diversos novos recursos computacionais, contato com alunos de diferentes fases do curso e com a arquiteta, que possui vasto conhecimento das ferramentas adotadas, e, por fim, o uso de prototipagem rápida, para a produção dos modelos físicos de estudo. Como pontos negativos, citaram a quantidade de material a ser preparado em pouco tempo, a necessidade de computadores potentes, para a instalação dos programas utilizados, e a falta de conhecimento prévio da maioria desses aplicativos.

Apesar do uso intenso de recursos computacionais, a disciplina não tinha como foco principal a informática aplicada. As questões projetuais eram verdadeiramente o centro de discussão. As ferramentas computacionais eram integradas ao processo de projeto de maneira natural, como ocorre nos escritórios de Arquitetura contemporâneos. Isso permite corroborar a afirmação de Oxman, de que a “*informação tem se tornado um ‘novo material’ para o arquiteto*” (OXMAN, 2006, p. 242, tradução nossa), e a maneira de trabalhar nesta realidade é com uma estreita relação entre a teoria e a prática.

Dentre as questões projetuais apresentadas, talvez a única que não pôde ser completamente assimilada pelos alunos foi o real sentido do *ground*. Não é possível perceber nos projetos a superfície articulada que produz continuidade espacial entre o edifício e o entorno urbano, mas isto também pode estar relacionado ao fato de a maioria dos alunos ser dos anos iniciais do curso.

## DISCUSSÃO

Os resultados da disciplina trouxeram à tona algumas questões que serão discutidas a seguir. Os autores constataram, de maneira muito presente, três

aspectos valorizados no ensino de projeto contemporâneo, que serão explicados nesta discussão. São eles: as metodologias Aprendizagem Baseada em Projetos e Aprendizagem Baseada em Problema, que serão referenciadas como *Problem* ou *Project Based Learning* (ABP), como fio condutor, junto com a metodologia da *A.A. School*; o Modelo de Desempenho (tal como descrito por Oxman, 2008), com programas de simulação utilizados durante a definição da forma; e o *Craftsmanship*, a integração entre habilidades cognitivas e manuais (*hands-on*), no desenvolvimento de projetos de Arquitetura.

Como afirmado no início deste trabalho, a atuação da professora Beaurecueil, no curso de Arquitetura e Urbanismo da Unicamp, levantou questionamentos que foram bem além da necessidade de trazer profissionais atuantes no mercado para a Universidade, em especial as questões do uso das novas tecnologias no processo de projeto, mas também a questão das metodologias de ensino em Arquitetura. Embora, em nenhum momento, a professora Beaurecueil tenha dado indicações de estar utilizando um método de ensino específico, foi possível identificar, no método utilizado, características das metodologias de ensino ABPs. Essas metodologias têm, como preocupações essenciais, o trabalho interdisciplinar e colaborativo e a formação do espírito de cidadania, por meio da vinculação com o mundo real. As ABPs trabalham com problemas não estruturados, formulados para que os alunos adquiram conhecimento de conteúdos específicos e habilidades de resolução de problemas (MARKHAM; LARMER; RAVITZ, 2008).

Trata-se de um método de ensino que utiliza projetos como foco central, em uma diversidade de disciplinas, abordando questões atuais ou importantes para a comunidade, que se desdobram de modo imprevisto. Uma questão ou desafio é proposto aos estudantes, criando a necessidade de conhecer o conteúdo e adquirir habilidades, de praticar a colaboração e várias formas de comunicação, e permitindo que os alunos exerçam liberdade de escolha, resultando em um produto final que deve ser apresentado publicamente (BIE, 2013). A avaliação se dá na observação do pensamento crítico, colaboração e comunicação entre os alunos, habilidades muito requeridas no século 21. A elaboração de uma estruturação bem justificada da maneira como resolver o problema faz parte do processo de aprendizagem. Além disso, esse é o momento em que existe uma oportunidade para a inovação.

São poucos os trabalhos específicos sobre as aplicações das ABPs no ensino de Arquitetura. Dois exemplos relativamente recentes foram publicados por Cepeda (2005), na área de ensino de matemática para arquitetos, e por Bridges (2006), na área de *architectural computing*. Bridges enfatiza a importância do atelier de projeto, como local por excelência de integração entre as diferentes áreas da Arquitetura, e sugere que, nas ABPs, os seguintes aspectos devem estar presentes: (1) problema complexo, não estruturado, cuja estruturação é feita colaborativamente; (2) trabalho de longa duração; (3) colaboração entre os alunos e exigência de uma grande variedade de habilidades; (4) diversidade de mídias utilizadas; e (5) uso de precedentes de projeto. Todos esses itens puderam ser observados na disciplina analisada, como descrito a seguir.

1. O **problema** dado aos alunos foi colocado de maneira não estruturada, e os grupos puderam definir uma maneira de resolvê-lo. Algumas indicações iniciais de projeto serviram para dar os encaminhamentos da proposta, por exemplo, deveria haver um campo de futebol com medidas oficiais, e o prédio do quartel não

poderia ser removido. Mesmo assim, o problema era, ao mesmo tempo, complexo para ser resolvido, e aberto o suficiente para permitir um grande número de propostas.

2. O trabalho desenvolvido ao longo de **um semestre** produziu resultados satisfatórios, como apresentado anteriormente. Pode-se dizer que, se a carga horária da disciplina fosse maior, a investigação do projeto teria sido mais aprofundada. A arquiteta Beaurecueil comentou algumas vezes que, na *A.A. School*, há a possibilidade de trabalhar em sequência com os alunos por até dois anos seguidos, aumentando a duração da pesquisa.

3. A **colaboração** entre os participantes ocorreu por meio dos grupos com alunos de diferentes fases do curso, e por meio dos tutores de pós-graduação. Os envolvidos contribuíram, com seus conhecimentos e habilidades, no processo do projeto. Este tópico corrobora o conceito de *Craftsmanship*, a ser explicado mais adiante.

4. Na análise dos resultados, observaram-se **diferentes técnicas** de representação, diversidade de programas utilizados e grande quantidade de modelos produzidos, constituindo verdadeiramente um conjunto amplo de mídias. Destaca-se o uso de referências de modo estruturado, com a elaboração de diversos diagramas, modelos virtuais e físicos, como processo cognitivo do projeto. Assim, o uso de diversos meios de representação (físicos e digitais), na exploração de alternativas arquitetônicas com novas tecnologias, marca o ressurgimento da maquete como método exploratório.

5. Os estudos iniciais foram construídos com **precedentes** de projeto, reproduzindo digitalmente as estruturas e conceitos de projetos selecionados pelas equipes.

Conforme observado na disciplina, o processo deve ser totalmente documentado e apresentado em etapas, por meio de diagramas e esquemas. O processo constitui o elemento mais importante no projeto contemporâneo (OXMAN, 2008; TERZIDIS, 2006). Os estudantes devem desenvolver soluções que levem em consideração aspectos estéticos, programáticos e funcionais, pensando na realidade social e urbana, de maneira interativa, porém em uma ordem que difere do método tradicional em Arquitetura. Para Oxman (2008), no modelo tradicional de simulação em CAD, a geração da forma vem primeiro, seguida pelo desempenho e simulações e, por fim, a avaliação, em um processo que se retroalimenta. Já no modelo de desempenho, a primeira etapa é a utilização, para verificar o desempenho do projeto, de programas (Rhinoceros, Grasshopper<sup>5</sup>, Ecotect<sup>6</sup>, Geco<sup>7</sup>, Galápagos<sup>8</sup>, Kangoroo<sup>9</sup>, Pepakura<sup>10</sup>) que permitem a geração de formas. Estas são avaliadas, realimentando o processo, até a decisão final do arquiteto. Neste caso, a parametrização do projeto é o que possibilita esse fluxo do processo com muita agilidade.

Esse modelo de pensamento do projeto, denominado por Oxman (2008) de *performance model* - modelo de desempenho, é característico da Arquitetura contemporânea. A descrição a seguir demonstra claramente as práticas adotadas pela professora Beaurecueil:

*Architectural design shifts from pure modeling to the understanding of organizational principles and systems with a specific behavior. The actual form emerges from a process seeking for optimal performance. [...] Forces such as physical forces, e.g., wind forces on building structures, in a given*

<sup>5</sup> Grasshopper é um *plug-in* para Rhinoceros, de modelagem geométrica por meio de programação.

<sup>6</sup> Ecotect é um programa da AutoDesk, para a análise de insolação, sombreamento e desempenho térmico.

<sup>7</sup> Geco é um conjunto de componentes que estabelecem uma conexão direta entre Rhinoceros/Grasshopper e o Autodesk Ecotect.

<sup>8</sup> Galápagos é um *add-on* para Grasshopper, para utilização de algoritmos evolucionários para a solução de problemas.

<sup>9</sup> Kangoroo é um *add-on* para Grasshopper, para simulação de propriedades físicas (esforços, tensão, gravidade).

<sup>10</sup> Pepakura é um programa para a planificação de objetos tridimensionais.

*context are fundamental to form-making in performance-based design.*  
(OXMAN, 2008, p. 107)

O terceiro item observado na disciplina, que também está alinhado com os novos métodos observados na prática e ensino de projeto contemporâneos, é a questão *craftsmanship*. Essa palavra é traduzida para o português como habilidade, destreza ou arte. Contudo seu significado em inglês é mais amplo; trata-se de habilidade intelectual e manual conjugadas, quando um produto demonstra sua qualidade no projeto e na execução. Esse conceito é muito explorado nos textos do arquiteto Renzo Piano:

*An architect must be a craftsman. Of course any tools will do; these days, the tools may include a computer, an experimental model, and mathematics. However, it is still craftsmanship the work of someone who does not separate the work of the mind from the work of the hand. [...] Truly creative work is a circular process, and if an architect makes himself part of this process he can gain the technical ability to grasp in essence what he is working on. Creativity can be realized through teamwork [...].*  
(PIANO, 1992, p. 10)

Embora as equipes não fossem formadas por pessoas de várias áreas do conhecimento, como sugere Piano (envolvendo a colaboração entre engenheiros, arquitetos, matemáticos, especialistas em fabricação etc.), ainda assim elas incluíram pessoas com diferentes tipos de experiência (alunos de diferentes anos de graduação e de pós-graduação). A inclusão de alunos de diferentes cursos provavelmente teria contribuído ainda mais para resultados criativos.

Assim como sugere Renzo Piano, o desenvolvimento do projeto na disciplina descrita envolveu um processo circular entre atividades intelectuais e manuais. A produção de maquetes foi muito mais intensa do que se observa em outras disciplinas de projeto do curso, em uma rotina na qual os modelos eram renovados semanalmente, conforme o avanço do trabalho.

A introdução desses métodos contemporâneos no ensino de projeto no Brasil demandaria algumas alterações curriculares, por exemplo, o trabalho integrado de professores, num esforço para apresentar os conteúdos básicos em um contexto interdisciplinar. A colaboração entre os alunos com níveis diferentes de conhecimento foi fundamental nessa disciplina. Diversos conteúdos de muitas disciplinas do curso de Arquitetura foram discutidos, analisados e aplicados nos projetos. Como a disciplina era isolada das demais (não era interdisciplinar), os tutores fizeram o papel de complementar a construção das propostas, com conhecimentos abrangentes de Arquitetura e também específicos dos programas e equipamentos usados. Além disso, seria necessária uma reestruturação das faculdades de Arquitetura, em termos de espaço físico, aquisição de novas tecnologias e reformulação dos currículos.

Como conclusão, é possível dizer que, apesar de todas as dificuldades e limitações apontadas, o Programa Professor Visitante mostrou-se eficiente, como forma de introduzir novas tecnologias no processo de projeto, no curso de Arquitetura da Unicamp. Esperamos dar continuidade ao estudo de novos métodos de ensino, a partir da observação de práticas contemporâneas arrojadas e de uma maior proximidade com arquitetos inovadores.

## REFERÊNCIAS

- ALTOMONTE, Sergio. *Framework for curriculum development*. Nottingham: Educate, 2012. 66 p.
- ALVES, Eva Maria. *Comunidade Novo Glicério*. 2011. Disponível em: <<http://comunidadenovoglicerio.blogspot.com.br/search/label/1%20Sobre%20%20ONG>>. Acesso em: 15/10/2012.
- AMORIM, Ariovaldo. L. Impacto das novas tecnologias nos currículos dos cursos de Arquitetura e Urbanismo. In: SEMINÁRIO NACIONAL A INFORMATICA NO ENSINO DE ARQUITETURA, 1., 1995, Salvador. *Anais...* Salvador : FAUFBA, 1995. v. único.
- BEAURECUEIL, Anne Save de; LEE, Franklin. (Eds). *Articulated grounds: mediating environment and culture*. Londres: AA Publications, 2009a. 160 p. . (A.A. Agendas. n. 7).
- BEAURECUEIL, Anne Save de; LEE, Franklin. Articulating environmental grounds. *Architectural Design*, n. 79, 2009b, p. 120–123.
- BEAURECUEIL, Anne Save de. *Programa da disciplina Responsive Architecture: tópicos Especiais*. Unicamp. 2012.
- BIE - Buck Institute for Education. 2013. Disponível em: <[http://www.bie.org/about/what\\_is\\_pbl](http://www.bie.org/about/what_is_pbl)>. Acesso em: 27/04/2013.
- BRIDGES, Alan. A critical review of problem based learning in architectural education. In: eCAADe CONFERENCE, 24., Volos, Greece. *Proceedings: Communicating Space(s)*. Volos: eCAADe, 2006. p. 182-189.
- CELANI, Gabriela; SEDREZ, Maycon. Entrevista com Anne Save de Beurecueil. *Entrevista*, [on-line], São Paulo, jul. 2013. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/14.055/4776?page=7>>
- CELANI, Gabriela. Beyond analysis and representation. In: *CAD: a new computational approach to design education*. 2002. 202 f. Tese (Doutorado em Architecture: Design and Computation) Massachusetts Institute of Technology, Cambridge: MIT, 2002.
- CEPEDA, Francisco Javier. Designing a problem-based learning course of mathematics for architects. *Nexus Network Journal*, v. 7, n. 1, p. 42-47, 1 abr. 2005.
- ENGEL, Heino; RAPSON, Ralph. *Tragsysteme = Structure Systems*. Stuttgart: Hatje, 1977. 352 p.
- FISCHER, Thomas; HERR, Christiane M. Teaching Generative Design. In: INTERNATIONAL GENERATIVE ART CONFERENCE, 4., 2001, Milano. *Proceedings...* Milano : Politecnico di Milano, 2001.
- KNOBEL, Marcelo. *Programa Professor Especialista Visitante em Graduação – PPEVG*. 2012. Disponível em: <[www.prg.unicamp.br/hotsites/ppevg/](http://www.prg.unicamp.br/hotsites/ppevg/)>. Acesso em: 15/10/2012.
- KOLAREVIC, Branko. *Architecture in the digital age: design and manufacturing*. New York: Taylor & Francis, 2003. 320 p.
- LAWSON, Bryan; DORST, Kees. *How designers think: the design process demystified*. Oxford: Elsevier, 2005. 321 p.
- MARKHAM, Thom; LARMER, John; RAVITZ, Jason (org.) *Aprendizagem baseada em projetos: guia para professores do ensino fundamental e médio*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2008. 200 p.
- MEREDITH, Michael. *From control to design: parametric/algorithmic architecture*. Barcelona: Actar, 2008. 239 p.
- OXMAN, Rivka. Theory and design in the first digital age. *Design Studies*, n. 27, 2006, p. 229-265.
- OXMAN, Rivka. Digital architecture as a challenge for design pedagogy: theory, knowledge, models and medium. *Design Studies*, n. 29, 2008, p. 99-120.
- OXMAN, Rivka. Digital design didactics: re-thinking design theory, methodology and pedagogy. In: STEINO, Nicolai; ÖZKAR, Mine (Org.). *Shaping design teaching: explorations into the teaching of form*. Aalborg: Aalborg University Press, 2012. 224 p.
- POTTMANN, Helmut et al. Renzo Piano Building Workshop: in search of a balance. *Process: Architecture*. n. 100. 1992. 258 p.

ROCHA, Altino João M. *Architecture Theory 1960-1980: emergence of a computational perspective*. 350 p. Tese (Doutorado em Arquitetura) Massachusetts Institute of Technology. Cambridge: MIT, 2004.

STEINO, Nicolai; ÖZKAR, Mine (Org.). *Shaping design teaching: explorations into the teaching of form*. Aalborg: Aalborg University Press, 2012. 224 p.

TERZIDIS, Kostas. *Algorithmic Architecture*. London: Elsevier, 2006. 176 p.

TIDAFI, Temy; IORDANOVA, Ivanka. Experimental approach in an architectural design studio: how digital technologies could change a design process. In: eCAADe CONFERENCE, 24., *Proceedings: Communicating Space(s)*. 2006, Volos, Greece: eCAADe, 2006. p. 852-858.

UPITIS, Alise. *Nature normative: the design methods movement, 1944-1967*. 564 p. Tese (Doutorado em Arquitetura). Massachusetts Institute of Technology, 2008.

### **Agradecimentos**

Os autores agradecem a colaboração da arquiteta Anne Save de Beaurecueil, por sua dedicação à disciplina, bem como o tempo dispensado à entrevista; aos alunos participantes da disciplina, que mostraram grande empenho em aprender e conhecer; e aos colegas que participaram da disciplina como assistentes de ensino. Esta pesquisa não teria sido possível sem a bolsa PPEVG da PRG da Unicamp à professora Anne Save de Beaurecueil e sem a bolsa de doutorado da Capes ao pesquisador Maycon Sedrez.

pós- | 097

### **Nota do Editor**

Data de submissão: Agosto 2013

Aprovação: Novembro 2013

---

### **Maycon Sedrez**

Arquiteto e urbanista pela Universidade Regional de Blumenau (Furb), mestre em Planejamento e Projeto de Arquitetura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), doutorando em Arquitetura, Tecnologia e Cidade pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente é bolsista da Capes Brasil na mesma instituição e pesquisador do Laboratório de Automação e Prototipagem para Arquitetura e Construção.

Av. Albert Einstein, 951 – Campus Zeferino Vaz

13083-852 – Campinas, SP, Brasil

(19) 9906-4612

maycon@fec.unicamp.br

### **Gabriela Celani**

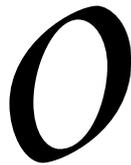
Arquiteta e urbanista pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Estruturas Ambientais Urbanas pela mesma instituição. PhD em Design and Computation pela Massachusetts Institute of Technology (EUA) e Pós-doc em Sistemas Generativos pela Universidade Técnica de Lisboa, Portugal.

Atualmente é professora com dedicação exclusiva na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e coordenadora do Laboratório de Automação e Prototipagem para Arquitetura e Construção.

(19) 3521-2909

celani@fec.unicamp.br

Ana Tagliari  
Rafael A. C. Perrone  
Wilson Florio



## S PROJETOS RESIDENCIAIS NÃO-CONSTRUÍDOS DE VILANOVA ARTIGAS EM SÃO PAULO

### RESUMO

O presente artigo tem o objetivo de divulgar resultados da pesquisa realizada, entre 2009 e 2012, sobre os projetos residenciais não-construídos do arquiteto João Batista Vilanova Artigas (1915-1985), em São Paulo. O propósito da pesquisa é contribuir para a análise dos 39 projetos que não foram construídos, integrando este novo conhecimento ao conjunto da obra já amplamente conhecida do arquiteto, que é a obra construída. Organizamos e classificamos estes projetos por *tipos formais*, para análise individual e comparativa. A partir desta organização por *tipos*, foram identificados *partidos arquitetônicos* e características importantes de projeto. A investigação dos espaços internos das residências foi realizada por meio de desenhos diagramáticos e maquetes, permitindo visualizar a distribuição e a conexão espacial entre os espaços de diferentes setores. As maquetes foram construídas a partir de desenhos computacionais e da fabricação digital por corte a laser. Constatamos que a metodologia adotada nesta pesquisa contribui para o estudo de projetos não-construídos, análise, interpretação, síntese e avaliação.

### PALAVRAS-CHAVE

Vilanova Artigas. Projetos não-construídos. Fabricação digital. Análise de projeto.

EL PROYECTOS RESIDENCIALES NO  
CONSTRUIDOS DE VILANOVA ARTIGAS  
EN SÃO PAULO

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo difundir los resultados de las investigaciones realizadas en proyectos residenciales no construidos por el arquitecto João Batista Vilanova Artigas (1915-1985), en Sao Paulo. El propósito de la investigación es contribuir al análisis de los 39 proyectos que no fueron construidas por la integración de este nuevo conocimiento para el conjunto del trabajo ya arquitecto muy conocido, que la obra se construye. Organizamos y clasificamos estés proyectos por *Tipos Formales* para el análisis distintos y comparativo. A partir de este organización por *Tipos*, se identificó las partes y características importantes del diseño arquitectónico. La investigación de los espacios internos de las residencias se realizó mediante dibujos esquemáticos y modelos, lo que permite visualizar la conexión espacial entre los espacios de los diferentes sectores. Los modelos se construyeron a partir de los diseños de fabricación computacional y digital por corte a láser. Tomamos nota de que la metodología adoptada en esta investigación contribuye al estudio de los proyectos no construidos, análisis, interpretación, síntesis y evaluación.

PALABRAS CLAVE

Vilanova Artigas. Proyectos no construidos. Fabricación digital. Análisis del proyecto

THE VILANOVA ARTIGAS UNBUILT  
RESIDENTIAL DESIGNS IN SÃO PAULO

ABSTRACT

The aim of this paper is to publish the results of the research realized about unbuilt projects designed by the architect João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) in Sao Paulo. The purpose of the research is to contribute to the analysis of 39 unbuilt projects by integrating this new knowledge to the widely known Vilanova Artigas's architecture. The projects were organized and classified by *Formal Types* to individual and comparative analysis. From this organization, we identified *Parties* and important characteristics of architectural design. The investigation of the internal spaces was realized by diagrammatic drawings and physical models, allowing visualize the spatial connection between spaces of different sectors. The models were built from computational drawings and digital fabrication using *laser cutting*. We note that the methodology adopted in this research contributes to the study of unbuilt projects, analysis, interpretation, synthesis and evaluation.

KEY WORDS

Vilanova Artigas. Unbuilt projects. Digital fabrication. Design analysis.

## I. INTRODUÇÃO

Este artigo tem o objetivo de divulgar resultados de pesquisa de doutorado realizada entre os anos de 2009 e 2012 na FAUUSP, vinculada ao grupo de pesquisa “*Arquitetura, processo de projeto e análise digital*”, em que foram analisados os projetos residenciais não-construídos de Vilanova Artigas, no Estado de São Paulo. Até então, as pesquisas realizadas sobre a arquitetura residencial de Vilanova Artigas não se haviam voltado para o estudo sistemático do conjunto dos projetos não-construídos, fato que caracterizava uma lacuna no conhecimento da obra desse importante arquiteto. Nesta pesquisa, foi analisado um conjunto de 39 projetos não-construídos, entre os anos de 1941 e 1981, disponíveis no acervo da Biblioteca da FAUUSP. Como metodologia de análise dos projetos, foram elaborados desenhos diagramáticos de estudo (análise gráfica) e também maquetes físicas, utilizando as novas tecnologias de fabricação digital por corte a laser. Estas escolhas se explicam por considerarmos o desenho capaz de revelar, de modo sintético, intenções projetuais que dificilmente seriam explicadas apenas por textos, enquanto que a maquete contribui para o entendimento mais profundo da tridimensionalidade de cada projeto e suas relações espaciais. Este método contribuiu para a análise, síntese e avaliação dos projetos selecionados.

A natureza visual do diagrama proporciona uma vantagem sobre os métodos verbais analíticos. Por meio de um processo de extração e separação de atributos, os diagramas tornam mais fáceis a visualização e a síntese das ideias. Os diagramas permitem, ao pesquisador, explicar e comparar visualmente características específicas do edifício, estabelecendo relações entre parte e todo. Essa dissecação de um todo em partes é uma das qualidades da análise e da síntese alcançada por desenhos e diagramas.

A tecnologia da fabricação digital possibilitou a rápida execução de maquetes, cuja montagem favoreceu a percepção dos espaços internos e a sequência espacial proposta pelo arquiteto, incluindo variações de pé-direito, diferentes visuais entre espaços internos e/ou externos. A construção dos elementos construtivos por meio de maquetes, passo a passo, permitiu identificar sutilezas nos espaços propostos para cada residência. Durante a montagem manual, foi possível compreender a articulação e a distribuição espacial dos setores. Além disso, a construção das maquetes, a partir da combinação entre o sentido tátil e o visual, tornou-se um modo mais natural de assimilar e apreender o espaço concebido pelo arquiteto. Nesse sentido, as maquetes não foram produzidas como meros artefatos de representação, mas como meios de investigação sobre a qualidade e características dos projetos.

Durante a pesquisa, alguns artigos científicos foram publicados, com resultados parciais (2013; 2012; 2011). Este texto procura sintetizar as conclusões da pesquisa, encerrada em 2012, focando especialmente os projetos que apresentam pátio.

A contribuição original desta pesquisa reside no objeto – o conjunto de projetos residenciais não-construídos em São Paulo –, o método – utilizando desenhos e maquetes físicas para análise –, e o objetivo, para melhor compreender o conjunto da obra residencial do arquiteto, buscando relações de concepção espacial e de partido arquitetônico.

## 2. SOBRE PROJETOS NÃO-CONSTRUÍDOS

Os projetos desenvolvidos ao longo da carreira de um arquiteto, construídos ou não, são relevantes para a compreensão do conjunto de sua obra. Desta forma, pode-se afirmar que projetos não construídos, em muitos casos, contribuíram para a formação de ideias, e que, em alguns casos, culminaram em obras construídas de grande valor.

No texto “*O Desenho*”, Artigas discute sobre o sentido desta palavra e de seu significado. Para o arquiteto, o objetivo final de um desenho, de um projeto, era de fato a construção em si. Portanto, para o arquiteto, o desenho seria um meio para se atingir seu objetivo final: a obra construída. Entretanto, em seu texto, fica evidente também a importância do desenho como intenção, plano, desígnio, expressão, linguagem e especialmente a ideia. Como observou Perrone (1993, p. 352), a respeito da Arquitetura futurista, “*não se pode confundir a inexistência de obras construídas significativas com a ausência de um projeto*”, contestando os conceitos de Zevi (1992) acerca da existência da Arquitetura só quando ocorrem obras construídas. Projetos não-construídos têm seu valor, não só pelas ideias e conceitos que incorporam, mas como manifestações do pensamento do arquiteto.

Projetos não-construídos guardam em si um universo imaginário positivo e instigante. Alguns desses projetos constituem importantes laboratórios experimentais, e adquirem grande importância dentro da obra do arquiteto. Investigar os projetos que estiveram presentes apenas no imaginário do arquiteto, e que estão registrados por meio de desenhos, possibilita a interpretação de ideias.

Relevantes pesquisas realizadas, como a de Kent Larson (2000) sobre os projetos não-construídos de Louis Kahn, de Antonio Foscari (2010) sobre Andrea Palladio, ou de Mirko Galli e Cláudio Mühlhoff (2000) sobre Giuseppe Terragni, atestam e certificam a importância do estudo desses projetos dentro da obra de um arquiteto. A importância reside não apenas na pesquisa histórica, crítica e de projeto, mas também na experimentação de uma linguagem própria, dentro do conjunto de sua obra.

O grupo de pesquisa “*Arquitetura, processo de projeto e análise digital*” vem pesquisando e analisando projetos não-construídos de arquitetos brasileiros desde 2006 (SILVA, 2006; SANTIAGO, 2008; SAKON, 2009; TAGLIARI, 2012). No entanto, no Brasil, a abordagem é inédita em pesquisas de pós-graduação.

## 3. PROJETOS RESIDENCIAIS DE ARTIGAS

João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) foi um dos mais importantes e influentes arquitetos brasileiros do século 20. A relevância de sua obra não se restringe apenas a sua Arquitetura, mas também a seus escritos e ensinamentos, que contribuíram para a formação da Arquitetura brasileira. Arquiteto, professor e intelectual, Artigas deixou projetos e obras importantes, que constituem nossa cultura, renovando conceitos que até então estavam presos a um passado colonial e provinciano de São Paulo.

Há várias pesquisas sobre a obra de Artigas. De modo geral, pode-se dividi-las em dois grupos: o primeiro, daquelas referentes à temática residencial, como as pesquisas de Jorge Miguel (1999); Alexandre Tenório (2003); Giceli Oliveira

(2008); Marcio Cotrim (2008) e Maurício Petrosino (2009). O segundo grupo está voltado a outros temas específicos ou mais amplos, como as pesquisas de Miguel Buzzar (1996); Dalva Thomaz (1997 e 2005); Myrna Nascimento (1997); Maria L. Correa (1998); Juliana Suzuki (2000); Adriana Irigoyen (2002); Alexandre Seixas (2003); Marcos Gabriel (2003); Fábio Valentim (2003); Raquel Weber (2005); Christina Jucá (2006); Eduardo Rossetti (2007); Cesar Iwamizu (2008); Gabriel Cunha (2009), entre outros.

O arquiteto projetou cerca de 200 edifícios residenciais, durante sua carreira, sendo que aproximadamente 20% desse total são projetos não executados.

A obra residencial de Artigas foi uma manifestação de sua posição como arquiteto, na sociedade de sua época. A utilização de novos materiais e técnicas construtivas foram fatores decisivos na mudança da linguagem do arquiteto. Além da mudança construtiva, ele também tinha a intenção de mudar o agenciamento e o programa da casa paulistana. Artigas acreditava que as mudanças na sociedade passaram a exigir uma nova postura dos arquitetos. Nota-se que, durante o percurso de sua carreira, o arquiteto propôs mudanças na organização do programa, na setorização, circulação e conexão entre espaços da casa paulistana. Neste sentido, os projetos não construídos permitem identificar a sequência de avanços que contribuíram para o fortalecimento e maturação de suas ideias e obras mais significativas.

Entre os projetos residenciais construídos mais importantes, pode-se destacar a residência Olga Baeta (ARTIGAS e CASCALDI, São Paulo, 1956), Rubens de Mendonça (ARTIGAS e CASCALDI, São Paulo, 1956) e Taques Bittencourt 2 (ARTIGAS e CASCALDI, São Paulo, 1959).

## 4. METODOLOGIA DE ANÁLISE: DESENHOS E MAQUETES

### 4.1. Análise por meio de desenhos diagramáticos: Análise gráfica

A constituição do método gráfico passou por algumas significativas transformações, ao longo dos últimos duzentos anos. No entanto, algumas pesquisas mais recentes são referências na adoção desse método: as pesquisas realizadas por Rudolf Wittkower (1949), Colin Rowe (1997), Rob Krier (1988), Rudolf Arnheim (1954; 1969; 1977), Geoffrey Baker (1989), Roger Clark e Michael Pause (1996), Paul Laseau e James Tice (1992), Francis D. K. Ching (1975), Lucio Altarelli (1997), entre outras.

O pensamento visual opera por meio de interpretação de imagens. Nas últimas duas décadas, as novas tecnologias digitais estimularam o uso de imagens como um meio de comunicar ideias e pensamentos. Essa “cultura visual” mostra que o desenho é o mais rápido e mais eficiente modo de visualizar o pensamento do arquiteto (TAGLIARI; FLORIO, 2007).

Sabe-se que o pensamento visual pode ser dividido em três comportamentos: ver, imaginar e desenhar. Assim, o desenho tem a capacidade de incitar a imaginação, e de nos fazer pensar por meio de imagens, que, por sua vez, nos levam a desenhar. Nesse sentido, a análise gráfica favorece esse pensamento visual, pois estimula a compreensão das proposições contidas em cada objeto observado, proporcionando uma melhor interpretação de projetos de Arquitetura.

Na presente pesquisa, a análise de forma e espaço pelo método gráfico pautou-se pela construção ou reconstituição do projeto, e a interpretação, por meio de estudos gráficos dedicado aos aspectos de: setorização, acessos e perímetro, circulação e espaços; hierarquia, geometria e volumetria. Os diagramas permitem “filtrar” aspectos específicos do projeto, de modo a revelar e visualizar informações de partido e de projeto, contribuindo para o conhecimento das intenções do arquiteto. Assim, os diagramas permitem dissecar e interpretar como os espaços e formas foram organizados. Essa extração de informações por camadas possibilita entender como aspectos funcionais, técnicos e perceptivos foram ordenados espacialmente (TAGLIARI; FLORIO, 2007).

Os itens acesso e circulação são importantes na leitura dos projetos de Artigas. O percurso de acesso à residência define como o arquiteto planejou a aproximação ao edifício, suas visuais e a transição entre o espaço aberto e fechado, assim como as relações entre o espaço público e o privado. O acesso direto ou indireto revela como se dá a penetração nos espaços internos cobertos. Esse acesso pode ter como intenção conduzir o percurso a uma sucessão de descobertas paulatinas, ou se revelar em um só golpe. Seja como for, o modo de conduzir as pessoas ao acesso principal da residência nos mostra como o arquiteto entende questões perceptivas e funcionais.

Contribuem para a “leitura” dos acessos, determinados elementos arquitetônicos, como marquises e aberturas, pois esses elementos assinalam a entrada, facilitando o entendimento do percurso até a entrada do edifício. Este item permite identificar e analisar intenções projetuais que dizem respeito tanto às questões funcionais, como em relação à permeabilidade e direcionamento de aberturas, em direção aos campos visuais.

O diagrama de circulação permite identificar como são distribuídos os percursos e fluxos internos da residência. Permite verificar se o arquiteto definiu os espaços interligados ou de maneira sequencial. Possibilita, também, visualizar se as circulações são claras e diretas, ou se labirínticas e indiretas. A facilidade ou não de localização de escadas determina como as pessoas identificarão as circulações pelos espaços internos.

Podemos identificar, por esse diagrama, as dilatações e contrações dos espaços internos, como a relação entre a área destinada aos espaços de circulação (ou de transição) e o espaço útil para ocupação para as pretendidas funções. A sobreposição dos fluxos de circulação e espaços de permanência permite analisar se a circulação interfere ou não na ocupação dos espaços, assim como se estes foram bem dimensionados, para abrigar as funções a que se destinam.

#### 4.2. Análise por meio de maquetes físicas construídas pelo método de fabricação digital

A presente análise também foi realizada por meio da construção de modelos físicos. Na ausência da obra construída, a construção de modelos físicos contribui para uma análise mais substantiva, pois propicia um melhor entendimento do espaço e da forma. Nos últimos anos, a cortadora a laser tem se tornado um recurso tecnológico fundamental para a produção de modelos e maquetes em Arquitetura e engenharia. A partir de simples desenhos bidimensionais, é possível

produzir modelos físicos em diferentes materiais. Esta facilidade de uso tem incentivado e renovado o interesse, de arquitetos e estudantes de Arquitetura, por modelos e maquetes físicas. Além de servirem ao propósito de apresentação de projetos em sua fase final, cresce o número de modelos com a finalidade de estudos e experimentação de alternativas de projeto. No entanto, nota-se que o uso de maquetes para análise de projetos não-construídos ainda não é devidamente explorado no Brasil.

Embora as técnicas tradicionais manuais de elaboração de maquetes sejam eficazes na comunicação dos principais aspectos contidos em projetos de Arquitetura, o mesmo não se pode afirmar com relação à rapidez de sua execução. Esse processo tem-se alterado, após a introdução da fabricação digital de modelos físicos. A cortadora a laser permite produzir com eficiência delicados elementos em modelos físicos (FLORIO; TAGLIARI, 2008).

Entende-se que este precioso artefato amplia as possibilidades de investigação e de entendimento de obras de Arquitetura. Além do caráter metodológico e técnico da fabricação de maquetes, destaca-se sua importância para a compreensão de projetos não-construídos.

A metodologia adotada na pesquisa realizada envolveu a produção de plantas, cortes e elevações, a partir dos quais foram produzidas as peças que compõem a maquete física. Os modelos foram construídos com papel Paraná de 1 mm, em escala 1/100.

A construção das maquetes não se limita a uma atividade mecânica de representação do espaço em escala reduzida. Ao contrário, em cada etapa da construção da maquete, o projeto é analisado e entendido, nas questões que envolvem sua tridimensionalidade. A vantagem de se utilizar maquetes físicas deve-se a sua riqueza de informações, que são proporcionadas pelas três dimensões, e a oportunidade de *emprestar* propriedades do mundo real, como, por exemplo, a proporção, forma e espaço. A Arquitetura é entendida pela articulação física do espaço. A representação no espaço real torna a ideia mais apreensível. Fundamentalmente, o modelo físico arquitetônico nos permite perceber a experiência das três dimensões, ao invés de tentar imaginá-la.

Os estudos sobre a cognição em projeto ressaltam a importância da tangibilidade de modelos físicos, para a compreensão de espaços arquitetônicos (FLORIO et al., 2008). Modelos físicos são eficazes porque são palpáveis, na captação de diferentes características de propostas arquitetônicas. Nesta pesquisa, as maquetes são utilizadas como meio de compreensão e investigação do espaço e da forma, e não apenas como meio de representação. São modelos experimentais, no sentido de estudar o espaço, e, por isso, não têm a finalidade de ser um objeto bonito.

Há inúmeras maneiras de se construir uma maquete física, na atualidade. Desde o processo tradicional de construção de maquetes, com diversos tipos de materiais, até mais sofisticados, utilizando as novas tecnologias. Nesta pesquisa, optamos por criar uma maquete de papel, desmontável, para possibilitar o estudo dos espaços internos, e sem a pretensão de ser um objeto belo, para apresentação. Também optamos pela utilização das novas tecnologias, na construção das maquetes, com o objetivo de se obter maior precisão e rapidez na confecção, método já utilizado pelos autores, em pesquisas realizadas (FLORIO; TAGLIARI, 2008; 2011).

A execução das maquetes foi uma etapa fundamental, no processo de investigação dos espaços e formas destes projetos, especialmente dos projetos com espaços mais complexos. Foi fotografada cada etapa de sua construção, para se visualizar o processo e compreender o espaço.

Por meio das maquetes, foi possível analisar aspectos espaciais e elementos arquitetônicos, como as rampas, níveis, articulação e ligação. As maquetes foram artefatos fundamentais, para a identificação e compreensão de aspectos espaciais e formais, sobretudo como meio auxiliar para classificar os partidos arquitetônicos e sua relação com os conceitos defendidos pelo arquiteto. Durante sua produção, pôde-se notar melhor o partido arquitetônico de cada residência, e visualizar, de modo mais intenso, a relação entre acessos, setorização, circulação horizontal e vertical, conexão entre os pavimentos e aberturas.

As maquetes permitiram aprofundar o entendimento dos espaços internos e suas relações com o exterior. De modo mais tangível, pode-se perceber a relação entre a forma, dimensão e localização das aberturas, e a iluminação natural dos ambientes. No contexto de análise projetual, a intenção foi estudar a importância da tangibilidade proporcionada pelos protótipos rápidos, assim como sua contribuição, no processo de análise de obras de Arquitetura.

Protótipos rápidos atendem principalmente ao propósito de visualização, e podem auxiliar na compreensão dos espaços projetados durante o processo criativo e, sobretudo, na fabricação digital de elementos destinados à construção. Ao materializar desenhos, além da visão, atuarão todos os outros sentidos que fazem o arquiteto perceber e entender fisicamente o ambiente circundante.

Mais que um meio de representação, a maquete, nesta pesquisa, assumiu um papel importante, como um meio para investigar os múltiplos domínios que constituem a proposta arquitetônica. Ao implantá-la dentro do lote, pode-se perceber melhor a relação entre os espaços fechados e os abertos, as relações entre a casa e a rua, entre o público e o privado.

As dilatações e contrações de espaços, cheios e vazios, e suas relações com a estrutura e cobertura podem ser mais bem apreciadas, uma vez que a maquete pode ser desmontada, permitindo visualizar as relações espaciais, internas e externas, entre diferentes setores.

## 5. ANÁLISES, RESULTADOS E DISCUSSÕES

A análise deste conjunto de 39 projetos apontou a uma organização por soluções adotadas pelo arquiteto, que classificamos e organizamos por *Tipos*, e, a partir desta organização inicial, identificamos e analisamos seus diferentes *Partidos* arquitetônicos.

O estudo dos *Tipos*, em Arquitetura e Urbanismo, remonta os séculos 18 e 19, quando os estudiosos de Arquitetura buscavam entender e organizar o conhecimento dos *Tipos* e *Modelos dos projetos ideais*. Os estudos dos *Tipos*, em Arquitetura, foram praticamente rejeitados, durante o período da Arquitetura Moderna, por serem eles considerados atrelados à Arquitetura Clássica, de “imitação”. A partir da década de 1960, com todos os questionamentos e revisões sobre Arquitetura Moderna, estes estudos foram retomados pelos pesquisadores, especialmente os arquitetos considerados pós-modernos.

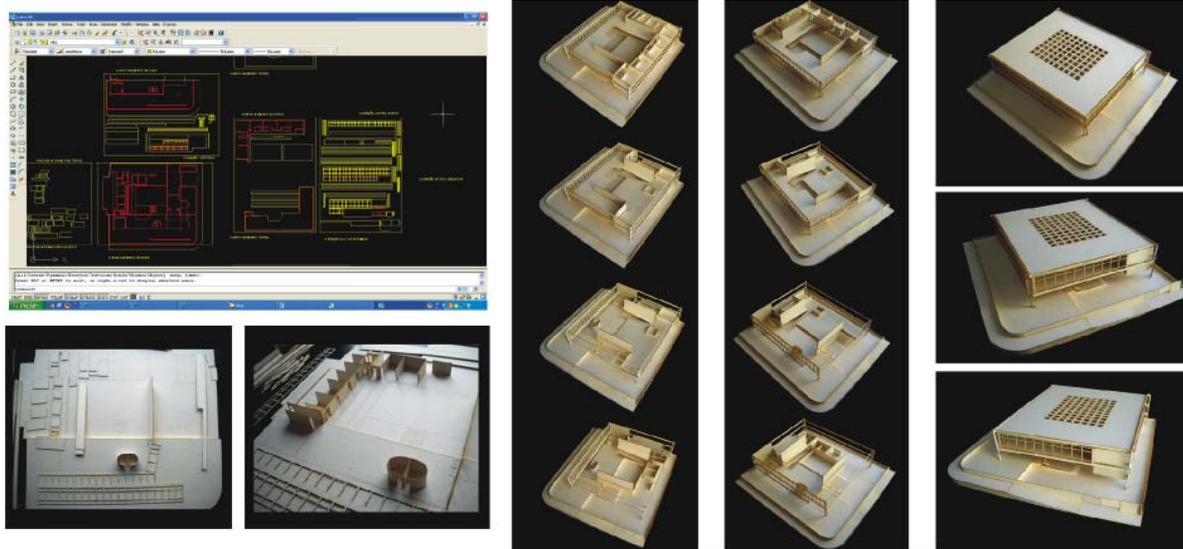


Figura 1: Etapas da construção da maquete do projeto da residência Jorge Edney Atalla (1971). Fonte: Autor, 2010.

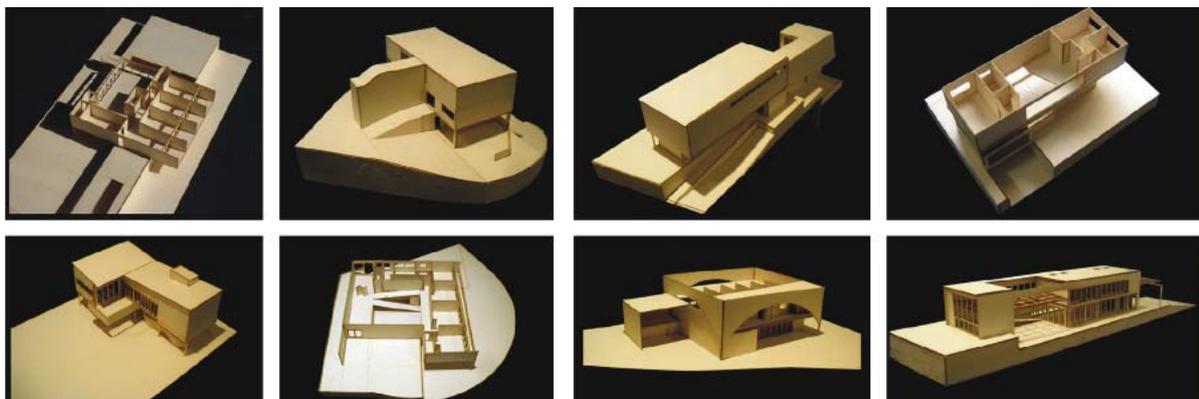


Figura 2. Maquete física de projetos residenciais não construídos de Vilanova Artigas: Abud (1969); Curiati (1978); Goldenstein (1952-72); Salmeron (1949); Khury (1948); Vicente (1959); Bernardes (1969) e Magnani (1981). Fonte: Autor, 2010.

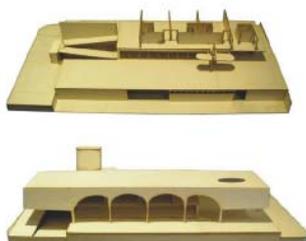
1968

Res. José Vieitas Neto 2  
São Paulo, SP



1969

Res. Elias Calil Cury  
São Paulo, SP



Res. Newton Bernardes  
São Paulo, SP

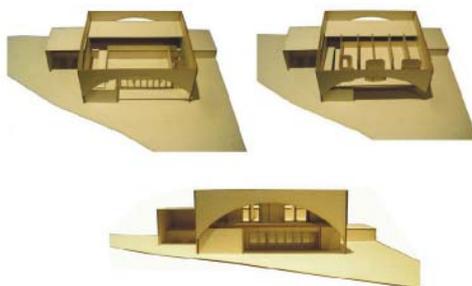


Figura 3: Fotos das maquetes dos projetos referentes ao *Tipo "Arcos"*. Projetos das residências José Vieitas Neto 2 (1968); Elias Calil Cury (1969); Newton Bernardes (1969). Fonte: Autor, 2010.

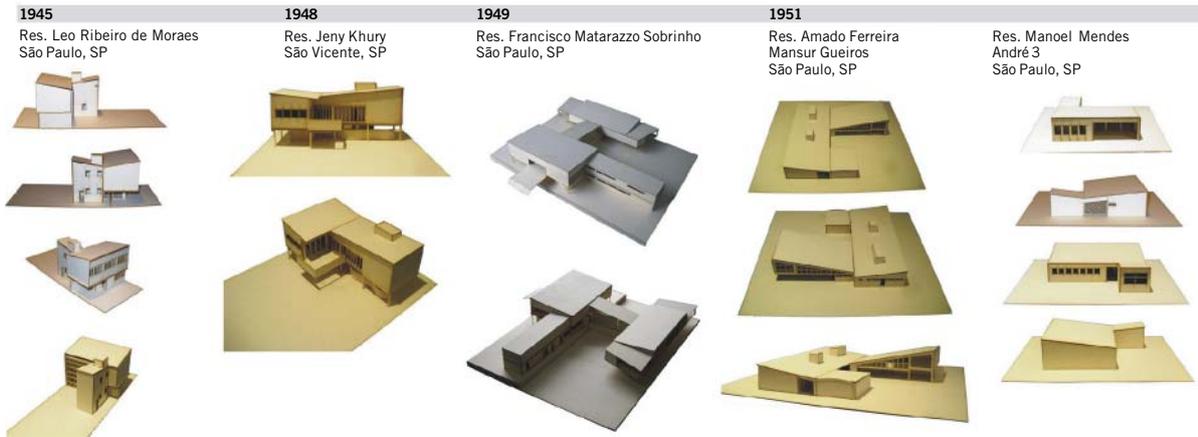
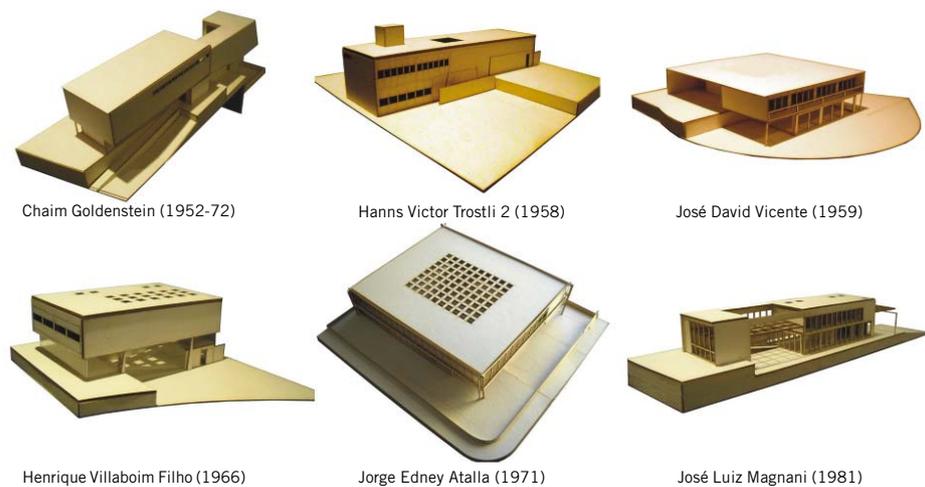


Figura 4: Fotos das maquetes dos projetos referentes ao Tipo “telhado asa de Borboleta”. Projetos das residências Léo Ribeiro de Moraes (1945); Jeny Khury (1948); Matarazzo (1949); Amado Ferreira Mansur Gueiros (1951); Mendes André 3 (sem data). Fonte: Autor, 2010.



Figura 5: Fotos das maquetes dos projetos referentes ao Tipo “monovolume com cobertura de duas águas e empena cega nas laterais”. Projetos das residências José Franco de Souza (1958); Elias e dona Maná (1981). Fonte: Autor, 2010.

Figura 6: Fotos das maquetes dos projetos referentes ao Tipo “casas-pátio”. Projetos das residências Chaim Goldenstein (1952-72); Trostli 2 (1958); José David Vicente (1959); Villaboim (1966); Atalla (1971); Magnani (1981). Fonte: Autor, 2010.



*Tipo* é constituído por um conjunto de características marcantes da Arquitetura, a partir do qual podem ser criados projetos diferentes ou semelhantes entre si, ou mesmo com *Partidos* diferentes ou semelhantes. É um esquema maior, que delinea soluções do projeto (o estudo dos Tipos – Tipologia).

Nesta pesquisa, a classificação por *Tipos* auxiliou a identificar e entender os traços característicos e marcantes dos grupos de residências, dentro do conjunto dos projetos residenciais não-construídos de Vilanova Artigas.

A partir das referências principais do estudo de *Tipos* em Arquitetura, classificamos, inicialmente, os projetos selecionados, dentro da categoria de nove *Tipos*, por configuração formal (ARGAN, 1963), “*que pode ser lido à primeira vista*” (VIDLER, 1977), e, posteriormente, identificamos seus *Partidos* e propostas, o que exige uma análise do projeto como um todo, e não apenas de sua configuração formal, que caracteriza o *Tipo*.

*Tipo* é caracterizado essencialmente por duas características formais marcantes: volumetria e cobertura. Portanto *Tipo*, é uma característica de projeto que permite agrupá-los, a fim de possibilitar uma leitura projetual. *Partido Arquitetônico* é entendido como a maneira como o arquiteto organizou o programa de necessidades, seus acessos, circulação, níveis, modulação, geometria e volumetria.

Portanto, nesta pesquisa, entendemos *Partido Arquitetônico* como a síntese da proposta arquitetônica e a maneira como o arquiteto propôs a organização do programa, sua setorização, seus acessos, seus espaços e conexões, circulação, volumetria, intenção plástica e estrutura, mediante as condicionantes do projeto.

Neste artigo, dos nove *Tipos* classificados, selecionamos os projetos do *Tipo* “Casa-pátio”, para discussão: Residência Sr. Hanns Victor Trostli 2 (1958); Sr. José David Vicente (1959); Sr. Chaim Goldenstein (1952-1972); Sr. Henrique Villaboim Filho (1966); Sr. Jorge Edney Atalla (1971) e Sr. José Luiz Magnani (1981).

Adotamos duas maneiras de classificar os pátios dos projetos analisados (BAHAMÓN; ALVAREZ, 2009): Pátio contido: que se localiza no centro da planta; Pátio estendido: localizado na parte posterior.

## ANÁLISE DOS PROJETOS RESIDENCIAIS NÃO- CONSTRUÍDOS: TIPO CASAS-PÁTIO

Nas *villas* da Roma antiga e nas casas da Idade Média, a conformação de um pátio interno tinha relação com segurança e proteção. Sua conformação como uma pequena “muralha” protegia a propriedade, além da busca de iluminação, ventilação natural e higiene. Ao mesmo tempo em que protegia este pátio, criava condições para um “microclima” interno, que atenuava as condições de temperatura nas regiões quentes como na Itália, Espanha e Oriente Médio (ACKERMAN, 1985; MUMFORD, 1991). A cultura árabe também é conhecida por suas casas com pátio interno. Neste caso, além de se proteger contra o clima quente, o pátio está diretamente ligado à privacidade. As fachadas para a rua são simples e fechadas, para que não haja uma exposição da identidade das famílias, que costumam manter o cotidiano do lar em segredo (BENEVOLO, 1997, p. 228),

enquanto o pátio é o lugar introspectivo da intimidade familiar. Na China antiga, as casas-pátio também estabeleciam uma relação com a cidade murada. “A casa é um recinto análogo à cidade” (BENEVOLO, 1997, p. 60). Se, de fato, a casa é um recinto análogo à cidade, há espaços coletivos e privativos, abertos e fechados, de permanência e transição, e também espaços que promovem a convivência e relações sociais.

As “casas-pátio” projetadas por Artigas apresentam características peculiares, decorrentes de sua visão de sociedade e de cidade, e, particularmente, uma manifestação do que ele acreditava ser a Arquitetura residencial paulista. Ao contrário do que Artigas via predominar em sua época, espaços compartimentados, os espaços integrados em torno do desenho do pátio, contínuo e amplo, permitiram ao arquiteto criar condições para promover a *sociabilização* e convivência dos indivíduos. Na visão do arquiteto, o pátio era o espaço que permitia o contato e encontro das pessoas, o fortalecimento do diálogo e do respeito. O desenho deste importante espaço permite a continuidade visual e física entre as pessoas, uma característica importante da Arquitetura Moderna.

Quando se observa atentamente as plantas das residências com pátio, percebe-se claramente que esse lugar assume uma centralidade, para onde convergem e em que se articulam as relações espaciais da casa.

A Arquitetura de Artigas nasce do arranjo de ambientes integrados sob uma mesma cobertura. No caso deste *Tipo* formal, acreditamos que o projeto residencial de Artigas atinge de modo peculiar suas intenções. O pátio é um espaço que *sociabiliza*, em que as visuais devem ser compartilhadas, sob um mesmo teto, para todos. Neste grande espaço comum amigável, sociável e convidativo, todos são chamados a interagir.

Os pátios são desenhados de maneiras distintas, de acordo com o terreno, a organização do programa e demais condicionantes. Na residência Atalla (1971), o pátio é geometricamente centralizado na planta, coberto e iluminado por aberturas zenitais. Os ambientes são dispostos em torno dele, e as rampas, além de sua função de circulação vertical, participam do espaço, contribuem para organizar o programa, os ambientes, proporcionam continuidade visual e espacial. O pátio, como um espaço de permanência ou transição, cria condições para a convivência das pessoas, e dificilmente pode ser considerado um espaço residual, mas um espaço de extrema importância no programa. Mesmo o pátio estendido, que é desenhado como um ambiente externo envolto pelo edifício, aberto e descoberto, o que é permitido pelo clima do Brasil, promove a convivência das pessoas e está integrado ao projeto, não podendo ser considerado um espaço residual.

Na tabela comparativa, vemos que os projetos não-construídos com pátio possuem diferentes desenhos, de acordo com suas condicionantes. Quando o pátio é interno e coberto, assume um papel central nas relações humanas do cotidiano da família. Quando o pátio é interno e descoberto, não se caracteriza como um espaço de permanência, mas de prolongamento dos espaços sociais e íntimos. Por outro lado, quando o pátio é externo, atua como um espaço de conexão e de transição entre interior e exterior da casa.

Artigas adotou a solução casa-pátio *contido* em alguns projetos construídos, como a casa Bittencourt 2 (1959) e também a residência Elza Berquó (1967).

Projetos com pátio

Corte com diagrama de setorização / Planta com diagrama de perímetro, acesso, circulação vertical e espaço do pátio / foto da maquete

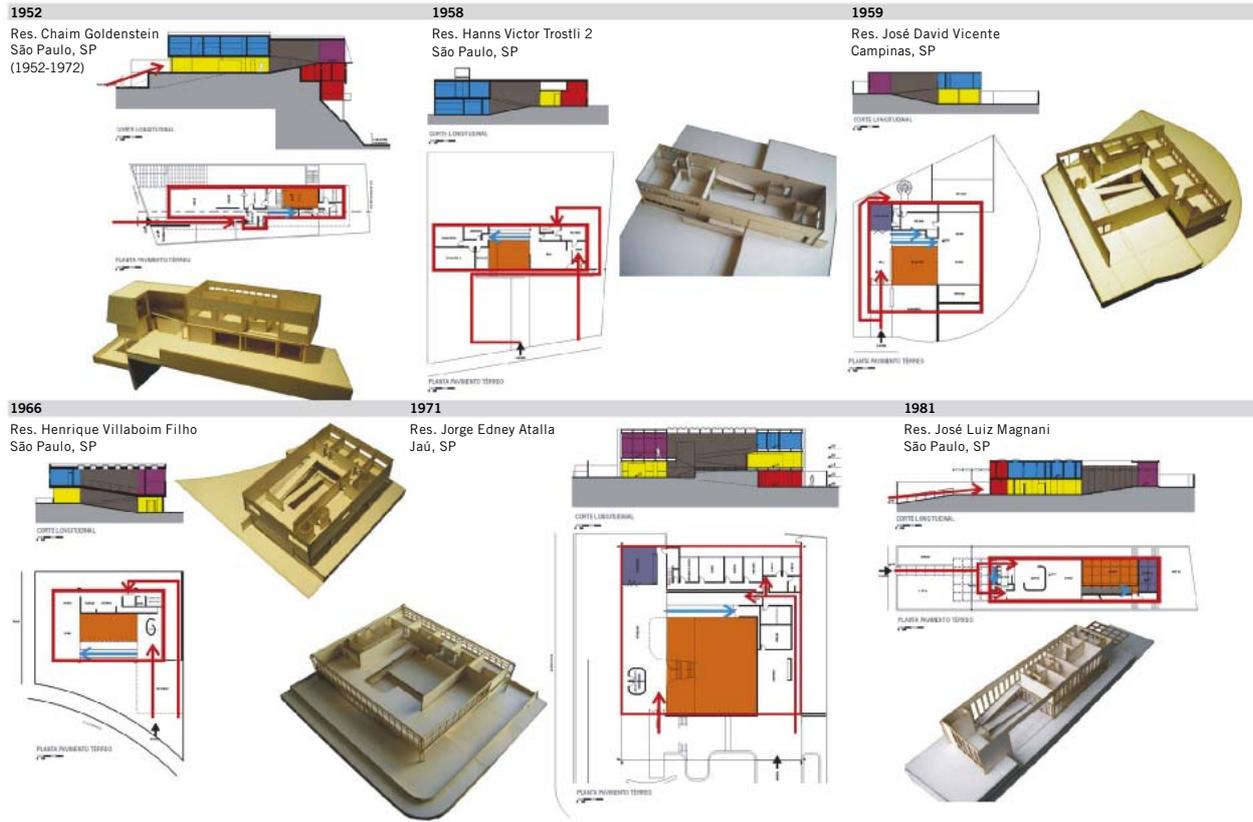


Figura 7: Tabela de análise dos projetos referentes ao Tipo “casas-pátio”.  
Fonte: Autor,

Porém a análise das residências revela peculiaridades de cada projeto. Na casa Berquó, com programa organizado em um pavimento, o pátio é desenhado geometricamente centralizado e descoberto. É um ambiente integrado, espacial e visualmente, com todos os setores da residência. Na casa Bittencourt, o pátio é desenhado de maneira diferente, pois há pé-direito duplo, as dimensões são maiores, e a integração ocorre de maneira muito mais visual do que espacial.

O que observamos é que as casas com terreno estreito e comprido (Goldenstein e Magnani) são organizadas de modo a desenhar um pátio *estendido*. Os dormitórios são arranjados de maneira longitudinal ao terreno, e não se voltam para o pátio. As casas com terrenos mais generosos (Atalla, Vicente e Villaboim) apresentam pátio *contido*. A circulação íntima dos dormitórios é disposta de modo a se voltar para o pátio, enriquecendo a continuidade espacial e visual entre os setores da residência.

Nos projetos de Artigas, observamos a intenção de organizar o programa e seus ambientes em torno de um elemento articulador e unificador, que geralmente cria condições para a continuidade dos espaços. Na Casinha (1942), o programa se organiza em torno do volume central, onde se localiza a lareira. Na residência Paranhos (1943), o programa se organiza em torno da circulação vertical, composta por escadas. Na residência D'Estefani (1950), o programa também é resolvido em torno da circulação vertical, neste caso, por rampas que desenham um pátio interno descoberto, porém não há continuidade visual, pois

pós-  
III

as rampas estão contidas. As rampas e o pátio interno são os elementos principais para a concretização dos conceitos defendidos pelo arquiteto: criar um espaço único, que promova a convivência harmônica entre as pessoas e possibilite a *sociabilização* dos indivíduos, cada qual comprometido com a dinâmica do espaço comum. Porém o que vemos é uma grande variedade de desenhos de pátio, o que reforça a afirmação desta pesquisa, de que não há uma fórmula única para os projetos residenciais de Artigas.

A ideia do pátio, desenhado de modos distintos, percorre toda a obra de Artigas, de diferentes maneiras, em “idas e vindas”, até o último projeto analisado, da residência Magnani (1981), em que o arquiteto prevê um pátio descoberto, com rampas que organizam de modo sutil o programa, e que se assemelha à residência Heitor de Almeida (1949).

Projetos com pátio interno podem ser apresentados com monovolumes de base quadrada e aparência mais “introvertida”, como na residência Atalla; ou com monovolume de base retangular, desenhando um pátio coberto, sob uma mesma cobertura, como nas residências Villaboim e Trostli, ou como na leveza e delicadeza formal da residência Magnani, que apresenta setores unidos pelas rampas, que desenharam um pátio interno descoberto. As inúmeras variantes deste *Tipo* enriquecem a leitura dos projetos selecionados e revela a criatividade do arquiteto, ao projetar estas residências sob uma mesma proposta conceitual.

Dos projetos analisados, todos os não-construídos com pátio possuem rampas como circulação vertical e organização do programa em meios-níveis. O pátio e as rampas enriquecem esse espaço, geralmente iluminado por aberturas zenitais. Esta organização cria condições favoráveis para um espaço interno contínuo e fluido, com sobreposição e união de funções entre os setores e ambientes, *sociabilização* dos indivíduos nos espaços, especialmente por essa continuidade espacial e visual.

As rampas abertas participam do espaço interno, enriquecem a percepção do pé-direito duplo. O pátio interno desenhado cria um espaço que promove a *sociabilização* dos indivíduos, em que, sob uma cobertura única, a continuidade visual e espacial é permitida. Notamos que este *Tipo*, iniciado por Artigas ainda na década de 1940, foi explorado pelo arquiteto de diferentes maneiras. As rampas enriquecem o espaço do pátio interno, e criam, de maneira sutil, uma transição entre setores da residência, sem interrupções rígidas, com diferentes visuais.

A liberdade e a facilidade de deslocamento proporcionadas pela rampa criam condições ao usuário de desfrutar a espacialidade e a integração entre diferentes ambientes, em níveis distintos. O arquiteto explorou diversas relações espaciais, a partir da posição e direção da rampa no interior das residências, criando ricos percursos e amplas visuais.

Mais do que integrar espaços em diferentes cotas de níveis, as rampas proporcionam aos usuários diferentes visuais do espaço interno, com dilatações e contrações espaciais que atuam diretamente sobre os sentidos.

Observando a tabela comparativa (Figura 7) com as fotos das maquetes, que mostram os espaços internos dos projetos, visualizamos a importância dos “vazios” na definição da concepção espacial dos projetos residenciais de Artigas. Assim, torna-se fundamental interpretar o papel desses espaços amplos, no projeto residencial do arquiteto. Artigas “desenha o vazio”, ou seja, esse espaço

amplo não pode ser considerado uma mera consequência de uma articulação espacial, ou jamais um espaço residual. O “vazio” não pode ser considerado um espaço ocasional, pela “separação” de “dois blocos” da residência. Ao contrário, esse espaço amplo faz parte e conecta visual e fisicamente os setores da residência. Portanto não se trata de “dois blocos abrigados sob uma mesma cobertura, separados por um vazio e conectados por rampas”, mas de espaços contínuos, articulados por rampas e meios-níveis. Artigas concebia todo o programa como algo único, e, por isso, com base em todas as análises realizadas, não se pode considerar que há blocos separados que conformam um vazio. Por esse motivo, nesta pesquisa, consideramos e classificamos esses projetos residenciais como monovolumes. Se a cobertura única “unifica”, não podemos dizer que são “dois blocos”. Além disso, parece estranho imaginar que Artigas, seguindo seu raciocínio projetual de criar espaços contínuos, criou um projeto imaginando blocos/ volumes/ núcleos separados/fragmentados.

Estas “dilatações” e “contrações” espaciais, decorrentes das alternâncias de pé-direito, provocam diferentes sensações. O desenho do “vazio” era uma estratégia para concretizar seus anseios de espaços que promovem a convivência e sociabilização. Um espaço amplo, que proporciona a sensação de liberdade e, ao mesmo tempo, de integração com todos os setores da casa.

Ao retomar a ideia de casa-pátio, Artigas contribui para renovar a organização do programa da residência paulista, rompendo com a fragmentação dos espaços em ambientes fechados, criando um “desenho do vazio”, tão importante para a concretização de seus anseios em Arquitetura.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da realização desta pesquisa, pudemos comprovar algumas hipóteses levantadas no início, e também durante o desenvolvimento da pesquisa.

1- O estudo deste conjunto de projetos não-construídos contribuiu para um melhor entendimento e compreensão do conjunto da obra arquitetônica residencial de Vilanova Artigas em São Paulo.

2- A pesquisa também comprovou que a metodologia adotada na análise dos projetos não construídos, com o uso de desenhos e maquetes físicas, foi fundamental para o estudo, análise, avaliação e compreensão desses projetos.

3- A partir da análise deste conjunto, foi possível identificar *Tipos* formais e de organização espacial, na obra de Artigas.

4- A partir dos estudos realizados, que envolveram redesenhos, a análise gráfica e a construção de maquetes físicas, pode-se concluir que Artigas possui um raciocínio projetual fundamentado no conceito de criação de espaços que promovem a *sociabilização* dos indivíduos. Espaços que promovem e intensificam as relações humanas, a convivência e os encontros da família. Entretanto ficou evidente, nesta pesquisa, observando todo o conjunto analisado, que não há uma fórmula, uma solução única para todos os seus projetos residenciais. As diferentes propostas demonstram que o arquiteto não tinha uma única maneira de organizar o programa residencial e de atingir seus anseios em Arquitetura.

Concluímos que os modelos físicos desmontáveis contribuem de maneira fundamental para a compreensão e análise do projeto, uma vez que a maquete



Figura 8: Fotos da Exposição realizada na FAU Maranhão, entre 27 de novembro e 10 de dezembro de 2012. Exposição “Maquetes de estudo. Os projetos residenciais não-construídos de Vilanova Artigas em São Paulo”, com maquetes e desenhos produzidos na pesquisa. Fonte: Autor, 2012.

pode ser decomposta, permitindo visualizar as relações espaciais, internas e externas, entre diferentes setores. Os resultados obtidos indicam que os modelos físicos contribuem para o aprofundamento da investigação de projetos não-construídos, tanto sob o ponto de vista conceitual e estético, como do funcional e técnico. Esta metodologia contribui substancialmente nas práticas pedagógicas, em que modelos físicos auxiliam a interpretar as dilatações e contrações de espaços, cheios e vazios, e suas relações com a estrutura e cobertura. Portanto, na ausência da obra construída, a maquete produzida pela tecnologia digital aproxima-se da materialidade do meio físico, aspecto fundamental para a investigação de projetos não construídos.

A partir do exposto, acreditamos que a adoção deste método contribui para a análise mais profunda dos projetos, pois permite interpretar, avaliar, sintetizar informações fragmentadas. Além disso, esperamos contribuir para a divulgação e desenvolvimento de novos processos de ensino e aprendizagem de Arquitetura, utilizando novas ferramentas, proporcionadas pelas novas tecnologias.

## REFERÊNCIAS

- ACKERMAN, James. S. *The Villa: form and ideology of country houses*. Princeton: Princeton University Press, 1985. 304 p.
- ARGAN, Giulio. C. On the typology of architecture. *Architectural Design*, n. 33, dec. p. 564-565, 1963.
- ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Lech, 1981. 234 p.
- BAHAMÓN, Alejandro; ALVAREZ, Ana Maria. *Casas Pátio*. Barcelona: Parramón Ediciones, 2009. 191 p.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997. 734 p.
- BUZZAR, Miguel Antônio. *João Batista Vilanova Artigas: elementos para compreensão de um caminho da arquitetura brasileira – 1938-1967*. 1996. 337 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – FAUUSP, São Paulo, 1996.
- CORREA, Maria Luiza. *Artigas: da idéia ao desenho*. 1998. 266 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – FAUUSP, São Paulo.

- COTRIM, Marcio. *Construir a casa paulista: o discurso e a obra de Artigas entre 1967-1985*. 2008. 554 p. Tese (Doutorado), Departamento de Composição Arquitetônica, Escola Técnica Superior d'Arquitetura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2008.
- CUNHA, Gabriel Rodrigues da. *Uma análise da produção de Vilanova Artigas entre os anos de 1967 a 1976*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2009.
- FLORIO, Wilson.; SEGALL, Mário Lasar.; ARAUJO, Nieri Soares de. Tangibilidade dos modelos físicos: protótipos rápidos em Arquitetura. *Graf & Tec*, Florianópolis, v. 23, p. 47-58, 2008.
- FLORIO, Wilson.; TAGLIARI, Ana. O uso de cortadora a laser na fabricação digital de maquetes físicas. In: CONGRESSO IBEROAMERICANO DE GRAFICA DIGITAL – SIGRADI, 12., 2008, Havana. *Proceedings...* Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría, Editorial CUJAE, 2008. p. 1-9.
- FLORIO, Wilson; TAGLIARI, Ana. Fabricação digital de maquetes físicas: tangibilidade no processo de projeto em arquitetura. *Exacta*, São Paulo, v. 9, p. 125-136, 2011.
- FLORIO, Wilson; TAGLIARI, Ana. A contribuição da análise gráfica para a constituição de repertórios projetuais em arquitetura. In: ANAIS II SEMINÁRIO 228 DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM ARQUITETURA E URBANISMO DA USJT, 2., 2007 São Paulo. *Produção Arquitetônica Contemporânea no Brasil*, 2007. São Paulo: Universidade São Judas Tadeu, 2007. p. 1-10.
- FLORIO, Wilson; TAGLIARI, Ana. Teoria e prática em análise gráfica de projetos de arquitetura. *Educação Gráfica*, UNESP, Bauru, v. 13, p. 212-228, 2010.
- GABRIEL, M. Faccioli. *Vilanova Artigas: uma poética traduzida*. 2003. 389 p. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, São Carlos, 2003.
- IRIGOYEN DE TOUCEDA, Adriana M. *Wright e Artigas: duas viagens*. São Paulo: Ateliê, 2002. 204 p.
- IWAMIZU, Cesar Shundi. *Estação Rodoviária de Jaú e a dimensão urbana da arquitetura*. 2008. 412 p. Dissertação (Mestrado) – FAUUSP, São Paulo, 2008.
- JUCÁ, Cristina Bezerra d. Mello. *João Batista Vilanova Artigas, arquiteto (1934 – 1941): a gênese de uma obra*. 2006. 266 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- MIGUEL, Jorge Marão Carniello. *Pensar e fazer arquitetura*. 1999. 402 p. Tese (Doutorado) – FAUUSP, São Paulo, 1999.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 741 p.
- NASCIMENTO, Myrna de Arruda. *A tecitura da rede: arquitetura como inter-linguagem*. 1997. 403 p. Dissertação (Mestrado) – FAUUSP, São Paulo, 1997.
- OLIVEIRA, Giceli Portela Cunico de. *A Casa Bettega de Vilanova Artigas: desenhos e conceitos*. 2008. 194 p. Dissertação (Mestrado) – FAUUSP, São Paulo, 2008.
- PERRONE, Rafael Antonio Cunha. *O desenho como signo da arquitetura*. 1993. 403 p. Tese (Doutorado) – FAUUSP, São Paulo, 1993.
- PETROSINO, Maurício Miguel. *João Batista Vilanova Artigas – residências unifamiliares: a produção arquitetônica de 1937 a 1981*. 2009. 478 p. Dissertação (Mestrado) – FAUUSP, São Paulo, 2009.
- ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Arquitetura e transe*. Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi: nexos da arquitetura brasileira pós-Brasília (1960-85). 2007. 189 p. Tese (Doutorado) – FAUUSP, São Paulo, 2007.
- SAKON, Cesar Malateux. Simulações digitais de projetos não edificados do arquiteto Vilanova Artigas. Orientador: Prof. Dr. Wilson Florio. In: CONGRESSO INTERNO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UNICAMP, 17., 2009, Campinas. *Anais...*Campinas: PIBIC/FECAU – Unicamp, 2009.
- SANTIAGO, Juliana Alves da Silva. *Simulação digital de obras não construídas de Lina Bo Bardi*. Orientador: Prof. Dr. Wilson Florio. São Paulo: PIBIC-FAU – Mackenzie, 2008.
- SANTOS, José Luiz Telles dos. *A estrutura na arquitetura*. 1985. 243 p. Dissertação (Mestrado) – FAUUSP, São Paulo, 1985.
- SEIXAS, Alexandre Rodrigues. *A arquitetura escolar de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi (1959-1962)*. 2003. 117 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, São Carlos, 2003.

SILVA, D. A. da. *Simulações digitais de obras não construídas de Paulo Mendes da Rocha*. Orientador: Prof. Dr. Wilson Florio. São Paulo: PIBIC-FAU – Mackenzie, 2006.

SUZUKI, Juliana Harumi. *Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi em Londrina: uma contribuição ao estudo da arquitetura moderna no Estado do Paraná*. 2000. 291 p. Dissertação (Mestrado) – FAUUSP, São Paulo, 2000.

TAGLIARI, Ana; PERRONE, Rafael Antonio Cunha. Projetos residenciais não construídos de Vilanova Artigas em São Paulo. Análise e identificação de partidos por meio de desenhos e maquetes. In: FÓRUM DE PESQUISA MACKENZIE, 7., 2011, São Paulo. *Anais: Pesquisa em Arquitetura Urbanismo Design: transdisciplinaridades*. São Paulo: Mackenzie, 2011.

TAGLIARI, Ana; PERRONE, Rafael Antonio Cunha; FLORIO, Wilson. Análise de projetos residenciais não-construídos de Vilanova Artigas: a interpretação da concepção de espaços a partir de modelos físicos. In: PROJETAR, 5., 2011, Belo Horizonte. *Processos de Projeto Teorias e Práticas*, Belo Horizonte, 2011.

TAGLIARI, Ana; FLORIO, Wilson. Desenho, projeto e intenções em arquitetura: considerações sobre projetos não-construídos. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7., 2011, Campinas. *Os caminhos da História da Arte desde Giorgio Vasari: consolidação e desenvolvimento da disciplina*, Campinas, 2011. p. 65-76.

TAGLIARI, Ana; FLORIO, Wilson. Documentação e análise digital de projetos não-construídos de Vilanova Artigas a partir da fabricação digital de maquetes Físicas. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE DOCUMENTAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO COM USO DE TECNOLOGIAS DIGITAIS, 2., 2012, Belém. Belém, 2012.

TAGLIARI, Ana; FLORIO, Wilson. Fabricação digital de maquetes físicas para análise de projetos não-construídos utilizando a cortadora a laser. In: CONGRESSO DA SOCIEDADE IBEROAMERICANA DE GRÁFICA DIGITAL – SIGRADI, 13., 2012, Fortaleza, 2012.

TAGLIARI, Ana; PERRONE, Rafael; FLORIO, Wilson. Estudo dos projetos residenciais não-construídos de Vilanova Artigas em São Paulo. *Arquiteturarevista* (UNISINOS), v. 8, p. 49 – 61, 2012. Disponível em: <[http://www.unisinos.br\\_diversos/revistas/ojs/index.php/arquitetura](http://www.unisinos.br_diversos/revistas/ojs/index.php/arquitetura)>.

TAGLIARI, Ana. *Os projetos residenciais não-construídos de Vilanova Artigas em São Paulo*. 2012. 417 p. Tese (Doutorado) – FAUUSP, São Paulo, 2012.

TENÓRIO, Alexandre de Sousa. *Casas de Vilanova Artigas*. 2003. 208 p. Dissertação (Mestrado) – EESC USP, São Carlos, 2003.

THOMAZ, Dalva Elias. *Artigas: a liberdade na inversão do olhar; modernidade e arquitetura brasileira*. 2005. 296 p. Tese (Doutorado) – FAUUSP, São Paulo, 2005.

THOMAZ, Dalva Elias. *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira*. 1997. 423 p. Dissertação (Mestrado) – FAUUSP, São Paulo, 1997.

VALENTIM, Fábio Rago. *Casas para o ensin: as escolas de Vilanova Artigas*. 2003. 375 p. Tese (Mestrado) – FAUUSP, São Paulo, 2003.

VIDLER, Anthony. The third typology. *Oppositions Reader*. Princeton. p. 1-4. v.7. Winter, 1976.

WEBER, Raquel. *A linguagem da estrutura na obra de Vilanova Artigas*. 2005.123 p. Dissertação (Mestrado) – UFRGS, PROPAR, Porto Alegre, 2005.

### **Agradecimentos**

Os autores agradecem o apoio do CNPq nesta pesquisa, e também do Lapac, Unicamp.

### **Nota do Editor**

Data de submissão: Fevereiro 2013

Aprovação: Outubro 2013

---

#### **Ana Tagliari**

Arquiteta (FAU-Mackenzie), mestre (IA-Unicamp) e doutora em Arquitetura (FAUUSP). Bolsista CNPq, Orientador: prof. dr. Rafael A. C. Perrone. Participa do Grupo de Pesquisa “Arquitetura, processo de projeto e análise digital”, liderado pelo prof. dr. Wilson Florio. Av. Higienópolis, 360 – ap. 64  
01238-000 – São Paulo, SP, Brasil  
(11)3661-3086  
anatagliari@usp.br

#### **Rafael A. C. Perrone**

Arquiteto e professor doutor livre-docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, e da FAU Mackenzie,  
Rua Maranhão, 88 – Higienópolis  
01240-000 – São Paulo, SP, Brasil  
racperrone@gmail.com

#### **Wilson Florio**

Arquiteto e professor doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, IA e FEC, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).  
Rua da Consolação, 930 – prédio 9  
01302-907 – São Paulo SP, Brasil  
wflorio@uol.com.br

# CASA VALÉRIA CIRELL e O NACIONAL-POPULAR

## RESUMO

Decorridos mais de vinte anos da morte da arquiteta italiana, naturalizada brasileira, Achillina di Enrico Bo Bardi (Lina Bo), seu trabalho continua presente e despertando interesse de artistas, arquitetos e pesquisadores, nacionais e internacionais. As recentes exposições “*O interior está no exterior*”, na Casa de Vidro, de curadoria do suíço Hans Ulrich Obrist, e a “*Sesc Pompeia: 30 anos*”, com a reedição de “*Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*”; os livros “*Sutis substâncias da Arquitetura*”, de O. Oliveira, decorrente de pesquisa de doutorado sobre a obra da arquiteta, e “*Lina por escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*”, organizado por S. Rubino e M. Grinover; ou, ainda, o nome da arquiteta citado sete vezes no prefácio de J. M. Montaner ao livro “*Brasil: Arquiteturas após 1950*” confirmam o interesse e sinalizam que ainda há muito a ser investigado em seu trabalho de crítica, *design*, cenografia e Arquitetura, repleto de subjetividade artística, ideais e filosofia de fundo.

Entre suas obras arquitetônicas, a Casa Valeria Cirell, 1958, em São Paulo, merece atenção especial, embora seja menos lembrada que o Masp ou o Sesc Pompeia, dois exemplos de sucesso de público e crítica. Este artigo tem como objetivo analisar a casa e sua estreita relação com o conceito de nacional-popular, a fim de iluminar o entendimento da obra, a qual é um exemplar de sua Arquitetura alternativa ao *status quo*, bem como outras atividades da arquiteta, por estarem intimamente relacionadas às transformações socioculturais brasileiras e à “filosofia da práxis” de Antonio Gramsci.

## PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura moderna. História da arquitetura paulista. Contracultura. Ecologismo. Cultura popular. Projeto.

## RESUMEN

Después de más de veinte años de la muerte de la arquitecta italiana, naturalizada brasileña, Achillina di Enrico Bo Bardi ( Lina Bo Bardi), su trabajo continua presente y despertando interés de artistas, arquitectos e investigadores, nacionales e internacionales. Las recientes exposiciones, “El interior está en el exterior, “en la Casa de Vidrio, de curadoria del suizo Hans Ulrich Obrist, y “Sesc Pompeia : 30 años“, con la reedición de “Ciudadela de la libertad: Lina Bo Bardi y el Sesc Pompeia“, los libros “Sustancias sutiles de la Arquitectura” de O.Oliveira decorrente del trabajo de investigación doctoral sobre la obra de la arquitecta y “Lina escrito - Textos escogidos Lina Bo Bardi,” organizado por S.Rubino y M.Grinover;o también el nombre de la arquitecta citado siete veces en el prefacio de J M Montaner al libro “Brasil : la arquitectura a partir de 1950“, confirman el interés e indican que aún queda mucho por investigar en su trabajo de crítica, diseño, escenografía y arquitectura, llena de subjetividad artística, ideales y filosofía de fondo. Entre sus obras arquitectónicas, Casa Valeria Cirell de 1958 en São Paulo, merece una atención especial, aunque es menos recordado que el Masp y el Sesc Pompeia, dos ejemplos de éxito de público y crítica . Este artículo tiene como objetivo analizar la casa y su estrecha relación con el concepto de nacional-popular, con el fin de iluminar el entendimiento de la obra, que es una copia de su alternativa a la arquitectura status quo, así como otras actividades del arquitecto, para están estrechamente relacionados con las transformaciones socio-culturales de Brasil y la “filosofía de la praxis” de Antonio Gramsci.

## PALABRAS CLAVE

Arquitectura moderna. Historia de la arquitectura en São Paulo. Contracultura. Ecologismo. Cultura popular. Proyecto.

VALÉRIA CIRELL HOUSE AND  
NATIONAL-POPULAR

ABSTRACT

After more than twenty years after the death of the Italian architect, a naturalized Brazilian, Achillina di Enrico Bo Bardi (Lina Bo), his work is still present and increasing interest of artists, architects and researchers, national and international. The recent exhibition, “*The inside is outside*”, at Casa de Vidro, the swiss curator Hans Ulrich Obrist, and “Sesc Pompeia: 30 years” with the reissue of “Tower of freedom: Lina Bo Bardi and Sesc Pompeia” ; the books “Subtle substances Architecture” by O.Oliveira due doctoral research on the work of architect and “Lina writing: selected works of Lina Bo Bardi”, organized by S.Rubino and M.Grinover, or also the name of the architect mentioned seven times in the preface to the book J.M.Montaner “Brazil: architecture after 1950”, confirm the interest and indicate that much remains to be investigated in their work of criticism, design, scenography and architecture, filled with artistic subjectivity, ideals and philosophy background. Among his architectural works, Casa Valeria Cirell, 1958, in São Paulo, deserves special attention, although it is less remembered than the MASP and SESC Pompeia, two examples of success with audiences and criticism. This article aims to analyze the house and its close relationship with the national-popular concept in order to illuminate both the understanding of the work, which is a exemplar of her alternative Arquitetura to the *status quo*, as well as other activities of architect, being closely related to the transformations sociocultural and the “philosophy of praxis” of Antonio Gramsci.

KEY WORDS

Modern architecture. São Paulo State. Architecture history. Counterculture. Ecology. Popular culture. Project.

## INTRODUÇÃO

Desde que chegou ao Brasil, em 1946, o casal Bardi interagiu num contexto cultural em transformação. A noção de cultura nacional teve seus princípios no nacionalismo dos anos 1930-40, alterados em favor da cultura popular dos anos 1960 e do confronto com a cultura de massas e internacionalismo cultural dos anos 1970. Em igual período, a Arquitetura moderna brasileira floresceu e se afirmou no cenário internacional, após a publicação de *Brazil Builds*, de 1943, que divulgou o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York, e o Ministério de Educação e Saúde, entre outros projetos, bem como chegou ao auge de seu prestígio, com a realização de Brasília, em 1960, entrando em seguida num período de revisão crítica.

O casal Bardi desempenhou o papel de agitadores culturais, com as seguintes iniciativas: Masp, o maior museu de arte da América Latina, Instituto de Arte Contemporânea e *Habitat e Mirante das Artes etc.*, revistas de Arquitetura e arte, que trouxeram um olhar crítico sobre a cultura brasileira em geral, e arquitetônica em particular.

No segundo número da *Habitat*, Lina Bo publica *Bela Criança*, texto crítico seminal e talvez inaugural da crítica brasileira independente. Nele, Lina Bo reconhece a “soberbia e a poesia do homem do sertão”<sup>1</sup> e valoriza o trabalho da “casa do seringueiro com seu soalho de troncos e o telhado de capim”<sup>2</sup>, pois aí estaria a origem da “força da Arquitetura contemporânea”<sup>3</sup> brasileira. Para Lina Bo, a Arquitetura teria muito a buscar na “*inspiração da poesia íntima da terra brasileira*”<sup>4</sup> pelo reconhecimento da técnica do pau-a-pique, do “*homem solitário*” e “*sua resolução furiosa de fazer*”<sup>5</sup>. Em *Bela Criança*, Lina Bo busca o caráter **nacional** da Arquitetura brasileira, assumindo o compromisso de diferenciar o **nacional** do **nacionalismo**, termo este que, nos países europeus, assumira contornos terríveis, a partir de Hitler, Mussolini, Franco e Salazar, além das semelhanças com o período do Estado Novo. Para Lina Bo, **nacional** é sinônimo de **nacional-popular**, ou seja, o que há de mais autêntico numa cultura, como ela esclareceu posteriormente:

*Existe uma grande diferença entre as denominações nacional e nacionalista. O nacional-popular é a identidade de um povo, de um país. O país nacionalista é, por exemplo, a Itália fascista, a Espanha de Franco e outros exemplos. O nacionalismo é um erro gravíssimo que confunde as ideias das pessoas, tirando o sentido do nacional. Você pode ser branco, preto ou amarelo, do norte ou do sul, e ser nacional, entrando no grande convívio internacional com as características originais e sagradas de seu país, o que é digno de orgulho.*<sup>6</sup>

*É este o sentido autêntico do termo 'nacional', o qual, destituído de vazias significações político-nacionalistas, levará a uma colaboração internacional, com a contribuição efetiva e vital das atividades particulares que satisfaçam as necessidades espirituais e materiais de cada país.*<sup>7</sup>

Lina Bo divergiu do contexto cultural brasileiro, além do conceito de nacionalismo. Ela foi uma mulher à frente de seu tempo, não propriamente uma feminista, mas seu comportamento transpôs limites do papel social da mulher. Quando jovem, Lina Bo não se intimidou pelo fato de ser a única *architetto* na graduação em Roma; morar sozinha em Milão<sup>8</sup>, cidade centro da cultura e Arquitetura moderna<sup>9</sup>, onde teve escritório com C. Pagani; dirigir, ao lado de B. Zevi e C. Pagani, a revista “*A cultura della vita*”, suprimida pelas autoridades, devido à ousadia da matéria sobre educação sexual e planejamento familiar<sup>10</sup>, ou, ainda, participar da resistência ao fascismo, como membro do Partido Comunista Italiano - PCI<sup>11</sup>. Em São Paulo, Lina Bo mostrou ser uma mulher independente e parceira de seu marido - sem ficar à sombra deste, destoando do comportamento da mulher da sociedade de então, em sua maioria, mães de família, presas aos valores patriarcais. No Masp, suas exposições, atividades didáticas, dança e desfiles de moda contribuíram para agitar a cena cultural paulista, além de torná-la uma figura de destaque. Na Arquitetura, onde predominavam nomes masculinos, entre eles, muitos estrangeiros, Lina Bo marcou posição crítica independente, expressa na revista *Habitat*.

A revista enfocou a cultura brasileira, erudita e popular, igualmente e sem hierarquia, numa perspectiva nacional-popular (conceito discutido adiante), como é possível constatar na presença de temas como cerâmica do Nordeste<sup>12</sup>; ensaios fotográficos sobre Arquitetura vernacular, favelas e festejos do carnaval nordestino<sup>13</sup> e em artigos como *A jangada segundo Albuquerque*<sup>14</sup>, *Ex-votos e promessa*<sup>15</sup> e *Construir é viver*<sup>16</sup>. Um dos colaboradores da *Habitat*, Renato Cirell Czerna, professor de filosofia do direito da USP, publicou *Por que o povo é arquiteto*<sup>17</sup>, onde argumentou: “os pobres são arquitetos porque não têm as ideias

*extravagantes dos ricos a respeito da casa*”, uma vez que eles desejam “*quatro paredes amigas*”; e “*Casa de 7 mil cruzeiros*”<sup>18</sup>, um relato sensível sobre uma casa popular, em que sua proprietária, por necessidade, fabricou dos tijolos à mobília: “*Em seguida a senhora nos mostrou seu dormitório: a cama era uma maca e havia uma mala pendurada à parede, sobre a mesma, em cima da cômoda estavam dispostos os objetos para ‘toilette’ primitiva da senhora; um pequeno tapete no chão; uma cortina à janela e outra que servia de porta*”<sup>19</sup> (como as cortinas da Casa Valéria Cirell, como veremos). Os artigos de R. Czerna expressam, além de sua sensibilidade com as camadas mais humildes da população, sintonia com a linha editorial da *Habitat* e o pensamento da arquiteta. Poucos anos depois, ele e sua mãe, Valéria Piaccentini Cirell, encomendarão sua casa a Lina Bo [Fig.1].

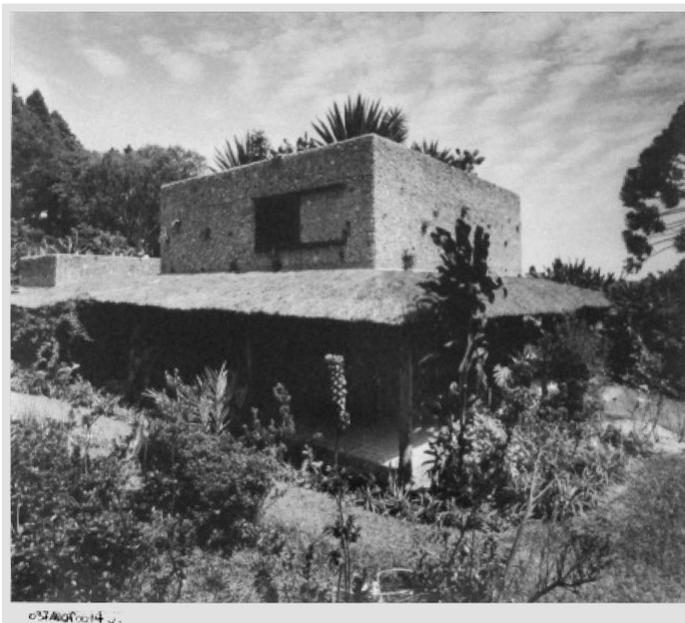


Figura 1: Casa Valéria Cirell, 1958. Foto: Peter Scheier  
Fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

A Casa Valéria Cirell resultou da plena sinergia entre clientes e arquiteta, pela amizade pessoal entre Lina Bo e V. Cirell, e sintonia de ideias com R. Czerna. Antes de avançarmos na análise do projeto e sua relação direta com o nacional-popular, é importante esclarecer as diferentes interpretações do conceito na Itália e no Brasil.

## O CONCEITO

Lina Bo Bardi foi uma das primeiras a falar em nacional-popular gramsciano no Brasil, pois fora filiada ao P.C.I e conhecia o pensamento de um de seus fundadores, A. Gramsci<sup>20</sup>. O filósofo defendia a necessidade de um novo humanismo, a partir de *“um movimento de reforma intelectual e moral, dialetizado no contraste entre cultura popular e alta cultura”*<sup>21</sup>. Sua interpretação do marxismo é, ao lado das interpretações de G. Lukács e K. Korsch, um dos pilares do marxismo ocidental<sup>22</sup> – neomarxismo ou marxismo da superestrutura -, linha de pensamento ligada à cultura, sociologia e filosofia. Sua obra foi difundida postumamente na Itália, em 1947, e no Brasil, a partir de 1966, por iniciativa da Editora Civilização Brasileira e de C. N. Coutinho – grande estudioso da obra gramsciana, que conheceu Lina Bo e confirmou a relação da arquiteta com a obra do filósofo<sup>23</sup>:

*Outra figura muito marcante nessa época, lá na Bahia, foi Lina Bo Bardi. Dona Lina foi para a Bahia, vinda de São Paulo, para organizar o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte Popular da Bahia, e agitou muito o meio cultural baiano. Ela foi a segunda pessoa que me falou de Gramsci, depois do Paulo Farias. Para Dona Lina, como a chamávamos carinhosamente, a Bahia era uma real expressão do que Gramsci chamava de “nacional-popular.”*<sup>24</sup>

Nos anos 1930-40, no plano cultural brasileiro, as discussões eram marcadas por grandes temas, como nacionalismo, civilização e cultura brasileira, que se alteraram substancialmente no tempo. O debate se ampliou, a partir da ascensão do pensamento de esquerda, em virtude da maior liberdade de expressão nos governos J. Kubitschek (1956-1961) e J. Goulart (1961-1964), em comparação à repressão da “Era Vargas”. No período, duas correntes problematizaram o conceito nacional-popular: uma ligada ao folclore, para a qual o termo popular é sinônimo de tradicional; e a segunda, reformista, marcada pelo pensamento desenvolvimentista. Para esta, as produções culturais buscavam *“levar às classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais”*<sup>25</sup>, e a autêntica cultura brasileira seria aquela que *“se exprimia na sua relação com o povo-nação”*<sup>26</sup>. Ainda segundo R. Ortiz, tal pensamento é coerente com os setores da esquerda dominante, para os quais a cultura *“se transforma, dessa forma, em ação política junto às classes subalternas”*<sup>27</sup>.

A noção de cultura popular, entendida como a cultura vinda do povo, sem uma clara distinção entre popular e folclórico, altera-se para *“uma busca do povo”*<sup>28</sup>. Nestes termos, intelectuais e artistas de esquerda comungavam sobre a importância da aproximação com o povo, que necessitaria de esclarecimento, a fim de combater sua alienação<sup>29</sup> e reificação<sup>30</sup> - conceitos marxistas -, objetivando profundas transformações socioeconômicas. Surge, assim, o conceito de nacional-

popular, que ganharia destaque tanto no plano político, quanto no cultural, como um compromisso ético, empreendido por vários grupos de matizes diferentes: Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb); Comitê Cultural do Partido Comunista Brasileiro; Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE); Movimento de Cultura Popular (MCP), comprometido com o Método Paulo Freire de alfabetização de adultos; Juventude Universitária Católica (JUC); Teatro de Arena; Teatro Oficina, Cinema Novo e sua estética da fome, e, na poesia, em M. Chamie e F. Gullar.

O conceito de nacional-popular, que circulava nos ambientes da esquerda brasileira, se distingue do italiano por seguir linha influenciada pelo marxismo da III Internacional, ou marxismo-leninismo, cuja interpretação, “*fortemente economicista*”, considerava a formação sociocultural brasileira como “*atrasada, semicolonial e semifeudal*”, e que, para superar tais condições, seria preciso a “*revolução democrático burguesa*”<sup>31</sup>. Uma das diferenças entre o pensamento marxista majoritário e o gramsciano está na distinção entre cultura erudita e popular. Enquanto a maioria defende que a principal tarefa do marxismo seria “*combater ideologias modernas em sua forma mais refinada, a fim de poder constituir o próprio grupo de intelectuais, e educar as massas populares, cuja cultura é medieval*”<sup>32</sup>, o gramsciano, ao contrário, defende que esta é uma atitude da “*cultura idealista*”, pois não consegue elaborar uma “*cultura popular*” mantendo esquemas “*abstratos e teóricos*”<sup>33</sup>, uma vez que “*continua sendo a cultura de uma restrita aristocracia intelectual*”<sup>34</sup>. Gramsci, ao constatar que a função dita “*intelectual*” historicamente sempre foi privilegiada, por estar ligada à aristocracia<sup>35</sup>, definiu o conceito de *intelectual orgânico* e formulou a teoria de que a transformação democrática da sociedade dependeria de um novo intelectual, mais comprometido com o povo, conforme explicou:

*[...] Deve-se observar o fato de que, em muitas línguas, “nacional” e “popular” são sinônimos ou quase (assim, em russo e alemão, Volkish tem um significado ainda mais íntimo, de raça, assim nas línguas eslavas em geral; em francês, “nacional” tem significado em que o termo “popular” é já mais elaborado politicamente, porque ligado ao conceito de “soberania”; soberania popular tem igual valor ou tiveram-no).*

*Na Itália, o termo “nacional” tem um significado muito restrito ideologicamente e em todo caso não coincide com “POPULAR”, porque na Itália os intelectuais estão distantes do povo, isto é, da “nação”, e estão por sua vez ligados a uma tradição de casta, que nunca foi rompida por um forte movimento político popular ou nacional a partir de baixo: a tradição é “livresca” e abstrata, e o típico intelectual moderno sente-se mais ligado a Aníbal Caro ou a Hipólito Pindemonte, do que a um camponês pulhês ou siciliano.*<sup>36</sup>

O filósofo se dedicou à análise dos fenômenos culturais e ampliou os conceitos de hegemonia – como somatória de força e aquiescência - e sociedade civil<sup>37</sup>, desligando-a do plano econômico, para enquadrá-la como parte da “política cultural”<sup>38</sup>. Segundo K. Kumar, nas décadas de 1960 e 1970, em vários países, o conceito gramsciano de sociedade civil foi o favorito dos que tentaram opor-se às estruturas dominantes da sociedade, por meio de uma “guerrilha cultural”<sup>39</sup>. O

pensamento gramsciano influenciou sobremaneira a produção cultural italiana contemporânea<sup>40</sup>, estando presente no Neorealismo cinematográfico de Luchino Visconti, em *Rocco e seus irmãos*, de 1960, e de Pier Paolo Pasolini, em *Mamma Roma*, 1962; na crítica cinematográfica de Guido Aristarco; na crítica literária de Carlo Salinari<sup>41</sup>; na literatura contemporânea<sup>42</sup> e na Arquitetura moderna italianas, especialmente entre os “protagonistas da fase de luta”<sup>43</sup> contra o academicismo fascista, representados pelo arquiteto G. Pagano e pelo crítico E. Pérsico, editores da revista *Casabella*, de linha editorial que mantinha “uma vontade indomável independente da hegemonia cultural centro-europeia representada pela ortodoxia dos Ciam”<sup>44</sup>; e no trabalho de Ernest N. Rogers, em seu compromisso com o equilíbrio entre tradição e modernidade, em “sintonia com as ideias de Antonio Gramsci”<sup>45</sup>. A influência do pensamento gramsciano no Brasil ocorre a partir dos anos 1970, segundo C. N. Coutinho, quando há um declínio e crise da “velha esquerda” (do marxismo soviético e da proibição dos textos gramscianos). Os escritos de A. Gramsci começam a ser amplamente estudados e discutidos, e seus conceitos, especialmente o de “sociedade civil, são cada vez mais utilizados em análises políticas e historiográficas não apenas no meio político como também no universitário”<sup>46</sup>.

Na contracorrente das esquerdas locais, em 1958, Lina Bo mostrou ser “uma arquiteta leitora de Antonio Gramsci”<sup>47</sup>, em sua aula inaugural da disciplina *Teoria e filosofia da Arquitetura*, na Escola de Belas Artes de Salvador. Ela discorre sobre o conceito de teoria, que identifica com a prática. Segundo ela, “sendo a prática demonstrada racional e necessária através da teoria e, por sua vez, a teoria realística e racional (demonstrada) através da sua prática”<sup>48</sup>, argumenta que a disciplina poderia ser denominada Prática Profissional, pois “a teoria vem em nossa ajuda para a imposição dos problemas arquitetônicos, como sinônimo e identificação ‘de prática planificada’”<sup>49</sup>. Sobre o conceito de filosofia, Lina Bo afirma que pensar é atribuição do homem, e, portanto, “cada homem é nesse sentido um filósofo”<sup>50</sup> e conclui que Filosofia “é então concepção de mundo passada a ser norma prática da vida”<sup>51</sup>. Há uma clara sintonia entre as ideias da arquiteta e as do filósofo, que defende não haver distinção entre *homo faber* e *homo sapiens*, da mesma forma que não pode haver distinção entre intelectuais e não intelectuais. Nas palavras de A. Gramsci: “todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um filósofo, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção de mundo”<sup>52</sup>.

Concluindo, o nacional-popular gramsciano é uma das chaves para entender melhor a obra de Lina Bo e seu perfil contestador. Ela seria a “nova intelectual”, na perspectiva gramsciana, pois não distinguia arte erudita em detrimento da popular, e, em suas ações, dialetizou o contraste entre cultura popular e alta cultura, assim aproximando-se do povo. Tal pensamento, que foi expresso na linha editorial da *Habitat*, e na sutileza em adotar, para a Casa de Vidro, “dois fornos construídos por caboclos, do lado da casa, com barro e tijolo. É este um momento em que a Arquitetura popular entra em acordo com a Arquitetura contemporânea”<sup>53</sup>, atingiu maturidade na Casa Valéria Cirell, que materializou a visão de mundo de Lina Bo e seu “isolamento estético estratégico”<sup>54</sup> em relação ao *mainstream* arquitetônico, como veremos a seguir.

## O PROJETO

Tenho horror em projetar casas para madames, onde entra aquela conversa *insípida em torno da discussão de como vai ser a piscina, as cortinas [...]*<sup>55</sup>

*[...] sou contra ver a Arquitetura somente como um projeto de status.*<sup>56</sup>  
Lina Bo

A Casa Valéria Cirell foi projetada num terreno amplo, em declive, localizado no bairro do Morumbi, quando este ainda tinha vestígios de infraestrutura semi-rural, haja vista que, na Casa de Vidro, próxima no tempo e no espaço, foi instalado um incinerador de lixo. Lina Bo concebeu a casa no mesmo ano em que iniciou o projeto do MASP, e escreveu sua tese “*Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*”, para o concurso da Cadeira de Teoria de Arquitetura da FAUUSP, onde lecionou de 1955-57.

Neste projeto, Lina Bo buscava valores arquitetônicos inspirados “*na poesia íntima da terra brasileira*”<sup>57</sup>, que defendera em “*Bela Criança*”; bem como materializando seu conceito de “arquitetura pobre”, descrito anos depois:

*Através de uma experiência popular cheguei àquilo que poderia chamar de Arquitetura Pobre. Insisto, não do ponto de vista ético. Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e pelos arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas.*<sup>58</sup>



Figura 2: Cortinas dos dormitórios, 1958. Foto: Peter Scheier  
Fonte: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi

Na Casa Valéria Cirell, Lina Bo associou técnicas construtivas mais avançadas e vernaculares, em um mesmo nível: alvenaria portante de tijolos de barro, troncos de madeira, pedras e seixos rolados, cacos cerâmicos e sapé ao lado de pilares e vigas de concreto armado, laje mista de vigotas de concreto e blocos cerâmicos (tipo Volterama). A experimentação não se restringia aos desafios tecnológicos da época, investigando também a potencialidade da cultura popular, constituindo, assim, um modelo híbrido.

O programa da Casa foi resolvido em dois blocos assimétricos justapostos, interligados por alpendre circundante. O bloco maior tem dois pavimentos, interligados por escada helicoidal, pilar central de tronco de madeira bruta e degraus de madeira engastados e fixos com parafusos. No térreo, estão cozinha, sala de estar e jantar integradas e

organizadas espacialmente mediante composição de lareira e armários, que envolve o pilar central de concreto armado que sustenta a viga diagonal e laje de cobertura do bloco. No mezanino, dois quartos, subdivididos e circundados sobre o vazio da sala apenas com cortinas [fig.2], solução inédita na Arquitetura moderna paulista, mas corrente em casas populares com escassez de recursos. Renato C. Czerna comentou este detalhe no artigo “Casa de 7 mil cruzeiros”, visto anteriormente.

O mezanino é estruturado por uma viga de borda de tronco de madeira bruta sobre a alvenaria da lareira e engastada nas alvenarias periféricas, e vigas secundárias de madeira aparelhada sustentam o assoalho de tábuas de madeira. O bloco menor, de pavimento único, abriga as dependências de empregada. Ambos os blocos têm laje mista de concreto armado, com caixas d’água e cobertura em teto jardim.

Na área externa, o alpendre<sup>59</sup> saliente é sustentado por pilares de troncos de madeira, com fundação em sapatas de blocos irregulares de concreto, parcialmente aflorados do espelho d’água. O piso, parcialmente suspenso, foi executado com pranchas de madeira de larguras irregulares, e o restante, resolvido em concreto magro, detalhes em cacos cerâmicos e juntas largas com pedras tipo seixos rolados. A cobertura de troncos delgados de madeira é fechada de sapé<sup>60</sup>. Interpretando a tradição brasileira do alpendre, a arquiteta utiliza sapé a fim de que o proprietário – intelectual sensível à cultura popular<sup>61</sup> - vivencie o significado cultural dos materiais.

Segundo C. Lemos, o alpendre “*sombreador das paredes mestras da moradia brasileira veio-nos da Índia, precisamente do bangalô, a construção rural*”<sup>62</sup>. O alpendre saliente ou varanda foi comumente adotado na região litorânea fluminense, “*nas sedes dos antigos engenhos de açúcar e residências solarengas à volta do Rio de Janeiro*”<sup>63</sup> ou ainda no Recôncavo Baiano do início do século 19<sup>64</sup>, onde teria aparecido “*aqui e ali em algum engenho baiano, mas sem se tornar modismo regional*”<sup>65</sup>. O alpendre, naquela época, cumpria a função de separar e categorizar espaços para os indivíduos, pois “*era no alpendre que o fazendeiro ou senhor, recebia agregados ou escravos da lavoura. Era dali que dava ordens ou superintendia os serviços*”<sup>66</sup>. Ainda segundo C. Lemos, em São Paulo, nos primeiros séculos, foi adotado especialmente o alpendre reentrante, com capela e quartos<sup>67</sup>, a fim de que estranhos não adentrassem a intimidade do lar; o alpendre à volta da construção só apareceu em São Paulo, com o café<sup>68</sup>.

Na Casa Valéria Cirell, Lina Bo segue o partido do alpendre saliente e circundante das casas de fazenda, contudo, ao substituir o telhado de telhas de cerâmica por cobertura de sapé, adota solução de casas humildes: casa cabocla amazônica, caipira do interior paulista, ou mucambos nordestinos<sup>69</sup>. Assim, ao projetar um alpendre de sapé, a arquiteta confere à Casa Cirell uma feição de “*casa pobre executada com materiais rústicos como o sapé*”<sup>70</sup>. O emprego de materiais não industrializados, como tijolo de barro, pedra e madeira, é critério oposto ao adotado na Casa de Vidro, que, em seu volume frontal elevado, tem predominância de materiais industrializados, como estrutura de aço, painéis de vidro temperado, piso revestido com pastilhas de vidro e outros detalhes, como bancadas de aço inoxidável. Para o revestimento interno da Casa Cirell, foi adotada a argamassa rugosa, com pintura na cor branca, e no exterior, argamassa grossa com aplicação de agregado graúdo de pedras tipo seixo rolado bicolor, detalhes de cacos de cerâmica esmaltada e sulcos irregulares para o plantio de vegetação,

textura, esta, semelhante à utilizada na contemporânea Casa Chame-Chame e nas muretas dos jardins da Casa de Vidro, e que possivelmente seria, também, a solução para os paramentos verticais do Masp, conforme croquis da primeira versão. O revestimento externo lembra a textura e cor da taipa-de-pilão executada com agregado graúdo, e o trabalho do catalão A. Gaudí, que impressionou a arquiteta na viagem de 1954<sup>71</sup>. Todas as esquadrias da casa são de madeira, com solução de treliças muxarabis, trilhos de correr pela face externa das alvenarias e folhas de abrir em madeira e vidro no eixo, o que resulta em vão-luz pleno. A treliça muxarabi é um recurso que remete à Arquitetura colonial brasileira, uma herança da cultura árabe<sup>72</sup>, que Lina Bo incorporará a seu repertório arquitetônico em projetos futuros, como o Sesc Pompeia, 1977, e a Capela Santa Maria dos Anjos, 1978.

Em relação ao contexto da Arquitetura brasileira, a Casa Valéria Cirell não segue a “*grande-arquitetura-oficial-brasileira-moderna*” (termo cunhado por J. Guedes), que adota a técnica construtiva mais avançada, especialmente o concreto armado, representada pelos edifícios da nascente Brasília. A Casa Valéria Cirell, ao contrário, está mais próxima das pesquisas de L. Costa, definido por Lina Bo como “*um intérprete e defensor dos caracteres ‘nacionais’ (já dissemos em que sentido entendemos essa palavra), da Arquitetura brasileira*”<sup>73</sup>. Em 1937, L. Costa propôs, na Vila Monlevade, o uso de pilotis, laje de concreto e vedos de “barro-armado”, este “*devidamente aperfeiçoado quanto à nitidez do acabamento, graças ao emprego de madeira aparelhada, além da indispensável caiação*”<sup>74</sup> e, em 1940, projetou o Park Hotel de Friburgo<sup>75</sup>, utilizando troncos de madeira bruta, pedras e telhado, exemplos de integração entre modernidade e tradição brasileira. Em 1978, L. Costa surpreendeu, ao retornar às origens, projetando o “*risco da casa*” em estrutura de troncos de madeira, taipa-de-mão e cobertura de sapé, para o poeta Thiago de Mello<sup>76</sup>. Esta casa, projetada pelo representante maior, a nosso ver, da Arquitetura moderna brasileira, poderia estar incluída na linha da “arquitetura marginal”, definida por Joaquim Guedes, no seminário IAB-RJ, em 1976-77:

*[...] Acho que o panorama da Arquitetura erudita, no Brasil, hoje, é baixo  
[...] Por outro lado, existe uma obra importante que vem crescendo no Brasil, mas que tem toda a característica de obra marginal. É obra marginal, quase obra maldita, dada a excessiva importância do peso histórico oficial que tem a chamada grande-arquitetura-oficial-brasileira-moderna. Como este é o caminho, o resto é marginal*<sup>77</sup>

A Casa Valéria Cirell [Fig.3] seria um exemplo de “arquitetura marginal”, nos termos definidos por J. Guedes, pois diverge em relação aos projetos contemporâneos da Arquitetura paulista, como a Casa Castor Delgado Perez, de R. Levi, Roberto C. Cesar e Luis R. C. Franco, com pátio interno integrando jardim à sala de estar, e volumes em cor branca, contrastando “*com a da vegetação e com a parede de tijolos furados*”<sup>78</sup>. Na Casa Valéria Cirell, o jardim está integrado à construção pela vegetação que nasce nos sulcos das paredes externas e cobertura. Também em relação à premiada casa Cunha Lima, de J. Guedes<sup>79</sup>, considerada obra inicial da tendência Brutalista<sup>80</sup>, um paradigma<sup>81</sup>, com panos de alvenaria revestidos e demarcados com juntas de dilatação, para enfatizar a separação da estrutura de concreto aparente. Na Casa Valéria Cirell, ao contrário, as alvenarias e os pilares de concreto são revestidos sem distinção. Por fim, diverge da Casa dos

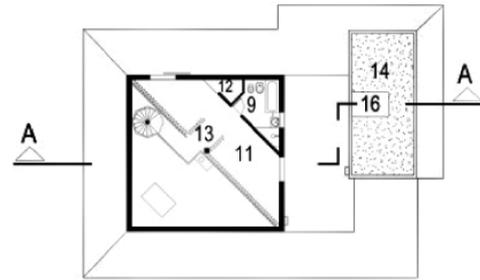
**LEGENDA:**

- 1 - ESPELHO D'ÁGUA
- 2 - ALPENDRE PISO MADEIRA
- 3 - ALPENDRE PISO CONCRETO E PEDRAS
- 4 - SALA DE ESTAR
- 5 - SALA DE JANTAR
- 6 - COZINHA
- 7 - SERVIÇOS
- 8 - QUARTO EMPREGADOS
- 9 - BANHEIRO
- 10 - JARDIM
- 11 - QUARTO
- 12 - ARMÁRIO
- 13 - CORTINAS
- 14 - TETO JARDIM
- 15 - CLARABOIA
- 16 - CAIXA D'ÁGUA

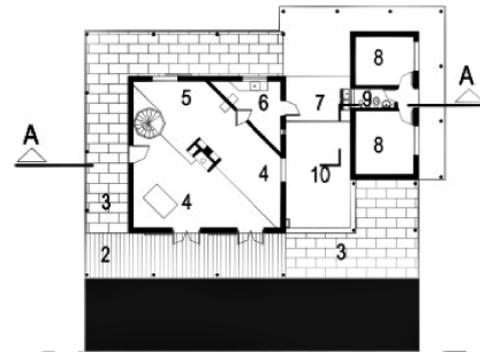
Área 280.39m<sup>2</sup>



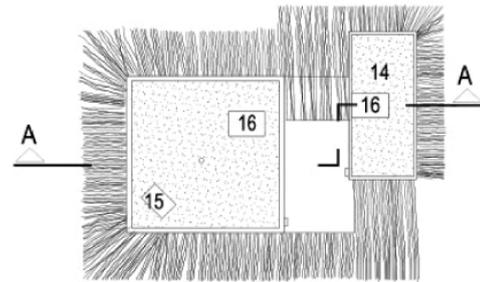
ESCALA GRÁFICA



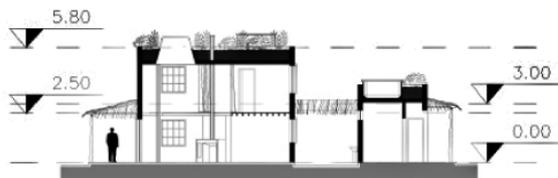
PLANTA PAV. SUPERIOR



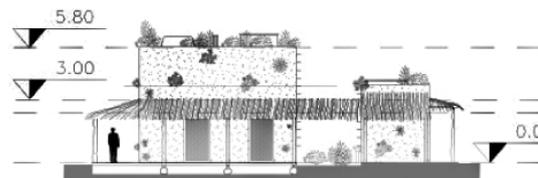
PLANTA PAV. TÉRREO



PLANTA COBERTURA



CORTE A-A



ELEVÇÃO LESTE

pós-  
129

Figura 3: Projeto Casa Valéria Cirell. Desenho: Edite Galote Carranza  
Fonte: Tese "Arquitetura Alternativa-1956-1979"

Triângulos, de J. B. V. Artigas, definida pelo autor como: “a contribuição que eu pude dar para a história da forma na nossa Arquitetura, foi com essa casa”<sup>82</sup>. Lina Bo analisou as casas de J. B. V. Artigas, no primeiro número Revista *Habitat*<sup>83</sup>, quando definiu a “moral severa” que está na base de sua Arquitetura<sup>84</sup>. Na Casa Valéria Cirell, ao contrário das casas de J. B. V. Artigas, em que predomina a “*harmônica continuidade de espaço*”<sup>85</sup>, há um contraste explícito entre o exterior opaco e o interior claro, e a intimidade é proporcionada tanto pela luz coada que penetra das treliças muxarabi, que inibem visuais do exterior, quanto pela luz zenital da claraboia da sala.

Diferentemente do que ocorreu em relação ao contexto brasileiro, no contexto internacional, a Casa Valéria Cirell integrou o período de “revisões radicais”, definido por J. Montaner<sup>86</sup>. Em 1956, com o fim dos Ciams, teve início o período de revisão e crítica do Movimento Moderno, com a ascensão de uma geração de jovens arquitetos com ideias novas. O casal Smithson, uma das lideranças do Team X, buscou referenciais para sua Arquitetura a partir da filosofia existencialista de J. Sartre<sup>87</sup> e do intercâmbio com as artes, como membros do *Independent Group* (1942-1956); o casal criticou o funcionalismo estrito da Carta de Atenas, liderando o discurso ético do Novo Brutalismo Britânico. Gian Carlo de Carlo, que foi diretor da Revista *Casa Bella Continuitá*, repercutiu críticas italianas contrárias à “tabula rasa”, em prol da valorização das “preexistências ambientais”, conforme defendia E. N. Rogers. A. Eyck trouxe contribuições, a partir de suas pesquisas de aldeamentos primitivos, baseado na Antropologia<sup>88</sup>, disciplina que se transformara, com a abordagem estruturalista de C. L. Strauss, e defendia uma abordagem sincrônica das culturas primitivas. Constant e os Situacionistas (1957-1972), que pautaram suas ações na utopia como algo possível, porém ainda não realizado, conforme H. Marcuse<sup>89</sup>, no lúdico como um jogo fundamental da cultura conforme J. Huizinga<sup>90</sup> e no engajamento político do intelectual conforme defendia J. P. Sartre<sup>91</sup>, elegeram a cidade como meio para realizar suas propostas: Derivas, Psicogeografia e Situações, defendendo que “*criar uma Arquitetura significa construir uma ambiência e estabelecer um modo de vida*”<sup>92</sup>. Dentre diversas propostas que surgiram, caberia destacar a tendência em favor de uma “*arquitetura alternativa e ecológica*”<sup>93</sup>, ou Arquitetura verde, referenciada tanto no nascente Ecologismo<sup>94</sup> - um dos vetores da Contracultura e suas críticas à sociedade industrial tecnocrática -, quanto no interesse pela Arquitetura vernacular ou anônima, exemplificada na exposição “*Arquitetura sem arquitetos*”, de B. Rudofsky, MoMa, 1964-65, e nas propostas de C. Alexander para o Previ<sup>95</sup>, 1966, que consistia em células de moradia passíveis de serem ampliadas e remodeladas pelos usuários, com o detalhe de alcovas separadas por cortinas de tecido. Nestes termos, a Casa Valéria Cirell está próxima tanto da Arquitetura verde, quanto da Arquitetura anônima, assim como das discussões sobre o “regionalismo”. Conforme A. Tzonis e L. Lefaivre, são discussões europeias que têm como foco o problema da “*arquitetura do lugar*”, numa concepção que se define como “*um confronto crítico ante o estado da Arquitetura após a Segunda Guerra Mundial, embora a palavra “regionalismo” raramente tenha sido usada*”<sup>96</sup>. Para K. Frampton, o regionalismo crítico “*depende, por definição, de uma associação entre a consciência política de uma sociedade e a profissão de arquiteto*”<sup>97</sup>. Lina Bo, ao valorizar a cultura do lugar, o tátil e visual, além de elementos vernáculos reinterpretados, na Casa Valéria Cirell, antecipou as discussões do “Regionalismo” no Brasil.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lina Bo questionou o *status quo* em diferentes campos: social, ao divergir do padrão comportamental da mulher brasileira; arquitetônico, com sua crítica contundente ou “do contra”<sup>98</sup>; e o político, devido sua interpretação do nacional-popular gramsciano e do marxismo ocidental, que divergiu das esquerdas locais. Questões, essas, que poderiam justificar a dificuldade de interpretação de seu trabalho, à época da realização do Masp<sup>99</sup>, e cujo pleno reconhecimento tardaria ao final dos anos 1970, com a realização do Sesc Pompeia e o interesse da crítica especializada.

Lina Bo foi capaz de estabelecer uma via de duplo sentido entre o mundo das ideias e ideais, procedente do campo filosófico, e o mundo objetivo e material do projeto arquitetônico. Sua autonomia crítica, em relação tanto à “grande-arquitetura-oficial-brasileira-moderna”, quanto à Escola Paulista Brutalista, e seu diálogo com as tendências do cenário internacional, somados à plena sinergia com o proprietário resultaram na Casa Valéria Cirell, síntese do pensamento da arquiteta. O projeto definiu o caminho a ser seguido por ela e sinalizou as novas tendências pluralistas que ocupariam seu lugar na Arquitetura moderna brasileira nos anos seguintes.

Concluimos que, a partir do conceito nacional-popular, a arquiteta conseguiu seu objetivo de “*superar a ‘fratura’ histórica de um conflito de transição entre o ‘antigo’ e o ‘moderno’*”<sup>100</sup>, ao materializar a Casa Valéria Cirell, um projeto que alia os saberes erudito e popular, e exemplifica a essência da Arquitetura alternativa de Lina Bo.

## NOTAS

<sup>1</sup> BARDI, Lina Bo. Bela criança. In: BARDI, Lina Bo. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. Organização de Silvana Rubino e Marina Grinover. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 70.

<sup>2</sup> Ibidem, ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem, ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem, ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem, ibidem.

<sup>6</sup> BARDI, Lina Bo. Uma aula de arquitetura. In: *Revista Projeto*, n. 133, p. 103-108, 1990.

<sup>7</sup> BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002. p. 70.

<sup>8</sup> Lina Bo decide morar sozinha num hotel em Milão, contrariando sua família. Cf. RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. 2002, 256 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2002. p. 54.

<sup>9</sup> BARDI, Lina Bo. Currículo literário. In: BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. Coordenação de Marcelo Carvalho Ferraz, 3 ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 9.

<sup>10</sup> Segundo Bruno Zevi: “Porque A foi suprimido? Oficialmente, por causa de um artigo sobre educação sexual que resultou escândalo aos olhos do obscurantismo católico lombardo. Mais intolerável seja para os conservadores que para a falsa esquerda esta atitude culturalmente e eticamente intransigente, politicamente avançada, com efeito revolucionário, feito constantemente transgressivo com a qual interpretávamos a realidade, os grandes eventos ideais e aqueles cotidianos.” Cf. ZEVI, Bruno. Un architetto intragitto ansioso. *Revista Caramelo*, São Paulo, n. 4, s/p, 1992.

- <sup>11</sup> Após a destruição de seu escritório, em 13/08/1943, Lina Bo entra para o PCI, então na clandestinidade, e seu apartamento Eldorado torna-se ponto de encontro de artistas e intelectuais da esquerda italiana. Cf. BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. Coordenação de Marcelo Carvalho Ferraz, 3 ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 10. Cf. RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. 2002, 256 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2002. p. 38.
- <sup>12</sup> *Revista Habitat*, São Paulo, n. 2, p. 72-76, mar./abr. 1951.
- <sup>13</sup> Como o ensaio fotográfico da estudante Rachel Esther Prochnik. Cf. *Revista Habitat*, São Paulo, n. 8, p. 26-30, 1952.
- <sup>14</sup> MARTINS, Francisco. A jangada segundo Albuquerque. *Revista Habitat*, São Paulo, n. 8, p. 50-57, 1952.
- <sup>15</sup> ARAUJO, A. M. Ex-votos e promessa. *Revista Habitat*, São Paulo, n. 5, p. 42-45, out./dez. 1951. BORBA, R. Frontini. Os ladrões de ex-votos. *Revista Habitat*, São Paulo, n. 11, p. 67-71, jun. 1953.
- <sup>16</sup> VILLA, Emílio. Construir é viver. *Revista Habitat*, São Paulo, n. 7, p. 3-9, 1952.
- <sup>17</sup> CZERNA, Renato Cirell. Por que o povo é arquiteto? *Revista Habitat*, São Paulo, n. 3, p. 3-5, 1951.
- <sup>18</sup> Id. Casa de 7 mil cruzeiros. *Revista Habitat*, São Paulo, n. 3, p. 4-5, 1951.
- <sup>19</sup> Ibidem. (grifo nosso)
- <sup>20</sup> Antonio Gramsci (1891-1937) nasceu em Ales, norte da ilha da Sardenha, Itália. Filho de família humilde, chega à Universidade de Turim para cursar Letras, graças a uma bolsa de estudos obtida em concurso. Na Universidade, participa do movimento cultural idealista, dirigido por Benedetto Croce e Giovanni Gentile. Em 1913, ingressa no Partido Socialista Italiano (PSI). Em 1917, funda o “Clube de Vida Moral”, uma espécie de grêmio, que promovia debates culturais com jovens, a fim de que estes “superassem o individualismo”. Foi também editor do jornal *L'ordine Nuovo*, o primeiro jornal comunista italiano, que reuniu intelectuais para difundir a “cultura socialista”. Em 1921, na Seção italiana da Internacional Comunista, foi um dos fundadores e o primeiro Secretário Geral do PCI - Partido Comunista Italiano, sendo eleito para o Parlamento Italiano, em 1924, e, dois anos depois, preso e condenado a uma pena de 20 anos de reclusão, pelo regime de Mussolini. Na prisão, escreve suas anotações em 34 cadernos, os *Quaderni Del Cárcere*, que foram ordenados e publicados postumamente pela Editora Einaudi. Em 1937, muito doente, é libertado, poucos dias antes de sua morte. Cf. COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci*. Porto Alegre: L&PM, 1981. p. 171. BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 165.
- <sup>21</sup> Gramsci, Antonio. Arte e a luta por uma nova civilização. Cf. GRAMSCI, Antonio. *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes, 1978. p. 360.
- <sup>22</sup> No pós-Segunda Guerra Mundial, há a ascensão do pensamento marxista ocidental associado às obras seminais: *História da consciência de classe*, do filósofo húngaro Gyorgy Lukács, *Marxismo e filosofia*, de Karl Korsch, ambos de 1923; e a obra de Antonio Gramsci *Cadernos do Cárcere*, publicada a partir de 1958, obras responsáveis pela revisão crítico-filosófica do pensamento de Karl Marx. O marxismo ocidental se disseminou por intermédio das obras de J. P. Sartre e Merleau-Ponty, editores da revista *Les Temps Modernes*; o filósofo estruturalista Louis Althusser; e Henri Lefêvre, editor das revistas *Arguments e Utopie*; de M. Horkheimer, T. Adorno, H. Marcuse, W. Benjamim e J. Habermas, membros da Escola de Frankfurt, que realizaram estudos de Teoria Crítica sobre literatura, música, artes plásticas e cultura de massa. Cf. OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. *Dicionário do pensamento social do século XX*. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 531.
- <sup>23</sup> N. C. Coutinho, estudioso da obra de Gramsci no Brasil, confirmou que Lina Bo foi uma das primeiras pessoas a falar em público sobre Antonio Gramsci. Mensagem recebida por edite.galote.carranza@usp.br, em novembro de 2011.
- <sup>24</sup> COUTINHO, Carlos Nelson. *Intervenções: o marxismo na batalha das ideias*. São Paulo: Cortez, 2006. p. 148.
- <sup>25</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 162.
- <sup>26</sup> Ibidem.
- <sup>27</sup> Ibidem.
- <sup>28</sup> GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC/UNE. *Revista Brasileira de História*, Associação Nacional de História, São Paulo, v. 24, n. 57, p. 127-162, 2004.

- <sup>29</sup> Marx desenvolveu o conceito de alienação, em seus manuscritos de juventude – os *Grundrisse*, obra que só foi publicada em 1939 e reeditada em 1953, quando se tornou acessível. Esta obra foi estudada, a partir da segunda metade do século XX, por vários autores, como G. Lukács, H. Marcuse e H. Lefèbvre, contudo o distanciamento temporal da publicação desfavoreceu seu pleno entendimento, especialmente em seu lado mais filosófico. Cf. BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 43.
- <sup>30</sup> O filósofo húngaro G. Lukács estudou profundamente os *Grundrisse* de Marx e desenvolveu seu conceito de reificação, que seria o ponto máximo de alienação do seres humanos, onde tudo se coisifica, até mesmo os seres humanos. Cf. BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 8.
- <sup>31</sup> COUTINHO, Carlos Nelson. As categorias de Gramsci e a realidade brasileira. In: BADALONI, Nicola et al. *Gramsci e a América Latina*. Organização e tradução de Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 105.
- <sup>32</sup> GRAMSCI, Antonio. Concepção dialética da história. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 104.
- <sup>33</sup> Id. *ibidem*.
- <sup>34</sup> *Ibidem*, p. 108.
- <sup>35</sup> Id. *Os intelectuais e a organização de cultura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 8.
- <sup>36</sup> Id. *Conceito de “nacional-popular”*. In: GRAMSCI, Antonio. *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes, 1978. p. 376. (grifo nosso)
- <sup>37</sup> FONSECA, Tatiana. A recepção e a repercussão das idéias de Antonio Gramsci no Brasil: o particular conceito de sociedade civil. *Revista Espaço Acadêmico*, Campinas, Unicamp, n. 78, nov. 2007.
- <sup>38</sup> KUMAR, Krishan. Cf. OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. *Dicionário do pensamento social do século XX*. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 718.
- <sup>39</sup> *Ibidem*.
- <sup>40</sup> GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 105.
- <sup>41</sup> *Ibidem*.
- <sup>42</sup> Otto Maria Carpeaux destaca a importância do filósofo: “Gramsci ocupa lugar eminente na literatura contemporânea: inspirou parte da literatura italiana do pós-guerra; ele mostrou, pela lição e pelo exemplo, o que poderia e deveria ser a literatura contemporânea”. Cf. CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. v. IV. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008. p. 2766.
- <sup>43</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 334.
- <sup>44</sup> MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e crítica*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007. p. 81.
- <sup>45</sup> Id. *Depois do movimento moderno: arquitetura na segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007. p. 99.
- <sup>46</sup> COUTINHO, Carlos Nelson. As categorias de Gramsci e a realidade brasileira. In: BADALONI, Nicola et al. *Gramsci e a América Latina*.; Organização e tradução de Carlos Nelson Coutinho e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 105.
- <sup>47</sup> RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese (Doutorado), UNICAMP, Campinas, 2002, p. 37.
- <sup>48</sup> BARDI, Lina Bo. Teoria e filosofia da arquitetura. In: BARDI, Lina Bo. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. Organização de Silvana Rubino e Marina Grinover. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 81-86.
- <sup>49</sup> *Ibidem, ibidem*.
- <sup>50</sup> *Ibidem, ibidem*.
- <sup>51</sup> *Ibidem, ibidem*.
- <sup>52</sup> GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 6.

- <sup>53</sup> BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi. *Revista Habitat*, São Paulo, n. 10, p. 31-39, jan./mar. 1953.
- <sup>54</sup> Aqui seguindo a concepção de F.Coelho: COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e o meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 199.
- <sup>55</sup> BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. Coordenação de Marcelo Carvalho Ferraz. 3 ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 117.
- <sup>56</sup> Id. *Arquitetura e desenvolvimento nacional: depoimentos de arquitetos paulistas*. São Paulo: PINI-IABSP, maio 1979. p. 21-22.
- <sup>57</sup> Id. *Bela criança*. In: BARDI, Lina Bo. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. Organização de Silvana Rubino e Marina Grinover. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 70.
- <sup>58</sup> Id. *Lina Bo Bardi*. Coordenação de Marcelo Carvalho Ferraz, 3 ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 100.
- <sup>59</sup> Conforme verbete: “Alpendre: Por definição, alpendre é todo teto suspenso por si só ou suportado por pilstras ou colunas, sobre portas ou vãos de acesso. Pode aquela peça formar saliência no frontispício da construção ou estar engasgada entre paredes da mesma, compreendendo, então, espaço coberto reentrante. No primeiro caso o alpendre é cobertura independente, não possuindo continuidade com o telhado da construção propriamente dita, salvo quando é um mero prolongamento parcial de uma água além do alinhamento do beiral. No segundo caso, um setor da cobertura geral transforma-se em alpendre, não sugerindo a planta do telhado a sua existência.” Cf. CORONA, E.; LEMOS, C. A. C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Artes, 1998. p. 34.
- <sup>60</sup> Conforme verbete: “Sapé: Gramínea de grande porte usada na cobertura de casas rústicas do interior, de ranchos, abrigos etc.”. Cf. CORONA, E.; LEMOS, C. A. C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Artes, 1998. p. 424.
- <sup>61</sup> Sobre o pensamento de Czerna, ver: *Carta aberta, por que o povo é arquiteto? Casa de 7 mil cruzeiros*, publicados na revista *Habitat*, n. 3, e também seu conceito de cultura, no livro: CZERNA, Renato Cirell. *A filosofia jurídica de Benedetto Croce*. São Paulo: *Revista dos Tribunais*, 1955. p. 61-62.
- <sup>62</sup> LEMOS, Carlos A. C. Uma nova proposta de abordagem da história da arquitetura brasileira. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 141, Vitruvius, fev. 2012
- < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.141/4214>>, acesso 03/05/2012.
- <sup>63</sup> Ibidem.
- <sup>64</sup> Conforme verbete. Cf. CORONA, E.; LEMOS, op. cit., p. 32-36.
- <sup>65</sup> Ibidem, ibidem.
- <sup>66</sup> Ibidem, ibidem.
- <sup>67</sup> Ibidem, ibidem.
- <sup>68</sup> LEMOS, Carlos A. C. Uma nova proposta de abordagem da história da arquitetura brasileira. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 141, Vitruvius, fev. 2012.
- < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.141/4214>>, acesso 03/05/2012.
- <sup>69</sup> Conforme verbete: “Mocambo - antigamente, choça no mato, onde se refugiava o negro escravo fugido. Casa de quilombo. Hoje em dia, dá-se o nome à casa pobre executada com materiais rústicos como o sapé, a folha de palmeira, etc. Casa pobre. Choupana. Casa de pau a pique revestida de barro. Também pode ser ‘mucambo’. Conforme Gilberto Freyre, em seu “Mucambos do Nordeste” - algumas notas sobre o tipo de casa popular mais primitivo do Nordeste do Brasil -, essa denominação, que se generalizou nessa região, vem do africano mucambo ou mocambo e, segundo Renato Mendonça, é palavra quimbunda, formada do prefixo mu+kambo, que quer dizer esconderijo.” Cf. CORONA, E.; LEMOS, C. A. C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Artes, 1998. p. 21.
- <sup>70</sup> Ibidem, ibidem.
- <sup>71</sup> Marcelo Ferraz, em entrevista à autora, em 18/05/2012.
- <sup>72</sup> Conforme verbete: “Muxarabi: Nome que de uma maneira geral se dá ao anteparo perfurado colocado na frente de uma janela ou na extremidade de uma saliência abalcoada, com fito de obter sombra e de se poder olhar para o exterior sem se observado. Na quase totalidade das vezes tais anteparos perfurados

- eram constituídos de um xadrez de fasquias de madeira [...] Os muxarabis constituem uma das marcantes testemunhas da influência árabe na arquitetura ibérica transplantadas para o Brasil Colonial." Cf. CORONA, E.; LEMOS, C. A. C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Artes, 1998. p. 330.
- <sup>73</sup> BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo, 2002. p. 70.
- <sup>74</sup> COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Organização de Alberto Xavier. 2 ed. Porto Alegre: UniRitter, 2007. p. 43.
- <sup>75</sup> Segundo Yves Bruand: "Estamos, portanto, frente a um perfeito exemplo da aplicação das teorias de Lúcio Costa, partidário convicto de um racionalismo sem ambiguidades, mas sem rigidez, adaptado ao meio e às circunstâncias". Cf. BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 135.
- <sup>76</sup> COSTA, op. cit. p. 20; 229.
- <sup>77</sup> GUEDES, Joaquim. Depoimento. In: MAGALHÃES, S. F. *Arquitetura brasileira após Brasília*. Rio de Janeiro: Edição IAB-RJ, 1977. p. 213. (grifo nosso).
- <sup>78</sup> CORONA, E.; LEMOS, C.; XAVIER, A. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: Pini, 1983. p. 49.
- <sup>79</sup> Sobre a obra de Joaquim Guedes, ver: CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Joaquim Guedes*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- <sup>80</sup> Segundo R. Zein, as obras inaugurais da Escola Paulista Brutalista são: Igreja de Vila Madalena, 1956, de Joaquim Guedes, projeto vencedor do concurso, em 1955; Clube Atlético Paulistano, 1958, de Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Genaro; e a Casa Cunha Lima, 1958, de Joaquim Guedes, premiada na categoria habitação individual da VIII Bienal Internacional de São Paulo, de 1965.
- <sup>81</sup> CAMARGO, op. cit. p. 20.
- <sup>82</sup> ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997. p. 78.
- <sup>83</sup> BARDI, Lina Bo. Casas de Vilanova Artigas. *Revista Habitat*, São Paulo, n. 1, p. 2-16, out./dez. 1950.
- <sup>84</sup> Ibidem, Ibidem.
- <sup>85</sup> Ibidem, ibidem.
- <sup>86</sup> MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura na segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007. p. 127.
- <sup>87</sup> FRAMPTON, op. cit., p. 330.
- <sup>88</sup> Ibidem, p. 31.
- <sup>89</sup> MARCUSE, Herbert. Liberation from the affluent society. In: MARWICK, Arthur. The cultural revolution of the long sixties: voices of reaction, protest, and peremption. *The International History Review*, Oxfordshire, UK, v. 27, n. 4, p. 780-806, dec. 2005.
- <sup>90</sup> Johan Huizinga (1872-1945) historiador e professor holandês. Entre seus principais trabalhos, está o livro *Homo Ludens*, de 1938, em que discute o elemento jogo – entendido como diversão ou brincadeira -, como um dos principais elementos formadores da cultura humana: "Brincar é fundamental para uma necessária geração de cultura". J. Huizinga será uma das principais referências para a Internacional Situacionista. Cf. HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 243 p.
- <sup>91</sup> Jean-Paul Sartre (1905-1980) é considerado o exemplo de intelectual engajado nas ações políticas de sua época. Cf. SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 1993.
- <sup>92</sup> DEBORD, Guy. *Guy Debord present Potlatch: 1954-1957*. Paris: Gallimard, 1996. p. 95.
- <sup>93</sup> MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura na segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007. p. 111.
- <sup>94</sup> Ecologismo, segundo definição de Herculano: "um conjunto nem sempre homogêneo, de ideário – crenças e valores - e de atitudes práticas, vivido por associações civis, por pessoas físicas e também por organismos estatais, na defesa do meio ambiente e na busca da qualidade de vida humana em harmonia com a natureza". CARVALHO, Isabel C. M. *A invenção ecológica: narrativas e trajetórias da educação ambiental no Brasil*. 2 ed. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2002. p. 17.

- <sup>95</sup> O PREVI ( Projetos Experimentais de Vivendas) foi promovido pelo governo peruano e pela ONU, em 1966, para solucionar os acampamentos de uma invasão de uma grande área de terras devolutas, de Lima, Peru. Os acampamentos provisórios das *barriadas* foram substituídos por conjuntos habitacionais construídos com várias técnicas construtivas. No total, treze equipes de arquitetos peruanos e mais treze equipes de arquitetos internacionais, como James Stirling, Aldo Van Eyck, Candilis, Josic e Woods, representantes do grupo Metabolistas e Christopher Alexander participaram do concurso. Sobre o PREVI, Cf. *Projeto experimental de vivenda*. Disponível em: [www.domusweb.it/en/architectures/previ-the-metabolist-utopia/](http://www.domusweb.it/en/architectures/previ-the-metabolist-utopia/). Acesso em: 21/04/2011.
- <sup>96</sup> TZONIS, A.; LEFAIVRE, L. Por que regionalismo crítico hoje. In: NESBITT, Kate. (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 529.
- <sup>97</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Perspectivas para um regionalismo crítico*. In: NESBITT, Kate. (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 505.
- <sup>98</sup> Segundo Joaquim Guedes: “Veicularam muito uma imagem ‘do contra’, radical, provocadora, quase rude, mas era como ela mesma gostava de parecer. Frases como ‘sou stalinista – militarista e antifeminista’ ou ‘detesto Roma’ se tornaram marcas suas.” Cf. GUEDES, Joaquim. Lembrança de Lina. *Revista Caramelo*, São Paulo, n. 4, 1992. s/p.
- <sup>99</sup> R. Zein analisa o isolamento de Lina Bo em relação à arquitetura paulista: “[...] o corpus profissional da arquitetura paulista daquelas décadas também torna invisível (recusando-se a ver e acolher em seu seio) uma das obras mais importantes e significativas da tendência brutalista paulista: o edifício para o MASP - Museu de Arte de São Paulo, de Lina Bo Bardi [...] Embora absurda, essa invisibilidade talvez tivesse fundamentos (entre outras questões que não importa abordar aqui por demasiado mesquinhas) na atitude militantemente revisionista que Lina Bo Bardi sempre assumiu em sua atividade como crítica e editora de arquitetura.” Cf. ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese (Doutorado em Arquitetura) - UFRGS, Rio Grande do Sul, 2005, p. 133.
- <sup>100</sup> BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo, 2002. p. 57.

## REFERÊNCIAS

### Artigos

- BARDI, Lina Bo. Casas de Vilanova Artigas. *Revista Habitat*, São Paulo, n.1, p. 2-16, out./dez. 1950.
- BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbí. *Revista Habitat*, São Paulo, n. 10, p. 31-39, jan./mar. 1953.
- BARDI, Lina Bo. Ao “limite” da casa popular. *Revista Mirante das Artes e etc.*, São Paulo, n. 2, p. 20, abril 1967.
- BARDI, Lina Bo. O novo Trianon, 1957-67. *Revista Mirante das Artes e etc.*, São Paulo, n. 5, p. 20-23, set./out. 1967.
- BARDI, Lina Bo. Uma aula de arquitetura. *Revista Projeto*, São Paulo, n. 133, p. 103-108, 1990.
- CZERNA, Renato Cirell. Porque o povo é arquiteto? *Revista Habitat*, São Paulo, n. 3, p. 3, abr./jun. 1951.
- CZERNA, Renato Cirell. Casa de 7 mil cruzeiros. *Revista Habitat*, São Paulo, n. 3, p. 4-5, abr./jun. 1951.
- FONSECA, Tatiana. A recepção e a repercussão das ideias de Antônio Gramsci no Brasil: o particular conceito de sociedade civil. *Revista Espaço Acadêmico*, Unicamp, n. 78, ano VII, ISSN 1519-6186, nov. 2007. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/078/78oliveira.htm>>. Acesso em: 16/09/2013.
- GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC/UNE. *Revista Brasileira de História Associação Nacional de História*, São Paulo, v. 24, n. 57, p. 127-162, 2004.
- GUEDES, Joaquim. Lembrança de Lina. *Revista Caramelo*, São Paulo, n. 4, 1992.
- LEMOS, Carlos A. C. Uma nova proposta de abordagem da história da arquitetura brasileira. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 141, Vitruvius, fev. 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.141/4214>>. Acesso em: 03/05/2012.

MARTINS, Francisco. A jangada segundo Albuquerque. *Revista Habitat*, São Paulo, n. 8, p. 50-57, 1952.

MARWICK, Arthur. The cultural revolution of the long sixties: voices of reaction, protest, and peremption. *The International History Review*, v. 27, n. 4, p. 780-806, dec. 2005.

VILLA, Emílio. Construir é viver. *Revista Habitat*, São Paulo, n. 7, p. 3-9, 1952.

ZEVI, Bruno. Un architetto intragitto ansioso. *Revista Caramelo*, São Paulo, GFAU, n. 4, s/p, 1992.

### Eventos e catálogos de exposições

ARQUITETURA e desenvolvimento nacional. *Depoimentos de arquitetos paulistas*. São Paulo: PINI-IABSP, maio 1979.

### Teses

RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. 2002. 256 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2002.

ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese (Doutorado em Arquitetura) - UFRGS, Rio Grande do Sul, 2005.

### Livros

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 736 p.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997. 215 p.

BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. Coordenação de Marcelo Carvalho Ferraz, 3. ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. 333 p.

BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002. 95 p.

BARDI, Lina Bo. *Casa de Vidro*. Coordenação de Marcelo C. Ferraz. Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Editorial Blau, 1999. 31 p.

BARDI, Lina Bo. *Lina por escrito - textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. Organização de Silvana Rubino e Marina Grinover. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 194 p.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 454 p.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Joaquim Guedes*. São Paulo: Cosac Naify, 2000. 127 p.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. v. IV. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008. 802 p.

CARVALHO, Isabel C. M. *A invenção ecológica: narrativas e trajetórias da educação ambiental no Brasil*. 2 ed. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2002. 229 p.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e o meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. 334 p.

CORONA, E.; LEMOS, C. A. C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Artes, 1998. 479 p.

COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Organização de Alberto Xavier, 2 ed. Porto Alegre: UniRitter, 2007. 359 p.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci*. Porto Alegre: L&PM, 1981. 232 p.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Intervenções: o marxismo na batalha das ideias*. São Paulo: Cortez, 2006. 191 p.

COUTINHO, Carlos Nelson. As categorias de Gramsci e a realidade brasileira. In: Nicola Badaloni et al. *GRAMSCI e a América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 159 p.

CZERNA, Renato Cirell. *A filosofia jurídica de Benedetto Croce*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1955. 235 p.

DEBORD, Guy. *Guy Debord presente Potlatch:1954-1957*. Paris: Gallimard, 1996. 292 p.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 529 p.

- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização de cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. 244 p.
- GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 341 p.
- GRAMSCI, Antonio. *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes, 1978. 420 p.
- GRAMSCI, Antonio. Nosso Marx. In: CHASIN J. (Org.) Marx hoje. *Cadernos Ensaio*, São Paulo, 2 ed., v. 1, 227 p., 1988.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 243 p.
- MACCIOCCHI, Maria-Antonietta. *A favor de Gramsci*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. 301 p.
- MAGALHÃES, S. F. (Org.). *Arquitetura brasileira após Brasília: depoimentos*. Rio de Janeiro: Edição do IABRJ, 1978. 356 p.
- MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e crítica*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007. 160 p.
- MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura na segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007. 272 p.
- NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. Organização de Kate Nesbitt. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 661 p.
- OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. 1 ed. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. 965 p.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 224 p.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. 301 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 1993. 231 p.

### Nota do Editor

Data de submissão: Outubro 2013

Aprovação: Fevereiro 2014

---

### Edite Galote Carranza

É mestre pelo Instituto Presbiteriano Mackenzie, doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, com a tese *“Arquitetura Alternativa: 1956-1979”*. Atualmente é diretora da G&C Arquitetônica e da revista eletrônica 5% arquitetura+arte ISSN 1808-1142; professora da Universidade São Judas e Universidade Paulista.  
edite.galote.carranza@usp.br

criptas da j.

re. S. João em op. em d. f. d. d. a barra daquella banda por onde se pede m. contos

em forma de bu. S. J. S. & braua S. mea de dos palmos por braua. Tem f. de

miu p. on. p. a. D. i.

VI VXXIVXVXVI

ar 50

ra lin

las sex

a de poz

cento

libras S. mea a

de rocha viva

de foz apraya.:

André de Oliveira T.  
Carrasco

# C

UENCA MATANZA – RIACHUELO:  
RECONHECENDO A PERIFERIA DE  
BUENOS AIRES

140

pós-

## RESUMO

Este texto apresenta um relato elaborado a partir de um trabalho de campo, no qual foram visitadas e analisadas algumas experiências arquitetônicas e urbanísticas desenvolvidas ao longo da Cuenca Matanza - Riachuelo, região periférica de Buenos Aires.

## PALAVRAS-CHAVE

Buenos Aires. Urbanização. Periferia.

CUENCA MATANZA - RIACHUELO:  
RECONOCIENDO LA PERIFERIA DE  
BUENOS AIRES

RESUMEN

En este trabajo se presenta un informe elaborado a partir de un trabajo de campo, en lo cual se visitaron y analizaron algunas experiencias de arquitectura y urbanismo desarrolladas a lo largo de la Cuenca Matanza - Riachuelo, en la región periférica de Buenos Aires.

PALABRAS CLAVE

Buenos Aires. Urbanización. Periferia.

CUENCA MATANZA RIACHUELO:  
ACKNOWLEDGING THE OUTSKIRTS OF  
BUENOS AIRES

ABSTRACT

This paper presents a report compiled from a field research, in which we visited and analyzed some architectural and urban planning experiments developed over the Matanza Riachuelo Cuenca, peripheral region of Buenos Aires.

KEY WORDS

Buenos Aires. Urbanization. Outskirts.

*Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme.*

(El Sur. Jorge Luis Borges, *Ficciones*, 1944.)

## I. O SUL

O sistema formado pelos rios Matanza e Riachuelo define o limite sul da Cidade Autônoma de Buenos Aires. Sua bacia hidrográfica – ou *cuenca*, em castelhano – define os limites geográficos de uma das áreas mais pobres e urbanisticamente degradadas da cidade e da província bonaerense. O lado sul do mapa, nessa metrópole latino-americana, representa, de fato, no imaginário corrente, um mundo mais firme, como nos conta Borges. Mas, se o escritor falava de firmeza em um sentido de algo constante, estável, definitivo – em oposição clara à histórica fluidez da vida portenha –, atualmente o sentido dessa frase se manifesta na forma como se expressa a precariedade imposta a seus habitantes - precariedade dura, firme, estável, que os coloca em uma situação de imobilidade -, também oposta à fluidez da vida portenha contemporânea – semelhante a um beco sem saída.

Segundo Reese (2006), na Cuenca Matanza - Riachuelo, residem cerca de 3,3 milhões de habitantes (25% da população da Região Metropolitana de Buenos Aires). Desse total, 76% residem em áreas localizadas na Província de Buenos Aires, e 24%, dentro da Cidade Autônoma de Buenos Aires. Esse sistema, estruturado por um conjunto de rios de planície, constituído por áreas urbanizadas, formal e informalmente, de médias e altas densidades, por zonas industriais de grande porte, em alguns casos separadas por vazios urbanos, desenvolve-se ao longo de aproximadamente 70 quilômetros, com uma largura média de 35 quilômetros, o que corresponde a aproximadamente 2.300 km<sup>2</sup>.

É interessante notar que a maioria dos turistas brasileiros, ao visitar a cidade de Buenos Aires, em geral conhecem pelo menos os dois extremos dessa região. Em uma ponta, o Aeroporto Internacional de Ezeiza, no município de Ezeiza, que atende principalmente a Cidade de Buenos Aires. Na outra, o famoso Caminito, no bairro da Boca (“boca” do Riachuelo – onde esse rio encontra o Rio da Prata), um dos pontos turísticos mais visitados da capital.

Este texto tem como objetivo apresentar o que é a Cuenca Matanza - Riachuelo, para além desses dois pontos. Discutir criticamente alguns momentos do processo de produção do espaço urbano da Cidade de Buenos Aires e de sua Região Metropolitana, destacando o modo como as contradições impostas por esse processo viriam a se territorializar, principalmente, como precariedade urbanística e ambiental.

Além de uma pequena fração da extensa bibliografia existente sobre o tema, o texto também tem como base um trabalho de campo realizado na Cuenca Matanza - Riachuelo, no primeiro semestre de 2012, uma das atividades realizadas pelo autor, na condição de docente no âmbito da disciplina de *Proyecto Urbano* da Cátedra Fernandez de Castro, da *Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (Fadu)* da *Universidad de Buenos Aires (UBA)*.

## 2. UM BREVE HISTÓRICO

A cidade de Buenos Aires foi fundada duas vezes. A primeira, por Pedro de Mendoza, no ano de 1536. Dessa ocupação inicial, não sobraram vestígios. No ano de 1580, a partir do padrão de assentamento definido pelas *Leyes de Indias* (conjunto de normas urbanísticas e fundiárias a partir das quais se fundavam as cidades nas colônias espanholas), Juan de Garay funda Santa María de Buenos Aires. O parcelamento do solo da nova cidade garantia aos colonos um lote urbano, para sua residência, e um lote rural, no qual deveria produzir. Os lotes urbanos organizavam-se a partir de uma estrutura viária quadriculada, típica desse padrão de ocupação, tendo a Plaza Mayor (atual Plaza de Mayo) e o Forte como referências iniciais de centralidade. Os lotes rurais organizavam-se ao longo de três caminhos, abertos em direção ao interior. Ao norte, o caminho para Santa Fé; a oeste, o caminho para Guardia de Luján; e, ao sul, o caminho para os Saladeros del Sur. As áreas localizadas ao norte, que inicialmente foram destinadas à agricultura, transformaram-se, com o tempo, em áreas de expansão da mancha urbana, caracterizadas por um uso predominantemente residencial, de médias e altas rendas. As áreas ao sul, no entanto, não tiveram a mesma sorte. Essa região passou a concentrar as atividades produtivas relacionadas à criação de gado, como matadouros, curtumes e saladeiros (similares às charqueadas existentes no estado do Rio Grande do Sul). Assim, começava o histórico de contaminação do Riachuelo. A princípio, com a deposição de resíduos dos curtumes: sangue, ossos e gordura do gado abatido. Posteriormente, absorvendo a expansão da mancha urbana de uso industrial, com os dejetos derivados dessas indústrias.

É importante destacar que o próprio Riachuelo, enquanto fenômeno geográfico, tem um papel decisivo na definição desse zoneamento produtivo. Na medida em que o Rio da Prata não disponibilizava um porto natural para as embarcações que saíam de Buenos Aires ou ali chegavam (ao contrário do que ocorria com Montevideú, por exemplo), no Riachuelo foram encontradas as melhores condições para a construção desse equipamento fundamental. Disto resulta, inclusive, o nome do rio, originalmente “el Riachuelo de los Navíos”. Nesse contexto, em que o comércio, ou o contrabando, desde o princípio se coloca como principal atividade econômica da cidade, e os derivados da carne, seu principal produto, a forma como se deu a ocupação e apropriação da cuenca, naquele presente e em seu futuro, apareceria como uma trágica obviedade.

O processo de independência, desencadeado a partir da Revolução de Maio de 1810, teria papel central na rápida expansão urbana que sofreria Buenos Aires, então capital do Vice-Reinado do Rio da Prata, ao longo do século 19. A cidade incorpora pequenos povoados à sua mancha urbana, como Belgrano, ao

norte, San Jose de Flores, a oeste, e Barracas al Sud, ao sul. Este último, formado principalmente por áreas inundáveis (onde, até então, se localizavam os cemitérios e os lixões) próximas ao Riachuelo. O cemitério é trasladado para Chacarita, e o Matadero é substituído pelo Mercado de Liniers, existente e importante até hoje.

A cidade de Buenos Aires passa a ser a Capital Federal da República. Para substituí-la, enquanto capital da Província, é fundada a cidade de La Plata, em uma região também ao sul da capital, porém fora da área de influência da Cuenca Matanza - Riachuelo.

O fortalecimento dos laços comerciais com a França e a Inglaterra, a partir do incremento das exportações de couro e lã, provocou a expansão das áreas portuárias sobre o Riachuelo, e a construção dos primeiros trechos de ferrovia, que até hoje atendem, ainda que precariamente, a região. O papel central desse porto, dentro do contexto de uma economia agroexportadora, somente seria alterado em 1925, com a construção de Puerto Madero. É o momento em que o sistema de infraestrutura implantado na região, considerando, inclusive, a infraestrutura relacionada à habitação, começa a tornar-se obsoleto.

Na passagem do século 19 para o 20, a acentuação das migrações, internas e externas, dispara o processo de urbanização. Até esse momento, os *conventillos* se caracterizavam como a principal alternativa de moradia para a classe trabalhadora, na cidade de Buenos Aires. Os *conventillos* apresentavam, e ainda apresentam, uma organização espacial e social muito próxima à dos cortiços brasileiros. As famílias ocupavam um ou mais cômodos, compartilhavam áreas molhadas e pagavam aluguel ao proprietário do conjunto das moradias, que se encontravam sempre em um mesmo lote.

No entanto, nas primeiras décadas do século 20, alguns fatores passam a contribuir para a deterioração desse cenário, que, mesmo longe do ideal, ainda representava alguma estabilidade na relação dos trabalhadores com a cidade. No âmbito das questões de ordem interna, a aceleração do ritmo da industrialização faz que Buenos Aires passe a receber grandes contingentes populacionais vindos do campo, que vão somar-se àqueles que ainda chegavam de outras partes do mundo.

Nesse contexto, diante da impossibilidade da construção social de uma resposta aos conflitos urbanos que então começavam a radicalizar-se, a essa nova massa de trabalhadores restou, como alternativa, a ocupação das áreas inundáveis localizadas junto à Cuenca Matanza - Riachuelo. Desse modo, as *villas*, ou *villas de emergencia*, ou favelas, consolidar-se-iam, ao lado dos tradicionais *conventillos*, como alternativa habitacional fundamental para a população portenha de baixa renda.

No entanto, se os *conventillos* receberam imigrantes italianos, espanhóis, irlandeses, judeus e libaneses, as *villas* receberiam os argentinos pobres das províncias, além de imigrantes bolivianos e paraguaios. Se os *conventillos* foram o berço (há controvérsias) e a casa do tango, as *villas* seriam terreno fértil para a *cumbia*, a *murga* – expressão tradicional do carnaval platense – e, mais recentemente, o rap. Se alguns *conventillos* no Caminito atualmente são tratados como atrações turísticas e recriados como cenários totalmente desprovidos de conteúdo, as *villas* e sua cultura são renegadas, e a violência convive com as primeiras intervenções voltadas a sua reurbanização.

Ao longo do século 20, a consolidação da Cuenca Matanza - Riachuelo como zona industrial, e sua degradação urbanística e ambiental apresentam-se como simultaneidade. A retificação do Riachuelo, a construção do complexo de refinarias de petróleo em Dock Sud, o projeto do eixo de conexão entre Buenos Aires e o recém-construído Aeroporto de Ezeiza, e o projeto de remoção de *villas* posto em prática pela ditadura militar, meses antes do Mundial de 1978, demonstram que, entre os anos 30 e 70, a questão central relativa aos problemas da Cuenca Matanza - Riachuelo não dizia respeito à ausência de projetos e investimentos para a região, e sim à clara opção por projetos pautados por uma perspectiva desenvolvimentista, excessivamente pragmática, em que os problemas urbanos e ambientais eram interpretados e administrados principalmente sob a ótica da violência.

A partir do processo de redemocratização, iniciado nos primeiros anos da década de 80, ressurgem as esperanças em relação a um governo que poderia demonstrar maior sensibilidade ante o contexto de crise social herdado do regime anterior. Mas o agravamento da situação econômica do país impediria qualquer avanço nesse sentido. Os anos 90 trariam o “fim da história” e o neoliberalismo, com toda a sua capacidade destrutiva. Uma política de privatizações predatórias, camuflada pela euforia da convertibilidade, iniciaria um processo de sucateamento do Estado e abolição de direitos sociais que culminaria com o Argentinazo de 2001 e o conhecido “*¡que se vayan todos!*”. É um período marcado pela desindustrialização e empobrecimento massivo da sociedade argentina. Enquanto as fábricas e a infraestrutura localizadas na Cuenca Matanza - Riachuelo eram sistematicamente abandonadas, o processo de crescimento e adensamento das *villas* da região, assim como o processo de degradação ambiental, vivia seu apogeu.

A recuperação econômica da década seguinte, pautada, em certa medida, por políticas de recuperação de direitos, inclusão social e recuperação do papel do Estado na gestão dos problemas urbanos, contribuiria para o desenvolvimento de ações de planejamento, no sentido de recuperação urbanística e ambiental da Cuenca Matanza - Riachuelo, ainda que seus resultados práticos estejam muito aquém da escala dos problemas.

Um panorama geral desse contexto, a partir do encadeamento de distintos pontos visitados durante o trajeto, será apresentado a seguir.

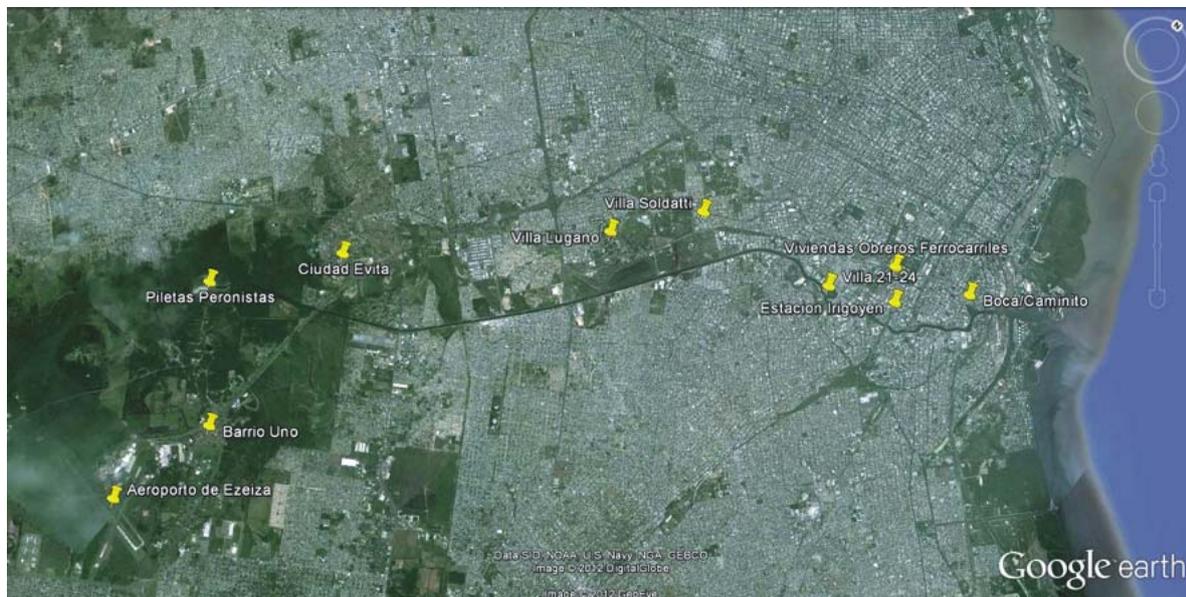
### 3. LA BOCA / VUELTA DE ROCHA

O trabalho de campo começou no Bairro da Boca, mais especificamente, no Caminito. Essa atração turística localiza-se junto a Vuelta de Rocha, porto natural do Riachuelo e tido por muitos como o local onde Pedro de Mendoza e depois Juan de Garay atracaram, pela primeira vez, em terras que viriam a ser Buenos Aires. Independente da veracidade dessa informação, esse lugar transformou-se no primeiro porto da cidade, promovendo, em sua paisagem, uma série de transformações, que podem ser observadas até hoje. A infraestrutura portuária resiste: alguns elementos quase como arqueologia (as pontes móveis construídas em estrutura metálica, barcos e depósitos abandonados); outros, incorporados aos novos usos definidos pela atividade turística, como os antigos atracadouros.

A escolha desse lugar como ponto de encontro respondia a diversas necessidades, mas uma delas, em especial, permite algumas reflexões sobre essa

cabeceira da cuenca e também sobre seu destino. É uma região da cidade relativamente bem atendida pelo sistema de transporte público. Existem muitas linhas de ônibus que estabelecem a conexão entre diversos pontos da cidade e Vuelta de Rocha. Perto dali, está a estação Constitución, aonde chegam trens, metrô e ônibus. No passado, a formação desse sistema se relacionou com a necessidade de atender a um bairro popular com alta densidade populacional, em uma área estratégica para a atividade produtiva nacional. Sua manutenção, após a derrocada dessa estrutura produtiva e a degradação urbanística da região, poderia ser explicada pelo fluxo de turistas à região e pela necessidade de garantir transporte a uma classe média que vem definindo um novo perfil da população local. Nesse sentido, é possível afirmar que a Boca, um dos lugares mais tradicionais da cidade, poderia ser caracterizada como um bairro no qual o poder público e os turistas podem passear distraidamente, diante dos verdadeiros *conventillos*, exercitando um cinismo bastante funcional, enquanto falsos

Figura 01: O Riachuelo e a localização dos lugares visitados.  
Fonte: Google Earth.



pós-  
147

Figura 02: Vuelta de Rocha. Encontro do Riachuelo com o Rio da Prata.  
Fonte: Autor.



*conventillos*, caricaturas malfeitas dos originais, são tratados como se fossem, de fato, o bairro ou a cidade.

Azar do restante da Cuenca Matanza - Riachuelo (uma multidão de primos pobres), que, sem seus (im)possíveis Caminitos, sem esse Urbanismo cínico de duas quadras, sem La Bombonera (estádio do Club Atletico Boca Juniors) e sem a infraestrutura para o turismo, ficou somente com a degradação urbanística e ambiental.

#### 4. ESTACIÓN IRIGOYEN, LÍNEA BELGRANO SUR

O segundo lugar visitado foi a Estação Hipólito Irigoyen, que integra a linha General Roca, do ramal Sul do sistema de trens metropolitanos da Província de Buenos Aires. Ela se localiza no bairro de Barracas e é a primeira parada após a Estação Constitución.

Apesar de estar muito próxima a um dos mais importantes terminais de trem-ônibus-metrô da cidade, é uma das estações menos movimentadas do sistema. Isso se explica pelo fato de que uma das principais funções desse equipamento não é exatamente servir como estação de transbordo. A tipologia adotada para sua construção, em 1904, (talvez seja a única estação elevada de todo o sistema ferroviário bonaerense) e o local escolhido para tanto (a aproximadamente 400 metros do Riachuelo) sugerem que a Estação Irigoyen foi concebida também como um equipamento que garantiria o suporte necessário para que esse ramal ferroviário cruzasse o rio.

É importante notar que esse suporte foi pensado tanto em termos da Engenharia, quanto da Arquitetura e Urbanismo. Se a Engenharia garantiu a elevação da cota dos trilhos, sua Arquitetura garantiu uma implantação bastante amigável com o entorno. O edifício possui uma escala muito próxima à definida pelas edificações vizinhas (Barracas é um bairro constituído principalmente por sobrados). Em sua frente, existe um largo, possivelmente remanescente de sua construção. Aos fundos, uma praça, que se desenvolve paralelamente ao largo e assim como esse, se conecta com uma rua de maior movimento. O acesso à estação pode ser feito tanto pela praça, quanto pelo largo.

Se, anteriormente, discutimos sobre as razões que direcionaram a expansão urbana de Buenos Aires no sentido da Cuenca Matanza - Riachuelo, a visita a esse sítio nos mostrava um pouco como essa expansão se manifestou – em seu tempo - de forma concreta.

#### 5. VIVIENDAS DE OBREROS DE LOS FERROCARRILES / COLONIA SOLA — BARRACAS

Nesse mesmo registro, é possível analisar as Viviendas de Obreros de los Ferrocarriles. Foi uma das primeiras experiências de habitação de interesse social de Buenos Aires, construída na década de 80 do século 19. Destinada a atender os trabalhadores ferroviários, foi construída em Barracas, junto às oficinas dos Ferrocarriles del Sur. É um conjunto de quatro edifícios, com um térreo mais um

primeiro piso, com circulações externas, construídos em tijolo aparente, ferro e madeira.

O processo de expansão urbana de Buenos Aires definia assim o papel de Barracas, nesse contexto, bairro em que a moradia da classe trabalhadora dividiria espaço com indústrias pesadas e um sistema de infraestrutura de escala metropolitana. É interessante recordar que o nome do bairro – Barracas – se origina no fato de que, nessa região, se localizavam as barracas em que se fazia a quarentena dos escravos recém-chegados, assim como as barracas onde esses mesmos escravos foram isolados e abandonados, durante uma epidemia de febre amarela, na década de 1870.

## 6. VILLA 21-24

Chegar ao complexo formado pelas Villas 21-24 é chegar ao século 20. Mais precisamente, chegar àquele momento, situado imprecisamente entre os anos 50 e 70, no qual a falência de nosso modelo de desenvolvimento social e econômico já não podia mais ser ignorada.

Em linhas gerais, é uma favela muito parecida a tantas que conhecemos no Brasil, porém tem, como excepcionalidade, o fato de localizar-se às margens do Riachuelo (ocupa parte da área de um antigo porto) e de ser dividida em duas, por uma linha férrea. A maioria das casas é de alvenaria, com dois ou três pavimentos, e as redes de água e eletricidade, clandestinas. É a segunda maior de Buenos Aires, perdendo apenas para a Villa 31 (única villa da Cidade Autônoma de Buenos Aires localizada fora da Cuenca Matanza - Riachuelo).

A Villa 21-24 foi batizada pela ditadura argentina. Como forma de sistematizar sua política de remoção, foram designados números, como nomes para esses assentamentos. Elas então passaram a se chamar Villa 1, Villa 2, Villa 3, assim, sucessivamente, até a Villa 31. Desse universo, restaram apenas 14 villas (1, 3, 6, 11, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 24, 26 e 31). Todas as demais foram removidas, muitas delas no teatro de operações das obras para a Copa do Mundo de 1978. E muitas outras surgiram depois, adotando outros nomes.



Figura 03: Villa 21-24.  
Panorama geral do bairro.  
Fonte: Autor.

Assim como a Villa 21-24, um caso bastante representativo da forma como a expansão urbana de Buenos Aires, em direção à zona Sul, se manifestou de forma concreta é o de Ciudad Oculta, villa localizada no bairro de Mataderos, também na região da Cuenca Matanza - Riachuelo. Ela surgiu em torno do Elefante Branco, edifício construído durante o primeiro governo de Juan Domingo Perón, para ser o maior hospital da América Latina. O golpe que tirou Perón do poder promoveu a paralisação das obras e o abandono do que havia sido feito até então. O canteiro de obras e o edifício parcialmente construído foram ocupados, desencadeando o processo de formação e consolidação de uma das villas mais importantes da região.

## 7. VILLA SOLDATI / VILLA LUGANO

Ante o avanço do processo de urbanização informal e a impossibilidade de atendimento dessa demanda por moradia, por parte das experiências geridas pela sociedade civil (sindicatos, igrejas etc.), uma das respostas do Estado argentino foi a construção de conjuntos habitacionais de grande escala, em áreas periféricas. Villa Soldati e Villa Lugano, construídas na década de 60, inserem-se nesse contexto.

Se, anteriormente, foi comentado que as villas portenhas em geral não se distinguem das favelas brasileiras, o mesmo vale para os conjuntos habitacionais de grande escala. Assim como nossas conhecidas “cohabs”, esses conjuntos concretizam, em sua Arquitetura e Urbanismo, as abstrações que pautaram determinadas concepções modernistas, notadamente de matriz corbusiana, sobre a habitação e a cidade.

Existe, porém, uma diferença importante, em relação à experiência brasileira: a variação tipológica. Não houve a adoção indiscriminada de algo que remeta ao nosso famigerado “predinho H”. Nesse sentido, as condições em que atualmente se encontram esses dois conjuntos sugerem que as soluções



Figura 04: Villa Lugano. Vista geral dos edifícios, piso comercial e avenida principal do conjunto.  
Fonte: Autor



Figura 05: Ciudad Evita. Tipologia multifamiliar em lote isolado.  
Fonte: Autor

projetuais e programáticas adotadas em Villa Lugano responderam melhor ao processo de apropriação, por parte de seus moradores (atualmente cerca de 20 mil), dos espaços livres e construídos, quando comparadas às adotadas em Villa Soldati, já que o primeiro se apresenta atualmente como um bairro urbanisticamente qualificado e consolidado, atendido por um sistema de comércio, serviços, lazer e infraestrutura, enquanto o segundo caracteriza-se principalmente pela degradação de seus edifícios e áreas livres.

Villa Lugano é um conjunto formado por edifícios de 14 pavimentos, servidos por elevadores, nos quais o térreo e o primeiro piso têm uso comercial. A disposição dos blocos define um eixo central, onde se encontra uma avenida que garante o acesso de carros e ônibus ao conjunto. A importância dessa avenida, no sistema local de fluxos, não diz respeito apenas ao conjunto; é uma via importante para toda a região, colaborando para a integração entre Lugano e sua vizinhança.

As áreas comerciais têm frente para essa avenida, e se conectam entre si por um sistema de passarelas que cruzam a avenida principal. O intenso movimento na avenida contrasta com a quantidade de pontos comerciais vazios, um pouco menos da metade do total. Talvez seja o reflexo de um certo exagero no dimensionamento dessas áreas, já que os comércios existentes têm bastante movimento. Junto a essa avenida, existe também um centro cívico – que funciona e recebe atividades sociais e culturais da comunidade –, ao redor do qual foram construídos novos equipamentos, públicos e privados.

Villa Lugano está muito perto da Av. General Paz, que define os limites da Cidade de Buenos Aires. O trabalho de campo teria sequência no conurbano bonaerense, no município de Ezeiza.

## 8. CIUDAD EVITA/ BARRIO UNO / PILETAS PERONISTAS

Em 1945, ainda como candidato a presidente, Juan Domingo Perón inaugurava o Aeroporto Internacional de Ezeiza. A implantação desse importante equipamento de infraestrutura, localizado a aproximadamente 30 km do centro da capital, definiria um novo eixo de expansão urbana no sentido capital - província, ao longo da Autopista Ricchieri.

O Estado argentino, desse modo, aproveitaria a oportunidade para estabelecer uma política de planejamento para essa região, na tentativa de estabelecer um equilíbrio, entre a demanda existente por moradia e infraestrutura e o processo de expansão urbana, necessário para atender a essa demanda.

Desse modo, foram projetados e construídos, ao longo da Autopista, uma série de bairros-jardim, que promoveriam a ocupação da região, a partir de uma urbanização de baixa densidade. Ciudad Evita e Barrio Uno foram construídos nesse contexto.

A adoção do modelo de bairro-jardim colocava-se como uma novidade, em relação ao tradicional reticulado das *Leyes de Indias*. Mas, ainda assim, não abandonava elementos do Urbanismo tradicional, como lotes, ruas e praças;

(imagem 05. Legenda: Ciudad Evita. Tipologia multifamiliar em lote isolado. Fonte: fotografia tirada pelo autor)

elementos que seriam ignorados no Urbanismo dos grandes conjuntos dos anos 60. Foram previstas áreas comerciais, equipamentos de serviços públicos e a ocupação dos lotes a partir de distintas tipologias. (imagem 05.

Atualmente, esses dois bairros-cidades estão muito bem conservados e apresentam dinâmicas próprias de sociabilidade, sem deixar de manter relação com as cidades e bairros vizinhos. Sua Arquitetura e desenho urbano, que remetem, de certo modo, ao modelo do Deutsche Werkbund Weissenhofsiedlung de Stuttgart, adaptou-se muito bem ao cotidiano de seus moradores, na medida em que poucas alterações podem ser observadas, na organização geral dos espaços livres e construídos.

A ocupação desse eixo, no entanto, não foi pensada apenas em termos de habitação. Para atender às necessidades de lazer dos trabalhadores da região metropolitana de Buenos Aires, foi criado o parque que atualmente é conhecido como Piletas (Piscinas) Peronistas. Em linhas gerais, esse é um parque como tantos outros. A exceção é a existência de um conjunto de piscinas públicas, atualmente sem condições de uso, que conferem à paisagem um caráter próximo do surreal. São duas piscinas de 500 x 100 metros, e uma de 300 x 300 metros. Imagens da época mostram que foram bastante utilizadas durante anos, e posteriormente abandonadas, a partir da queda do peronismo. O parque foi reformado, segue sendo intensamente utilizado, porém não existe uma previsão para a recuperação das piscinas.

Essas experiências, desenvolvidas no período do primeiro governo de Perón, foram resultado de uma rara articulação entre planejamento, políticas de desenvolvimento econômico e políticas de inclusão social. Experiências evidentemente datadas, impossíveis de serem reproduzidas em sua totalidade, mas cuja leitura e interpretação poderiam indicar novas possibilidades de intervenção, em um cenário de tamanha complexidade.

## 9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando os distintos contextos urbanos visitados, neste exercício de reconhecimento da periferia sul da cidade de Buenos Aires, a impressão que se consolida é a de que a Cuenca Matanza - Riachuelo se define, entre muitas outras coisas, por sua heterogeneidade. Esta condição, que se expressa pela convivência de situações tão distintas relativas a meio ambiente, infraestrutura, moradia e acesso a serviços públicos, poderia ser interpretada, a partir da história da constituição desse território, mais como resultado de políticas públicas desconectadas da realidade contraditória da região, do que como ausência das mesmas. Seus bairros, *villas*, conjuntos habitacionais, além dos próprios rios que compõem a cuenca, sempre foram, isoladamente ou em conjunto, objetos de políticas e projetos destinados a promover diferentes perspectivas de desenvolvimento, melhoramento ou renovação da região. Perspectivas que, segundo seu tempo, foram pautadas às vezes pelo *laissez faire*, outras vezes pela ampliação de direitos, e muitas vezes pela violência, sedimentando no território, por fim, as oscilações sociais e econômicas vivenciadas pelo país, ao longo do século 20 e dos primeiros anos do século 21.

## REFERÊNCIAS

- DEFENSORIA DEL PUEBLO DE LA NACIÓN. *Informe especial sobre la Cuenca São Paulo Matanza – Riachuelo*. Buenos Aires: Defensoría del Pueblo de la Nación, 2003. 284 p.
- DEVOTO, F.; FAUSTO, B. *Argentina Brasil 1850-2000: um ensayo de historia comparada*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2008. 492 p.
- GIROLA, Maria Florencia. Experiencia del lugar em un gran conjunto habitacional de la Ciudad de Buenos Aires: del proyecto moderno a la relegación urbana. *KAIRÓS Revista de Temas Sociales*, Universidad Nacional de San Luis, año 9, n. 16, p. 01-13, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.revistakairos.org/k16-04.htm>>. Acesso em: dd mês ano.
- HERZER, Hilda (org.). *Barrios al sur: Renovación y pobreza em la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Café de las Ciudades, 2012. 403 p.
- MENINI, Martin. Las dinámicas de crecimiento urbano. *Revista de Arquitectura. Sociedad Central de Arquitectos*, Buenos Aires, n. 244, p. 44-53, abr. 2012.
- REESE, Eduardo. Proyecto de desarrollo territorial de la Cuenca Matanza – Riachuelo. In: FORO METROPOLITANO, 3., 2006, Buenos Aires, *Presentación Foro Temático “Cuenca Matanza Riachuelo – de la Boca al Mercado Central”*, Buenos Aires, Fundación Metropolitana, 2006.
- ZICCARDI, Alicia. El tercer gobierno Peronista y las Villas Miseria de la Ciudad de Buenos Aires (1973-1976). *Revista Mexicana de Sociología*, México - DF, v. 46, n. 4, p. 145-172, oct./dic. 1984.

### Nota do Editor

Data de submissão: Abril 2013

Aprovação: Setembro 2013

---

#### André de Oliveira T. Carrasco

Arquiteto e Urbanista pela FAUUSP, mestre em Estruturas Ambientais Urbanas e doutor em Projeto, Espaço e Cultura pela mesma instituição.

Rua D. Pedro II 1024 – ap. 102

96010300 – Pelotas, RS, Brasil

(53) 9975.5517

andre.o.t.carrasco@gmail.com

Telma de Barros Correia  
Caliane Christie  
Oliveira de Almeida



IDORT e A HABITAÇÃO  
ECONÔMICA: A DIFUSÃO DE  
EXPERIÊNCIAS INTERNACIONAIS  
(1932-1960)

154

pós-

## RESUMO

Trata do papel e da importância do Instituto de Organização Racional do Trabalho (IDORT), fundado em São Paulo em 1931, na difusão entre técnicos e empresários brasileiros das noções de eficiência e racionalidade no campo da moradia. Destaca o esforço do órgão na busca de inspiração e sincronia com debates e realizações internacionais, colocando sua revista como instrumento de divulgação destas experiências e de reflexão sobre elas. Investiga as diferentes abordagens pelas quais o tema da habitação surge na revista em um conjunto de matérias referentes a experiências internacionais: urbanismo, projeto arquitetônico, *layout* interno, padronização de materiais e componentes da construção, organização das tarefas domésticas, aperfeiçoamento de instalações prediais, ação do Estado e estratégias de financiamento da construção. Mostra como este conjunto de artigos constrói uma visão abrangente da questão da busca de racionalização e eficiência no âmbito da habitação, abordando ações e debates sob diferentes perspectivas em termos de escala de intervenção no espaço, de processos e de agentes envolvidos. Considerando a abrangência da abordagem da moradia pelo periódico do IDORT e a influência de seus leitores nos meios empresariais, técnicos e administrativos, avalia que o órgão e sua publicação oficial tiveram um papel relevante durante o período tratado nos rumos dos debates e das realizações no âmbito da moradia econômica no Brasil.

## PALAVRAS-CHAVE

Habitação econômica. Racionalização. IDORT. Reforma moradia. Eficiência. Periódicos.

EL IDORT Y LA VIVIENDA ECONÓMICA: LA  
DIFUSIÓN DE LAS EXPERIENCIAS  
INTERNACIONALES (1932-1960)

pós- | 155

## RESUMEN

Aborda el papel y la importancia del Instituto para Organización Rational del Trabajo (IDORT), fundada en São Paulo en 1931, en la difusión entre técnicos y empresarios brasileños de las nociones de eficiencia y racionalidad en el ámbito de la vivienda. Destaca los esfuerzos del IDORT en busca de inspiración y actualización con debates y logros internacionales, poniendo su revista como una herramienta para la difusión de estas experiencias y reflexión sobre ellos. Investiga los diferentes enfoques en la que el tema aparece: planificación urbana, diseño arquitectónico, diseño de interiores, normalización de materiales y elementos de construcción, organización de las tareas de la casa, mejora de las instalaciones, la acción del Estado y la financiación de la construcción. Muestra cómo este conjunto de artículos construye una visión global de la cuestión de la búsqueda de la racionalización y la eficiencia en la vivienda, frente a las acciones y debates desde diferentes perspectivas en términos de la escala de intervención en el espacio, de los procesos y los agentes implicados. Teniendo en cuenta el alcance del enfoque de la revista del IDORT y la influencia de sus lectores en los negocios, los medios técnicos y administrativos, el artículo trata de demostrar que el IDORT y su publicación oficial desempeñaron un papel importante durante el período tratado en el curso de los debates y los logros en materia de la vivienda económica en Brasil.

## PALABRAS CLAVE

Vivienda económica. Racionalización. IDORT. Reforma de la vivienda. Referencias internacionales. Revistas.

THE IDORT AND THE ECONOMIC  
DWELLING: THE DIFFUSION OF  
INTERNATIONAL EXPERIENCES (1932-1960)

ABSTRACT

It deals with the role and importance achieved by the Institute for Rational Organization of Labor (IDORT), founded in São Paulo in 1931, in the dissemination of notions of rationality and efficiency in housing between Brazilian groups of technicians and entrepreneurs. Highlights the IDORT's efforts in search inspiration and synchrony with international debates and achievements, assuming the role as instrument for the dissemination of these experiences and reflection about them. Investigates the different approaches by which the housing subject appears in the review on a group of articles relating to international experiences in urban planning, architectural design, interior layout, standardization of materials and building components, organization of housework, improving building's infrastructure, State action and strategies for financing the construction. It shows how this ensemble of articles compose a comprehensive view of the issue of the search for rationalization and efficiency in housing, addressing actions and discussions from different perspectives in terms of scale of intervention in space, processes and agents involved. Taking into account the scope of the approach of the dwelling by IDORT's periodic and the influence of its readers in business, technical and administrative groups, the article intends to show that the agency and its official publication had an important role during the period discussed in the course of the debates and achievements in economic housing in Brazil.

KEY WORDS

Economic housing. Rationalization. IDORT. Reform of the house. International references. Journals.

## I. O IDORT E A MORADIA

Entre as décadas de 1930 e 1960 no Brasil, a moradia ocupou um espaço significativo no debate profissional e político em torno das condições de vida e alojamento da população e na ação de setores da iniciativa privada e do Estado. A casa foi pensada por diferentes agentes, em diversos enfoques e através de vários meios. Entre os agentes estão os administradores públicos, industriais, empresários do setor da construção civil, arquitetos, engenheiros, industriais, médicos e assistentes sociais. Os enfoques incluem a moradia pensada como problema sanitário, questão social, reflexo do meio, habitação econômica, habitação social, moradia de massa, alojamento padrão. Entre os meios estão jornais, revistas, palestras, seminários e rádios.

Este grande esforço de discussão da moradia aponta para uma variedade de objetivos e significados, no contexto de um país em franco processo de urbanização e industrialização e ampliação das esferas de atuação do Estado, intensificada no escopo do projeto nacional-desenvolvimentista da chamada “Era Vargas” (1930-1945). Buscava respostas às favelas e outras formas de moradias precárias que se disseminavam na paisagem urbana brasileira. Evidenciando a incapacidade do país de garantir condições de vida adequadas à maioria de sua população trabalhadora, a precariedade de alojamento da população induzia setores técnicos, empresariais e da administração pública a se debruçar sobre a questão, via diagnósticos, análises e propostas.

Tal esforço significou também um empenho de atualização da habitação a uma sociedade onde a máquina e o novo modo de produção, impunham uma nova produtividade, que buscava correspondência na dimensão da vida doméstica e dos territórios urbanos da moradia que se configuravam. Os anseios de adequação da moradia às demandas deste novo contexto se expressaram em termos da absorção de materiais e equipamentos produzidos pela indústria, de sua adequação à reprodução da classe trabalhadora e da adequação da casa à lógica da produção taylorizada, tanto na sua construção, quanto no seu uso.

Por outro lado, o desafio de prover moradias em escalas inéditas aproximava o Brasil – com sua crescente carência de habitações adequadas para os trabalhadores – e países europeus – com amplas áreas residenciais urbanas destruídas nas duas Guerras Mundiais. Diante do problema comum, cresceu o interesse em nosso país pelas ações implementadas na Europa e também na América do Norte, no campo da habitação popular, sobretudo, no que diz respeito às experiências de produção em grande escala com emprego de processos industriais. Entre os veículos que deram atenção à questão, situa-se a Revista de Organização Científica do IDORT, que entrou em circulação no ano de 1932 e dedicou várias matérias, ao longo das décadas de 1930, 1940 e 1950, a aspectos diversos da construção e da modernização de residências.

Na produção acadêmica brasileira, o debate sobre a habitação promovido pelo IDORT foi pouco estudado, surgindo em alguns trabalhos como um dos componentes de um contexto amplo de temas e agentes envolvidos nas ações e debates no campo da moradia ou do planejamento urbano no país. Entre essas

abordagens merece destaque, a feita por Nabil Bonduki em obra sobre história da habitação social no Brasil, publicada em 1998, onde o autor faz uma abordagem da Jornada da Habitação Econômica, promovida pelo IDORT em 1941. Três questões são destacadas na análise desse evento, a primeira das quais é haver se constituído como um momento no qual o tema da habitação recebeu um tratamento multidisciplinar. O fato é atribuído à ampliação do ensino superior e da burocracia estatal na Era Vargas e é constatado através da diversidade dos profissionais presentes na Jornada – advogados, engenheiros, assistentes sociais, urbanistas, sociólogos, economistas, demógrafos, empresários, geógrafos etc. – e de seus vínculos com empresas, órgãos públicos e instituições de ensino superior. (BONDUKI, 1998, p. 74-75). Outra questão avaliada pelo autor é o conteúdo das formulações em torno do tema pelos participantes do evento, criticando-se em muitos destes *“uma visão ainda muito simplista do assunto, repleta de preconceitos morais e intenções assistencialistas”* e, em outros, *“uma crença absoluta na capacidade da técnica resolver os problemas sociais”* (BONDUKI, 1998, p. 75). Assinala-se, também, a ausência no evento dos envolvidos na produção de habitações sociais à época, sejam os projetistas, sejam os técnicos do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (MTIC) ou dos Institutos de Aposentadorias e Pensões (IAPs). A abordagem do autor, embora muito breve, é importante por reconhecer a relevância da Jornada. Restringir a importância do evento ao seu caráter multidisciplinar, entretanto, é deixar de considerar a riqueza e a diversidade dos temas nele discutidos e sua importância enquanto posicionamento de importantes setores do capital diante da questão da moradia e do papel do Estado frente a ela.

Estas duas questões foram abordadas em trabalho centrado na análise da ação do IDORT no campo da moradia, de autoria de Telma de Barros Correia, intitulado *“O IDORT e a taylorização da moradia no Brasil (1932-1950)”*, que foi publicado nos Anais VII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo em 2002 e, em versão ampliada, como capítulo de livro em 2004. Baseado em artigos publicados na revista do IDORT e nos trabalhos e teses apresentadas durante a Jornada da Habitação Econômica, o trabalho faz uma análise abrangente sobre a ação do órgão no sentido de difundir métodos de *“gerenciamento científico”* na organização da construção e do uso de moradias no Brasil. Mostra como o IDORT patrocinou um amplo debate sobre o tema, promovendo *“a aplicação de princípios de organização científica na produção, na concepção e no uso de moradias, difundindo ideias e práticas referentes à construção, ao projeto e ao arranjo interno da casa e à reorganização das tarefas domésticas, voltadas ao aumento da eficiência no âmbito de diferentes aspectos associados à habitação”* (CORREIA, 2002, p. 1). Assinala a variedade dos temas abordados, entre os quais a redução dos custos de construção, a dimensão e o programa ideal da casa popular, a opção por casas ou apartamentos, a casa própria e a educação do morador. Sublinha que *“estas iniciativas contribuíram para a difusão dos termos “moradia econômica” e “habitação econômica” para nomear a habitação das classes trabalhadoras no país”* e que se inscreveram *“em um momento especial da ação dos industriais no campo da moradia do trabalhador, quando a partir dos anos trinta – já ocupando uma posição hegemônica na sociedade brasileira – vão se empenhar em ampliar esta ação”, buscando “influir na ação de outros setores do capital e especialmente na do*

*Estado em relação à questão da moradia operária*” (CORREIA, 2002, p. 1). Avalia que “o IDORT desempenha papel importante ao promover debates e difundir ideias, que contribuíram para afinar o discurso e a prática de setores das elites diante da questão. Esta ação do Instituto pontua a passagem das iniciativas individuais de indústrias no campo da moradia do trabalhador, para um esforço conjunto da classe voltado para objetivos de alcance nacionais” (CORREIA, 2002, p. 1).

O presente artigo se insere nessa perspectiva de investigar questões relativas à moradia discutidas no âmbito das iniciativas do IDORT e o impacto desta ação do órgão nos debates e realizações neste setor. Sua pretensão é contribuir para ampliar o estudo do tema, focando sua atenção em aspectos mais específicos: concentra-se apenas na ação do IDORT através da Revista do órgão; investiga um material, na sua quase totalidade, não tratado no trabalho acima mencionado; e centra a análise na divulgação de experiências internacionais. Enfatiza o espaço conferido à habitação por uma revista não especializada no assunto e analisa o conteúdo das matérias nela publicadas acerca de experiências internacionais nessa área. Pretende destacar o papel e a importância do IDORT e do seu periódico na difusão no meio técnico e empresarial brasileiro de propostas e experiências referentes à moradia concebidas em outros países, sobretudo, na Europa e nos EUA. Toma como marco inicial o ano de fundação da revista, 1932, e como marco final o ano de 1960, quando o tema já se fazia pouco presente na revista, que a partir de uma reestruturação empreendida pelo diretor Nelson Marcondes do Amaral teve seu conteúdo redirecionado, sobretudo, para questões de ordem macro econômicas.

No Brasil, a ênfase da produção acadêmica sobre os debates e ações no campo da moradia no período entre 1932 e 1960 tem se voltado, sobretudo, para a ação dos Institutos – IAPs e CAPs, sobretudo – e, de forma menos intensa, para a contribuição de profissionais de arquitetura e urbanismo e para a análise do pensamento disseminado através de revistas e encontros. Ao definir como objeto de análise o conteúdo do periódico do IDORT, este trabalho busca, portanto, contribuir para o conhecimento de um aspecto ainda pouco estudado e valorizado do debate e das ações em torno da questão da moradia no Brasil – a ação do IDORT – e de um viés ainda pouco explorado – a contribuição de revistas.

## 2. A REVISTA DO IDORT E AS EXPERIÊNCIAS INTERNACIONAIS NO CAMPO DA MORADIA

No contexto de difusão do taylorismo<sup>1</sup>, Primeira Guerra Mundial e da posterior crise econômica, aspectos relacionados à produção, ao trabalho e à política internacional se tornaram foco de estudos e análises que, dentre outros aspectos, impulsionaram a criação de órgãos como o Instituto Internacional de Organização Científica do Trabalho (Cios) e a Repartição Internacional do Trabalho. O intuito dessas instituições era centralizar o movimento de ideias e realizações de interesse mundial e estavam à frente de transformações no processo de trabalho e da força de trabalho em função de necessidades de expansão do capital. Com aquele mesmo propósito foram criadas instituições semelhantes em

<sup>1</sup> Método criado pelo engenheiro mecânico Frederick Winslow Taylor no século XIX que consistia na divisão das atividades e a reordenação delas de modo mais eficaz. O objetivo primordial era reduzir ao máximo o tempo despendido em cada operação e em cada atividade de modo a garantir uma maior produtividade. Esse método foi implantado no Brasil, sobretudo, a partir da década de 1930 e foi vinculado às justificativas técnicas e científicas para a efetivação dos programas sociais no país, aplicados em distintos setores da produção e em outros campos, como moradias e cidades (CORREIA, 2004).

diversos países, como o Instituto de Organização Racional do Trabalho (IDORT) no Brasil.

O IDORT foi fundado em São Paulo, em outubro 1931. Trata-se de uma sociedade civil, sem fins lucrativos, cujo objetivo era centralizar e coordenar o intercâmbio de ideias, experiências e pesquisas entre os estudiosos e interessados nos problemas do trabalho, especialmente no que tange à questão do aumento da produtividade, resultante da aplicação de métodos científicos de organização na produção. Entre as estratégias do IDORT para divulgar os temas de seu interesse, suas propostas e as iniciativas que empreendeu para divulgá-las, situa-se uma revista mensal, em circulação de 1932 aos dias de hoje.

Embora voltado, sobretudo, ao trabalho industrial, o IDORT também se envolveu com a moradia do trabalhador, organizando em 1941 a Jornada da Habitação Econômica e publicando em sua revista uma série de matérias dedicadas à construção da casa e à organização do lar. Tais matérias foram escritas por autores brasileiros – alguns associados ao IDORT – e por autores estrangeiros – traduzidas de periódicos internacionais. Nelas, a questão da “casa racional” foi pensada em seus múltiplos aspectos: planejamento, construção, instalações, mobiliário, utensílios e atividades domésticas. Nestes vários aspectos, a abordagem era sempre conduzida por princípios de economia de recursos e de tempo. Tratava-se de estender princípios e práticas baseadas na organização científica do trabalho ao âmbito doméstico, tanto em termos da construção e organização espacial, quanto das atividades realizadas na casa.

O intercâmbio entre o IDORT e organizações similares na Europa e nos Estados Unidos favoreceu a publicação no seu periódico de estudos e artigos estrangeiros sobre assuntos de interesse do Instituto. As traduções de artigos de publicações americanas e europeias foram constantes nas páginas da revista do IDORT, embora nela predominassem contribuições e informes de âmbito nacional.

De 1932 – quando o primeiro volume da publicação do IDORT foi lançado – até 1960 – quando se encerra o recorte temporal deste artigo – foram localizadas cerca de 60 (sessenta) matérias relacionadas às experiências internacionais no campo da moradia. Tais artigos envolvem estudos, projetos e realizações, produzidas por agentes públicos e privados e enfocando um conjunto diversificado de questões, tais como técnicas construtivas, organização de espaços internos, planejamento urbano etc. Descrições de experiências levadas a cabo em países como Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos, França e Argentina surgem nas páginas do periódico, em matérias cuja tônica é a ênfase nos princípios de racionalidade e eficiência.

Em algumas matérias publicadas na Revista de Organização Científica acerca de experiências internacionais, o tema da moradia é abordado no âmbito do urbanismo, surgindo articulado à questão da circulação. Tais matérias ocuparam espaço significativo nas páginas da revista através de artigos como o – traduzido da *Organisation et Statistiques du Bâtiment* – publicado em 1939, escrito pelo urbanista Gaston Bardet (1907-1970). Este arquiteto, urbanista e teórico do urbanismo francês, foi autor de uma série de obras importantes, entre as quais os livros *Planejamento* e *Novo Urbanismo* – publicados na década de 1940 –, que lhes conferiram um papel relevante na difusão de métodos e procedimentos no campo do urbanismo. Em sua contribuição ao periódico do IDORT – com base em exemplos de cidades como Paris, Londres, Berlim,

Filadélfia, Marselha, Gênova, Chicago e Veneza –, Bardet sugere um conjunto de procedimentos voltados ao reordenamento da circulação e do traçado viário, como separar as vias de tráfego de acordo com a intensidade e o tipo de transporte; dispor nos arredores das cidades as construções, especialmente as moradias, ao longo de vias de garagem, de fluxo secundário, em forma de “pente ou crescente”; implantar vias nos bairros residenciais levando em consideração a ventilação e a exposição ao sol, definindo claramente os fluxos de pedestres e automóveis; e utilizar nos novos bairros residenciais um traçado mais orgânico. Propõe ainda, que seja evitado o estrangulamento de estradas por habitações, as transformando em ruas (BARDET, 1939). Tais recomendações conciliam diretrizes de projeto difundidas no âmbito do urbanismo das cidades-jardim e dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (Ciams), que reorientam a relação entre tráfego, moradia e cidade.

Em consonância com o interesse que o tema da padronização de componentes da construção estava recebendo no Brasil, sobretudo, em eventos como o Congresso de Habitação de 1931<sup>2</sup>, foi publicado em 1933 um artigo de autoria de Maire Elisabeth Luedders, vinculada à Comissão Alemã de Padronização. Nessa matéria, a autora destaca a importância da padronização para a redução do custo de produção e, conseqüentemente, do preço pago pela moradia. No âmbito da construção civil, aponta-se a imensa variedade existente de modelos de componentes da construção e equipamentos domésticos. Critica o fato de portas, guarnições, fechaduras, azulejos, ladrilhos, utensílios de alumínio para cozinha etc. se apresentarem em uma infinidade de dimensões e modelos, gerando “... *uma anarquia completa que se revela diariamente às donas de casa*” (LUERDDERS, 1933, p.20). Sugere, nesse contexto, a utilização de um sistema de identificação e especificação formado por letras e números, garantindo norma e tipo (prescrição e modelo), que seria aplicável a “*todas mil e uma coisas do uso diário*” (LUERDDERS 1933, p.21). Argumenta que esse procedimento favoreceria não somente os fabricantes, mas também os comerciantes e os consumidores. Alega-se que tal atitude já vinha sendo implementada em olarias, em países como Grécia, Itália, Egito e também na Alemanha, onde o tijolo já era padronizado. A autora dá ênfase, ainda, à economia garantida pela padronização na edificação de unidades habitacionais: “*Não valerá a pena valermos-nos de todas as economias possíveis nas construções de casas, uma vez que foi demonstrado que, por exemplo, padronizando-se somente as partes de madeira usadas nas portas e janellas resulta uma redução de custo de 35%...?*” (LUERDDERS, 1933, p.22). Mostra que na Alemanha medidas no sentido da padronização desses elementos foram iniciadas em 1914, interrompidas pela ocorrência da Primeira Guerra Mundial e retomados em 1917 pela Comissão Alemã de Padronização. Aponta que em 1931 os esforços nesse sentido superaram as esferas de fabricantes e comerciantes e chegaram às donas de casa, mas avalia que no campo da moradia, em especial, era difícil se cumprir tais objetivos, em um quadro de crise econômica e sem uma intervenção estatal.

A busca de maior eficiência nas instalações prediais domésticas também foi alvo de atenção. Em 1938, o artigo elaborado por Charles F. Kattering, vice-presidente e diretor de pesquisas da *General Motors* nos EUA, apontava, dentre outros aspectos, para os problemas usuais em sistemas de aquecimento de residências causados, sobretudo, pela falta de instalações de força convenientes e

<sup>2</sup> E por profissionais como o engenheiro-arquiteto Bruno Simões Magro, cujos preceitos de padronização foram apresentados em estudo intitulado “Habitações econômicas”, de 1931.

por defeitos no isolamento das casas. Previa que - nos dez ou quinze anos seguintes - dois terços das casas norte-americanas seriam reformadas: “... por volta de 1950, a gente estará menos disposto a viver em uma casa de 1937 do que hoje a usar um carro de 1925...” (KETTERING, 1938, p.89) e que em vista disto seria oportuno repensar os mecanismos e equipamentos de um lar.

No âmbito das questões discutidas na Jornada Contra o Desperdício, organizada pelo IDORT em 1938, foi publicada a matéria “Aproveitamento de energia solar em instalações de uso doméstico”, que cita a larga utilização desta fonte de energia em residências nos Estados Unidos. O artigo, transcrito do boletim da Organização Científica do Trabalho Norte-Americano daquele ano, aponta que, em Miami, cerca de doze mil habitações já faziam uso de água quente aquecida por energia solar. Informa o custo do sistema – 175 dólares – e detalhes técnicos de sua instalação e funcionamento – instalação de um reservatório de vidro no teto da residência, o qual era dotado de serpentina de cobre capaz de aquecer a água até altas temperaturas e de conservá-la para o consumo de uma família média por até três dias. O artigo fez menção ainda à utilização de placas de espelhos parabólicos, criadas pelo engenheiro norte-americano Abbot, que capta a energia solar praticamente sem custo algum (APROVEITAMENTO..., 1938).

Em decorrência da Campanha da Iluminação Racional promovida pelo IDORT em 1949, nesse ano sua Revista trouxe muitas referências às experiências vinculadas à iluminação adequada dos ambientes.

Os modelos de moradias compactas e racionais, questão central nas discussões acerca da eficiência na habitação, também foram o objeto de matéria publicada na revista. Neste caso, experiências internacionais foram tratadas por autor brasileiro, o engenheiro Francisco Batista de Oliveira, em artigo intitulado “Residência mínima: o problema da arquitetura contemporânea”, que havia sido apresentado na Segunda Convenção Nacional de Engenheiros, realizada em São Paulo em 1940. Nele a discussão sobre a moradia mínima é feita com referências às diretrizes construtivas instituídas por profissionais estrangeiros, como as do médico norte-americano Augustin Rey acerca da higiene da habitação e as do arquiteto alemão Walter Gropius sobre moradia coletiva vertical. Seguindo a noção consagrada no Ciam que discutiu o tema, o autor considera que a residência mínima não se conforma apenas pela redução da área e do número de cômodos, mas também e principalmente pela racionalização de todos os processos vitais que compõem o habitat. Tal moradia incorpora uma concepção técnica e econômica da casa necessária, segundo o autor, por três principais motivos - empobrecimento da maioria da população, superpopulação nas cidades e conseqüente encarecimento dos terrenos e desmembramento da família - que estavam contribuindo para a formação de unidades habitacionais cada vez menores. O autor aponta para a importância do tema da habitação para operários, argumentando que no Brasil não basta substituir cortiços por casas pequenas, mas transformar a residência em instrumento útil a serviço do habitante, diferente do obstáculo à sua vida que julgava serem as moradias precárias existentes. Para tanto recomenda que fossem seguidos os ensinamentos de profissionais de renome e autoridades no assunto, como Rey e Gropius, que resumiu em sete pontos: calcular a superfície habitável de tal modo que correspondesse às possibilidades econômicas dos seus moradores, que oscila de país para país, e ao

número de ocupantes; reduzir o número de cômodos e proceder ao seu agrupamento de acordo com suas funções; suprimir os elementos supérfluos; usar artefatos modernos, sobretudo, na cozinha; aumentar a superfície de janelas para garantir a constante renovação do ar e uma iluminação adequada; estudar adequadamente a insolação e os ventos na implantação da casa e dos seus cômodos principais; e adaptar a legislação construtiva para o controle do gabarito e da densidade das moradias coletivas (OLIVEIRA, 1943).

O tema da racionalização da construção de moradias, também envolveu seu financiamento, na busca de meios racionais e abrangentes de lidar com a carência de moradias. Em janeiro de 1933, uma nota sobre a criação de uma Caixa Federal de Empréstimos na Suíça, em julho de 1932, ocupou um pequeno espaço nas páginas da revista do IDORT. Essa publicação destacou a função primordial da Caixa Suíça, que era subsidiar, com o crédito particular, os capitais imobilizados para as indústrias diversas e para a construção civil (CAIXA..., 1933, p.24). No mês seguinte, um artigo escrito por Brenno Ferraz tratou da importância da criação de instituições desse tipo no Brasil, num exemplo de diálogo entre colaborações locais e matérias/informes de outros países (FERRAZ, 1933).

A racionalização das tarefas domésticas – através da reforma da cozinha e das rotinas nela realizadas e da organização de equipamentos coletivos como lavanderias – também foi tema de um conjunto de matérias publicadas na revista.

A organização coletiva dos serviços domésticos foi um assunto amplamente debatido nos Ciams e esteve associada a um novo modelo de habitat, onde a higiene e a economia de tempo na realização das tarefas eram pontos centrais. Uma referência à questão foi localizada na revista em 1932, tratando de medidas de higiene aplicadas a uma lavanderia moderna. O artigo, assinado por W.B., destaca a crescente substituição de casas por apartamentos em diversos países e o aumento da importância da lavanderia “na vida moderna, tão completa e organizada” (W.B., 1932, p.23). A matéria atenta para o aumento destes serviços, comparando sua importância à das padarias. Faz menção ao boletim emitido em fevereiro de 1932 pelo *International Management Institut*, ao crescente mercado de lavanderias de Londres e aponta como modelo a lavanderia instalada no *Savoy Hotel* naquela cidade, cujo espaço mecanizado era ladeado por grandes jardins abertos.

A discussão sobre a racionalização do trabalho doméstico remete à organização da cozinha e das rotinas de preparo de alimentos. Neste empenho de racionalização da casa, a cozinha foi alvo de amplos esforços no sentido de introdução de ideias tayloristas na sua organização espacial e funcional e nas atividades de trabalho que nela têm lugar, dando continuidade a esforços empreendidos por economistas domésticas, engenheiras do lar e arquitetos. A revista do IDORT empenhou-se na tarefa de difundir os contornos desta nova cozinha, publicando matérias sobre o tema.

Nesse sentido, foi reproduzido em 1936 o artigo publicado pelo *Bulletin du Comité National Belge de l'Organisation Scientifique*, intitulado “A racionalização da cozinha na Suécia”, de autoria de Sophie Vanderborght, baseado em estudos de comissão constituída naquele país por industriais e engenheiros. A autora inicia seu artigo criticando o fato dos trabalhos caseiros serem determinados pela rotina, não conduzidos por “*espírito moderno de investigação e racionalização*”, nem desenvolvidos por “*pessoal não especializado*”. Assinalando o fato de que a

mulher estaria avançando no sentido de sua emancipação – pelo acesso à educação, ao trabalho remunerado e por sua cooperação na política – reivindica uma reforma radical da economia doméstica, de modo a mobilizar a ciência e a técnica moderna na simplificação dos afazeres domésticos. A autora estabelece um vínculo direto entre a reforma da moradia que postula e o taylorismo:

*A racionalização doméstica inspira-se nos processos elaborados pela indústria e os adapta às suas necessidades. Encontramos idênticos métodos, quer para a determinação do plano de trabalho, ou para a justa distribuição do tempo, quer para a análise das atitudes, assim como do estudo das alturas e das distâncias ótimas. Tudo isso com a preocupação de economizar tempo e esforços, cuidando de manter ou de melhorar a qualidade dos resultados” (VANDERBORGHT, 1936, p.79).*

Como testemunho da possibilidade de reforma do trabalho doméstico no sentido que propõe, a autora menciona a evolução deste tipo de trabalho nos Estados Unidos e no norte da Europa, onde estava sendo ensinado em escolas, inclusive em cursos superiores, como o curso de economia doméstica, da Faculdade de Economia de *Aarhus*, na Dinamarca.

Em seguida, a autora passa a expor aspectos metodológicos da pesquisa realizada e publicada no livro intitulado “A Cozinha”, e alguns de seus resultados. Um quadro com a relação das atividades domésticas e do tempo gasto em cada uma delas é mostrado como base para se proceder a uma distribuição racional das tarefas. A racionalização pretendida deveria incluir as tarefas, as posturas e os movimentos, o uso do tempo e a disposição espacial da cozinha. Um cálculo dos esforços necessários para se mudar de posição serve de justificativa para uma disposição dos equipamentos de cozinha capaz de evitar o desperdício de energia. Assim, as alturas das prateleiras, da pia, do fogão e das superfícies de trabalho deveriam ser determinadas pela estatura da usuária, de modo que esta pudesse realizar suas tarefas de forma confortável e sem mudar muito de posição. Sugere-se trabalhar sentado sempre que possível, utilizando-se para tal uma cadeira de altura ajustável. Recomendações específicas – como a maneira ideal de proceder à lavagem da louça – são acrescentadas. Sobre a disposição geral dos móveis, a autora discute dois estudos dos percursos feitos pela usuária, comparando uma cozinha tradicional com uma “racional”. Com isso, procura mostrar a economia de deslocamento decorrente da concentração de fogão, pia e superfície de trabalho. Aborda, ainda, a questão da reconstituição das energias, recomendando paradas curtas – de cinco a dez minutos – a cada hora de trabalho. Concluindo o texto, enumera as vantagens que supõe que poderiam ser auferidas pela família decorrentes da boa organização do lar: a dona de casa preservaria seu bom humor contribuindo para a harmonia do lar; sua energia física não seria totalmente absorvida pelas tarefas domésticas, podendo instruir-se e seguir o marido e os filhos nos seus trabalhos e distrações; e teria maiores possibilidades de descansar. Tal mulher - conforme a autora - estaria apta a se converter “*na alma e na animadora do lar*” (VANDERBORGHT, 1936, p.81).

O tema da “cozinha racional” também foi objeto de matéria – traduzida da *Organisation et Statistiques du Bâtiment* – publicada na Revista em 1938, de autoria de Jean Bertrand. Neste texto, a defesa da reforma da cozinha, parte da constatação da redução do número de empregados domésticos na França após a

Primeira Guerra Mundial, fato que teria levado a maioria das donas de casa a realizar os serviços do lar. O autor faz recomendações acerca da forma que julga adequada para a cozinha. Propõe que *“a cozinha deve ser clara e de aspecto alegre, devendo ser iluminada durante o dia por grandes janelas e á noite por focos de luz bem distribuídos”* (BERTRAND, 1938, p. 269). As janelas devem ficar acima da pia e permitirem a visibilidade externa. Recomenda que a cozinha *“deve ser construída de maneira a ser facilmente limpa”* (BERTRAND, 1938, p. 269). Para tal propõe o uso de móveis lisos e colocados sobre bases cuja altura permita a limpeza do chão, ter piso de ladrilhos de cor clara, paredes revestidas com azulejo até a altura de 1,80 m e acima disso pintada com tinta lavável. Sugere que o encanamento seja embutido, que todos os ângulos sejam arredondados e que sejam evitados cabides e ganchos nas paredes. Postula que *“o tamanho e a distribuição dos moveis deve ser tal que a fadiga e a perda de tempo sejam reduzidas ao mínimo”* (BERTRAND, 1938, p. 269). Assim, sugere que a cozinha deve ser compacta e dispor de uma disposição prática de móveis e utensílios: *“extender o braço e apanhar tudo de que se necessite sem excessiva deslocação, eis o ideal!”* (BERTRAND, 1938, p. 270). Por fim, recomenda que *“para tornar o trabalho fácil, agradável e rápido, deve a cozinha manter-se sempre numa temperatura conveniente e arejada”* (BERTRAND, 1938, 269).

A discussão da racionalização do trabalho doméstico também foi tratada em um nível mais abrangente e genérico em matéria de 1952, sobre o uso da psicologia na fábrica e no lar, de autoria de Betti Katzenstein. Este artigo faz referências ao estudo empreendido por Franziska Baumgarten-Tramer destinado às donas de casa e empregadas domésticas, que apontava a necessidade de se aplicar ao lar, como em qualquer outra empresa, a racionalização do trabalho, a fim de poupar tempo e dinheiro, aumentando a produtividade (KATZENSTEIN, 1952).

O papel do Estado na provisão de moradias econômicas foi tema de matérias que assinalavam o planejamento e a produção em massa de habitações pelo poder público – com ou sem parceria com o setor privado – como medidas capazes de interferir com grande alcance e eficiência na questão habitacional.

Artigo escrito por Mário Penteadó faz menções às experiências no campo da moradia desenvolvidas na Inglaterra, Estados Unidos, Buenos Aires, Viena e Estocolmo, chamando a atenção para a importância da intervenção estatal nesse setor, principalmente no que concerne às residências destinadas aos trabalhadores. Da experiência inglesa o autor deu destaque ao plano de urbanização e eliminação de cortiços que pretendia edificar 300 mil habitações e atender a um milhão e meio de pessoas, em cinco anos. Dos EUA menciona a criação do Ministério de Viação e Obras Públicas, cuja função era realizar a reurbanização do país, por meio, dentre outras ações, da eliminação das casas anti-higiênicas e da construção de residências operárias. Em Buenos Aires, o aspecto enfatizado foi a parceria estabelecida entre a administração pública e uma empresa construtora local, para a edificação de aproximadamente 10 mil habitações com recursos públicos. Acerca de Viena, o artigo chama a atenção para a construção pelo poder público, entre os anos de 1923 e 1943, de cerca de 70 mil moradias econômicas. Em Estocolmo, menciona a existência desde 1878 de legislação que regia e concedia moradias aos trabalhadores (PENTEADO, 1943).

A discussão da ação do Estado passava também pela divulgação de iniciativas de edificação de moradias no contexto europeu da reconstrução no pós Segunda Guerra, com uma série de reportagens a respeito publicadas a partir de 1942, associadas à Jornada de Habitação Econômica e à Jornada “O Brasil no Após-Guerra”, ocorrida em 1943. São encontradas também matérias sobre a importância do controle e planejamento do povoamento das cidades existentes e novas. Essas matérias enfocavam questões relacionadas à reconstrução das cidades e à reforma da moradia, bem como acerca do planejamento, em países como Estados Unidos, França e Inglaterra, os quais eram mobilizados como referências para ações semelhantes no Brasil. O interesse por esta ação do Estado em outros países coincide com um momento em que se constatava no país um crescente agravamento da crise de moradias marcada, sobretudo, pela precariedade das casas populares associada à elevação dos preços de aquisição e de aluguel.

O planejamento é um tema central destas matérias, que divulgam o conceito e experiências de sua aplicação. Sua importância, especialmente em se tratando do controle do uso da terra e da expansão das cidades, é o conceito central de artigo referente ao plano de reconstrução da Inglaterra, no início da Segunda Guerra. O artigo de autoria de Lord Reith, então ministro de Obras Públicas do país, destaca a dificuldade que sua equipe estava enfrentando para remodelar as cidades inglesas, com suas praças e ruas tradicionais. Aponta a utilidade do zoneamento e da criação de novos bairros residenciais autossuficientes, com espaços abertos, estradas etc. e configurados de acordo com um plano de urbanização instituído pelas autoridades regionais e locais, o qual regulamentaria, dentre outras coisas, a construção de residências e a alocação delas em cada área (REITH, 1942).

No âmbito da construção e reconstrução de moradias, um planejamento detalhado - via minucioso controle do uso da terra e emprego do urbanismo das cidades-jardim nos bairros residenciais - é recomendado em boletim produzido pela Comissão Real Britânica. Intitulado *Great Britain Royal Commission on the Distribution of the Industrial Population* (Relatório Barlow), este documento de 1941, que foi publicado em 1943 pela revista do IDORT (O PROBLEMA..., 1943-B).

O planejamento também é o assunto de alguns breves informes originados da *National Housing Agency*, mais precisamente da *Division of Urban Studies* e da *Federal Housing Administration*, que tratam dos problemas enfrentados e das soluções pensadas e aplicadas pelo governo norte-americano durante e após a Segunda Guerra Mundial no campo da moradia. O primeiro deles confere ênfase ao plano de reconstrução de cidades nos Estados Unidos que estava em curso, através de parceria público-privada, destacando as dificuldades financeiras, de material e de mão de obra que estavam sendo enfrentadas. No que tange à moradia, mostra-se que o referido plano consistia na aquisição por parte do governo de áreas tidas como decadentes, no arrendamento delas com condições vantajosas para a iniciativa privada e na construção de habitações, sobretudo, para as classes menos favorecidas. Para tanto, segundo seu proponente - Jacob Crane - seria instituída uma agência de planejamento estatal, um órgão de estudos, pesquisas e experimentações habitacionais de cunho nacional e companhias imobiliárias municipais, bem como outorgada uma legislação

específica para reger essas ações e contratadas Companhias de Redesenvolvimento Urbano privadas. O auxílio estatal, na forma de certificados de asilo, seria concedido inclusive após a ocupação da unidade pela população, de modo que a mesma fosse ocupada e mobiliada adequadamente. Outras agências e órgãos federais também seriam instituídos com o objetivo de administrar e/ou superintender toda a atividade estatal que intervisse na estrutura das comunidades urbanas (O PROBLEMA..., 1943-A).

Acima, postula-se uma ação planejada abrangente, que atue em grande escala e abrangência, que atinja grandes contingentes populacionais e que estenda sua ação deste o nível legislativo até a entrega de um produto final mobiliado. A rapidez e escala de construção o prolongamento da ação planejada até a mobília da moradia, também foram o foco de uma breve nota, de 1944, sobre o programa britânico de construção emergencial de casas em série para alojar população desabrigada. O modelo, denominado Casa Portal – em homenagem ao Ministro dos Trabalhos Públicos, Lord Portal –, era constituído por um pavimento, com sala, cozinha, banheiro, dois dormitórios e pequena varanda, edificado em aço prensado e, posteriormente, em madeira compensada, com sistema especial de isolamento acústico e térmico. Esta residência tinha mobília embutida e era produzida dotada de fogão, refrigerador e tina de cobre para lavar roupa. Para sua elaboração realizou-se consultas públicas, especialmente junto às donas de casa britânicas. O governo se propôs a edificar em caráter de urgência aproximadamente 500 mil dessas unidades habitacionais, além de 300 mil nos dois anos subsequentes à Guerra; o que viria a atender a cerca de três milhões e meio de pessoas. A nota menciona ainda, a existência de outro programa habitacional que se propunha a disponibilizar um montante de quatro milhões de casas (CASAS..., 1943).

Ainda no sentido da popularização do conceito de planejamento, situa-se a notícia da criação da Seção de Habitação e Planificação, no Departamento de Assuntos Econômicos e Sociais, da União Pan-Americana estabelecida em Washington. Essa seção estava inserida no novo programa do Departamento e tinha como objetivo desenvolver estudos, informações e prestar assistências às agências e/ou instituições privadas e públicas dos países membros da Organização de Estados Americanos, no tocante a aspectos diversos do problema da moradia. Seu programa abrangia a formulação e a publicação de boletins mensais sobre habitação e urbanismo, a organização e participação em conferências, reuniões e congressos interamericanos sobre a questão, além do estímulo ao intercâmbio de informações e experiências entre os países (HABITAÇÃO, 1950).

O interesse em torno do planejamento não se restringia às experiências de países capitalistas, mas também se voltava às fazendas coletivas da Rússia, as quais foram tratadas em artigo de autoria de Viacheslav Karpinski, do Instituto Agrário e do Instituto de Economia da Academia de Ciência daquele país e autor do livro *“What are collective farms?”*, publicado na década de 1930. O autor descreve as fazendas, mostrando que eram geridas por um conselho administrativo e que consistiam em faixas de terra distribuídas pelo Estado às famílias de camponeses, contendo residências (de propriedade pessoal), estabelecimento auxiliar, maquinário e produtos agrícolas concedidos pelo poder público. Faz um relato da evolução destas experiências, apontando que as primeiras fazendas coletivas, ou *Kolkhoz*, foram formadas a partir de 1918 e serviram de modelo para

as fazendas posteriormente criadas, processo que se tornou mais intenso, sobretudo, a partir da década de 1930. Aponta como vantagens dessa organização rural, além da racionalização do processo de produção e do emprego de modernas instalações e maquinários, o estabelecimento de uma vida comunal e a conquista de uma residência própria, amenizando o problema do déficit e das precárias condições da habitação rural naquele país (KARPINSKI, 1945).

O exemplo acima mostra que a revista não abria mão de divulgar exemplos que considerava de eficiência, mesmo em contextos distintos. Por outro lado, poderia alertar para o perigo da importação, sem critérios, de soluções aplicadas em outros países. Este foi o caso de uma série de matérias escritas por Aldo Mario de Azevedo em 1934, no âmbito das discussões em torno da elaboração da nova Constituição brasileira. Tais matérias destacavam a necessidade de não se incorporar no país “... inovações idealizadas por outras gentes em condições étnicas, mesológicas, econômicas e sociais completamente diferentes das nossas, inovações na maioria nem ainda suficientemente experimentadas em seus pontos de origem” (A ECONOMIA..., 1962, p.13).

### 3. TEMAS EM PAUTA E PÚBLICO ALVO: RELEVÂNCIA E ALCANCE

A diversidade de temas e suas relações com a “organização científica” de diferentes atividades, mobilizada pelo IDORT, evidenciam um empenho de reforma da mentalidade e de formulação de um projeto amplo articulando política, economia e técnica. Neste esforço, o órgão buscou inspiração e sincronia com debates e realizações internacionais, colocando sua revista como instrumento de divulgação destas experiências e de reflexão sobre elas.

Ao aproximar a organização científica à busca de eficiência no âmbito da moradia, esta visão abrangente se recoloca na abordagem de ações com diferentes perspectivas em termos de escala de intervenção no espaço, de processos e de agentes envolvidos. No que se referem às escalas, as ações postuladas vão do urbanismo, ao projeto arquitetônico e ao *layout* interno das moradias. Em termos de processos, envolvem planejamento urbano, padronização de materiais e componentes da construção, organização das tarefas domésticas, aperfeiçoamento de instalações prediais e estratégias de financiamento da construção. Quanto aos agentes envolvidos, se pensa o papel do Estado, de planejadores, industriais e donas de casa.

Nesta busca de aproximação com debates e realizações internacionais, o IDORT contemplou na sua revista os principais itens da agenda da primeira metade do século 20 referente à reforma da habitação: moradia mínima; cozinha compacta; conforto térmico; fontes de energia barata; padronização dos materiais e componentes da construção; produção de moradias em série; moradia de massa; e planejamento de bairros residenciais. No tratamento destes assuntos, recuperou exemplos e contribuições importantes na história do urbanismo e da habitação no século 20: bairros de viés cidade-jardim, fazendas comunais russas, formulações de Gropius nos primeiros Ciams; e conceitos da economia doméstica.

A abordagem destes temas nas matérias publicadas na revista associa o problema da moradia a questões técnicas. As críticas às condições existentes surgem sempre seguidas de recomendações. Algumas vezes, exemplos julgados edificantes de outros países são mobilizados para mostrar a exequibilidade das propostas defendidas. Voltadas para um público não especializado, as matérias são diretas e didáticas. Buscam sensibilizar o leitor para a necessidade de reforma da moradia. Em alguns casos, o objetivo é a organização do espaço, apelando-se a usuários e projetistas; em outros a meta é a padronização de materiais, concernente a governantes, industriais e projetistas.

Em muitos casos, o Estado é apontado como agente crucial para a implementação dos preceitos defendidos, sugerindo-se ênfase no planejamento voltado à produção em série e em ampla escala de moradias; à definição de normas técnicas voltadas à padronização de materiais de construção; à alteração da legislação acerca da construção; e à regulamentação do uso do solo e do gabarito das moradias coletivas.

Se este conjunto de temas já se mostra relevante, seu alcance deve ser avaliado considerando-se a posição peculiar da revista do IDORT, entre as publicações nacionais do período que tratavam de temas relacionados à reforma da moradia. Enquanto publicações como *Architectura e Construções* Acrópole, *Architectura* no Brasil, Boletim do Instituto de Engenharia. A Casa e Revista da *Directoria* de Engenharia atingiam um público predominantemente composto por profissionais especialistas em arquitetura, engenharia e planejamento urbano, a revista do IDORT voltava-se a um grupo diversificado de leitores composto por empresários, administradores públicos e profissionais de várias áreas de atuação. Era distribuída mensalmente entre os sócios do Instituto – pessoas físicas e sócios coletivos – os quais já eram mais de mil no final da década de 1940 –, além de ser comercializada em bancas de jornais e revistas. Sua tiragem de produção mensal em meados da década de 1960 era de cerca de três mil números. Constavam entre seus assinantes: fábricas (CSN, Votorantim etc.); bancos; jornais; entidades de classe (ABI etc.); prefeituras e outros órgãos públicos (Comissão de Estradas e Rodagens Federais, institutos de aposentadoria e pensões dos Comerciantes e dos Industriários, Instituto de Resseguros do Brasil, ministérios da Justiça, Relações Exteriores e do Trabalho etc.). Além, de abrangente em termos numéricos e diversificados em termos de inserção profissional, os leitores da Revista incluíam pessoas muito influentes. Vale lembrar que entre os fundadores do IDORT estão o engenheiro Armando de Salles Oliveira que, entre outras atividades, foi presidente da Sociedade Anônima O Estado de São Paulo e interventor em São Paulo; os engenheiros e professores da Escola Politécnica Roberto Mange e José Octávio Monteiro de Camargo; o engenheiro Aldo Mário de Azevedo que foi proprietário e diretor da Fábrica de Tecidos Japhy e diretor do Ciesp; e o jurista Clovis Ribeiro que foi Secretário Geral da Associação Comercial de São Paulo. Entre os 92 sócios fundadores do IDORT, também havia outros homens de grande influência como, por exemplo, o jurista José Carlos de Macedo Soares, que foi presidente da Associação Comercial de São Paulo, interventor no Estado de São Paulo e ministro da Justiça, de Negócios Interiores e das Relações Exteriores.

Portanto, a Revista aproximou os temas centrais da agenda internacional de arquitetura, urbanismo e habitação de um grupo influente de empresários,

administradores públicos e profissionais. Tal grupo - com seus importantes vínculos com a indústria, o comércio, a imprensa, a academia e a administração pública - tinha alta capacidade de formar opinião e influenciar governos. Portanto, mesmo não sendo uma Revista especializada no tema, a publicação do IDORT atingia setores com enorme capacidade de influir nos rumos da reforma da moradia no Brasil. Considerando a abrangência da abordagem da questão da moradia pela revista e a influência e penetração de seus leitores nos meios técnicos, empresariais e políticos, pode-se avaliar que o órgão e sua publicação tiveram um papel relevante, sobretudo durante as décadas de 1930 e 1940, nos rumos dos debates e das realizações no âmbito da moradia econômica no Brasil.

Ao longo do período analisado foi possível constatar um deslocamento nas abordagens de questões ligadas à moradia pelo periódico do IDORT, as quais transitam de temas referentes à racionalização das atividades no lar e às instalações e espaços da casa, sobretudo da cozinha – predominantes na década de 1930 –, para questões associadas ao planejamento e à ação estatal – que prevalecem na década seguinte. Nota-se, ainda, que a partir de meados da década de 1940, a moradia perde progressivamente espaço na revista, até praticamente deixar de ser abordada na década de 1950. Julgamos que tal fato se explique pela crescente ação pública no campo da habitação - atendendo aos reclamos colocados na Jornada de 1941 - e pelas alterações sofridas pela casa no Brasil que – no contexto de nossa modernização parcial e contraditória - em alguma medida e para uma parcela significativa da população, bem ou mal, se tornou mais eficiente e equipada.

## REFERÊNCIAS

- APROVEITAMENTO de energia solar em instalações para usos domésticos. IDORT: órgão do Instituto de Organização Racional do Trabalho, ano 8, edição especial da Jornada Contra o Desperdício de 1938, s/p.
- BARDET, Gaston. Problemas de urbanismo: a circulação IDORT: órgão do Instituto de Organização Racional do Trabalho, Ano 8, n.89, de maio de 1939, p.110-113.
- BERTRAND, Jean. Cozinha racional. Revista de Organização Científica, Ano VII, N. 82, 83 e 84, outubro-dezembro de 1938. pp. 269-272.
- BONDUKI, Nabil G. Origens da habitação social no Brasil: arquitetura moderna, Lei do Inquilinato e Difusão da casa Própria. São Paulo, Estação Liberdade, 1998.
- CAIXA Federal de empréstimos na Suíça. IDORT: órgão do Instituto de Organização Racional do Trabalho, Ano 2, n.13, de janeiro de 1933, p.24.
- CASAS para três milhões e meio de pessoas. Revista de Organização Científica, ano 13, n.156, de dezembro de 1944, p.9.
- CORREIA, Telma de Barros. O IDORT e a taylorização da moradia no Brasil (1932-1950). In.: Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, 7., *Anais...* Salvador: UFBA, 2002. (CD-ROM)
- CORREIA, Telma de Barros. O IDORT e a taylorização da moradia no Brasil (1932-1950). In: *A construção do habitat moderno no Brasil: 1870-1950*. São Carlos, Rima, 2004. p.79-102.
- A ECONOMIA acima da técnica produtiva: influências pessoais na revista. *Revista do IDORT*, vol.31, n.361, jan. de 1962, p.10-13.
- FERRAZ, Brenno. *Caixas Econômicas*. IDORT: órgão do Instituto de Organização Racional do Trabalho, ano 2, n.14, de fevereiro de 1933, p.47-48.
- HABITAÇÃO econômica. *Revista de Organização Científica*, ano 19, n.217, de janeiro de 1950, p.21.

- KARPINSKI, V. A. As fazendas coletivas na Rússia Soviética. *Revista de Organização Científica*, ano 14, n.161, de maio de 1945, P.3-6.
- KATZENSTEIN, Betti. A psicologia na fabrica e em casa. *Revista de Organização Científica*, ano 21, n.251, de novembro de 1952, P.11.
- KETTERING, Charles F. O mundo ainda está no começo. *IDORT: órgão do Instituto de Organização Racional do Trabalho*, Ano 7, n.76, de abril de 1938, p.89-91.
- LUERDDERS, Marie Elisabeth. E' necessária a padronização. *IDORT: órgão do Instituto de Organização Racional do Trabalho*, v. 2, n.13, de janeiro de 1933, p.20-23.
- OLIVEIRA, F. Baptista de. Residencia minima: o problema da arquitetura contemporanea. *Revista de Organização Científica*, v. 12, n.135, de março de 1943, P.17-19.
- O PROBLEMA da habitação após a guerra. *Revista de Organização Científica*, v. 12, n.137, de maio de 1943, P.15-17. A
- O PROBLEMA da habitação após a guerra. *Revista de Organização Científica*, v. 12, n.138, de junho de 1943, p.16-17. B
- PENTEADO, Mário. Habitações populares. *Revista de Organização Científica*, v. 12, n.136, de abril de 1943, P.21-22.
- REITH, Lord. A reconstrução de após guerra na Grã-Bretanha. *Revista de Organização Científica*, v. 11, n.121, de janeiro de 1942. p.13-14.
- VANDERBORGHT, SOPHIE. A "Racionalização da cozinha na Suécia". *Revista de Organização Científica*, Ano 5, n. 52, abril de 1936. p. 78-81.
- W.B. Medidas de hygiene e bem-estar em uma lavanderia moderna. *IDORT*, v. 1, n.4, de abril de 1932, p.23.

### **Nota do Editor**

Data de submissão: Novembro 2013

Aprovação: Maio 2014

---

### **Telma de Barros Correia**

Arquiteta e mestra pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e doutora pela FAUUSP. Docente do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP).

Avenida Trabalhador São-Carlense, 400 - Centro  
13566-590 - São Carlos - SP - Brasil  
(16) 3373-9311  
tcorreia@sc.usp.br

### **Caliane Christie Oliveira de Almeida**

Arquiteta e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio grande do Norte (UFRN), mestra pela EESC-USP. Atualmente doutoranda do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP).

Avenida Trabalhador São-Carlense, 400 - Centro  
13566-590 - São Carlos - SP - Brasil  
(16) 3373-9311  
calianealmeida@usp.br

Roberto Rüsche  
Orientador:  
Prof. Dr. Vladimir Bartalini

# e

STÉTICA *e* NATUREZA.  
A PAISAGEM BRASILEIRA NO  
INÍCIO DO SÉCULO 19

172

pós-

## RESUMO

Artistas, cientistas e viajantes que percorreram o Brasil na primeira metade do século 19 conformaram um significativo conjunto de representações sobre o território, em sua dimensão não somente objetiva e científica, mas também sensível e poética. Tendo em vista o pensamento do final do século 18 – a partir de Goethe, Humboldt e Kant – e elementos da obra dos naturalistas Carl Friedrich von Martius e Johann Baptist von Spix, este artigo versa a respeito da centralidade da paisagem na apreensão estética da natureza, reconhecendo, na origem da experiência paisagística, uma maneira de mediar de modo sensível a primordial relação do homem com o mundo.

Estética da natureza. Paisagem. Século 19. Viagem pelo Brasil. Martius, Spix.

## PALAVRAS-CHAVE

Estética da natureza. Paisagem. Século 19. Viagem pelo Brasil. Martius, Spix.

ESTÉTICA Y NATURALEZA  
EL PAISAJE BRASILEÑO A PRINCIPIOS  
DEL SIGLO 19

pós- | 173

RESUMEN

Artistas, científicos y viajeros que recorrieron por el Brasil en la primera mitad del siglo 19, conformaron un conjunto significativo de representaciones del territorio en su dimensión no sólo objetiva y científica, sino también sensible y poética. Dado el pensamiento al final del siglo 18 – a partir de Goethe, Humboldt y Kant – y elementos de la obra de los naturalistas Carl Friedrich von Martius y Johann Baptist von Spix, este artículo trata acerca de la centralidad del paisaje en la aprehensión estética de la naturaleza, reconociendo en el origen de la experiencia del paisaje una manera de mediar de modo sensible la primordial relación del hombre para el mundo.

PALABRAS CLAVE

Estética de la naturaleza. Paisaje. Siglo 19. Viaje a Brasil. Martius, Spix.

AESTHETICS AND NATURE.  
THE BRAZILIAN LANDSCAPE AT THE  
BEGINNING OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY

ABSTRACT

Artists, scientists and travelers who visited Brazil in the first half of the nineteenth century conformed a significant set of representations about the territory not only in an objective and a scientific meaning, but also sensitive and poetic. Considering the thought of the late eighteenth century – in view of Goethe, Humboldt and Kant – and elements of the work of the naturalists Carl Friedrich von Martius and Johann Baptist von Spix, this article runs upon the centrality of landscape in the aesthetic apprehension of nature, recognizing, in the origin of the landscape experience, a way to mediate sensibly the primary connection of the man with the world.

KEY WORDS

Aesthetics of nature. Landscape. 19th century. Journey to Brazil, Martius, Spix.

## INTRODUÇÃO

O comprometimento com questões éticas que sustentam critérios de avaliação, proteção e apreciação do território que nos envolve estimulou o debate em torno da experiência estética da natureza, acentuado nas últimas décadas do século 20. Neste contexto, podem ser reconhecidas distintas orientações teóricas, que procuram reposicionar a natureza em termos estéticos, sendo válido refletir em torno da centralidade que a noção de paisagem assume<sup>1</sup>. Entre abordagens sociobiológicas e pictóricas<sup>2</sup>, cabe refletir a respeito da experiência humana da natureza, pautada pela vivência direta e interativa do território, e cuja dimensão sensível corresponde à própria ideia de paisagem, na origem do termo. A partir da época moderna<sup>3</sup>, a paisagem emerge como categoria autônoma, oferecendo a possibilidade de apreensão estética do todo indivisível da natureza. Simultaneamente uma delimitação e uma totalidade, a experiência paisagística revela a profundidade da relação por vezes estabelecida entre o homem e o mundo que o envolve.

Tais pressupostos estão contidos - e são fundamentais para revelar sua riqueza - nas paisagens vivenciadas e representadas pelos artistas e naturalistas que percorreram o Brasil na primeira metade do século 19, cujo ideário se relaciona com a apreensão estética da natureza e as possibilidades de síntese entre sensibilidade e ciência. Se, por um lado, o conjunto de suas obras conforma um significativo quadro da paisagem brasileira, enquanto registro do território, por outro, ele nos oferece a possibilidade de observar uma mútua contribuição, entre o plano estético e o plano científico, com vias ao conhecimento do território por meio da noção da paisagem.

Diante de fragmentos da obra *Viagem pelo Brasil*, dos naturalistas Karl Friedrich von Martius e Johann Baptiste von Spix, que estiveram no Brasil entre os anos de 1817 e 1820, o presente texto apresenta elementos constitutivos da relação sensível do homem com o mundo, como parte do complexo conjunto de ideias que permeava o universo dos viajantes. Dentre os aspectos distintivos da experiência estética da natureza, primeiramente, abordaremos a origem da paisagem e o sentido de totalidade que adquire essa categoria; em seguida, voltaremos ao pensamento estético e científico da segunda metade do século 18, período em que a vivência das paisagens e sua apreciação estética organizam o conhecimento efetivo do mundo.

## A PAISAGEM COMO CATEGORIA ESTÉTICA

No contexto da modernidade, concomitantemente à afirmação, pelas ciências naturais, de uma natureza de ordem prática, progressivamente distanciada dos questionamentos existenciais e intuitivos dos homens, a paisagem – experiência sensível da natureza esteticamente contemplada – se afirma pela “necessidade de uma verdade mediada pela estética” (RITTER, 2013, p. 60), a

<sup>1</sup> Este aspecto foi verificado em muitos autores consultados, especialmente naqueles que atualizam as questões estéticas da natureza. Entretanto merece destaque o conjunto reunido em *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, organizada por Adriana Veríssimo Serrão, contida na bibliografia.

<sup>2</sup> As expressões *sociobiológicas* e *pictóricas* são utilizadas por Paolo D'Angelo, a fim de identificar os polos entre os quais oscilam as teorias contemporâneas da paisagem. Na visão desse autor, ambas não são adequadas para pensar a experiência estética paisagística.

<sup>3</sup> Nos referimos à primeira metade do século XIV, período comumente associado à origem da categoria estética de paisagem.

<sup>4</sup> Ritter (2013) se refere ao longo período entre os séculos XV e XVIII, em que a ciência progressivamente se afirma, simultaneamente à reificação da natureza, como objeto de estudo científico.

<sup>5</sup> Referimo-nos à introdução de Ferriolo, intitulada *Joachim Ritter e a teoria do cosmos como “fundamento da paisagem”*, integrante da edição francesa do texto de Ritter, cuja tradução para o português, publicada em 2013, foi consultada neste artigo.

<sup>6</sup> Ferriolo aponta que este divórcio ocupa o centro das questões da época moderna. No sentido atribuído por Hegel, “*ele nos indica a fratura entre passado e presente e a ruptura consequente da tradição para a entrada do novo, do moderno*” (FERRIOLO in: RITTER, 2013, p. 46), oposições expressas por Ritter (2013), pelas metáforas do sistema ptolomaico (a natureza enquanto paisagem) e do sistema copernicano (a natureza enquanto objeto de estudo científico).

<sup>7</sup> À ascensão de Petrarca ao monte Ventoux, comumente atribui-se um valor inaugural da experiência paisagística, isto é, com intuito de fruir desinteressadamente o mundo que se oferece à visão (BESSE, 2006).

<sup>8</sup> Dentre os conceitos e representações, por meio dos quais Petrarca compreende e interpreta sua escalada e suas reflexões, Ritter (2013) destaca o “*impulso da alma do corporal ao espiritual pela abertura de si a Deus*” e a “*livre contemplação da natureza em um movimento interior da alma dirigida para a felicidade*” (RITTER, 2013, p. 50).

<sup>9</sup> *Filosofia da Paisagem*, de Georg Simmel, publicado

qual deve ser pensada de maneira indissociada do conjunto de elementos que caracterizam as relações entre sociedade e ciência no período<sup>4</sup>. Conforme destaca Massimo Venturi Ferriolo<sup>5</sup>, segundo Ritter, a paisagem se apresenta como categoria que assegura as possibilidades de relação entre homem e natureza, de superação, por meio da estética, do divórcio, efetivado na época moderna, entre sociedade e natureza-objeto, e sociedade e ambiente natural<sup>6</sup>.

A partir da ascensão de Petrarca ao monte Ventoux<sup>7</sup>, a paisagem gradualmente se consolida e se afirma, pela possibilidade de exprimir esteticamente a relação do homem com a totalidade da natureza.

*Ela [a natureza relativa à existência dos homens] requer uma formulação e uma representação estéticas na medida em que a natureza “copernicana” não a implica mais e lhe atribui um estatuto exterior. O céu e a terra da existência humana, não mais acedendo ao saber e à expressão na ciência, como acediam outrora no conceito filosófico antigo, serão traduzidos esteticamente pela literatura e pela arte sob a forma de paisagens.* (RITTER, 2013, p. 60)

No entanto é preciso sublinhar a complexidade desse momento em que se funda a experiência estética da paisagem. Por um lado, a modernidade de Petrarca inaugura o desejo por uma contemplação desinteressada do mundo, sem finalidades práticas. Por outro, a interpretação que ele faz de sua experiência está contida na tradição filosófica<sup>8</sup>.

*Em outros termos [corroborando os argumentos de Joachim Ritter], a paisagem prolonga, na experiência sensível, o antigo cosmos. A experiência paisagística reconduz e veicula, no plano da estética, a densidade espiritual de uma situação filosófica. Petrarca, neste sentido, é tanto herdeiro quanto inovador, e a “transgressão” da qual ele teria sido o herói parece se efetuar segundo um código fixado há muito na vida espiritual.* (BESSE, 2006, p. 2)

Distante do simples ato de olhar indeterminadamente, a visão contemplativa tem seu significado ampliado, e volta-se à possibilidade de participar junto ao divino, junto à natureza, em sentido de totalidade, isto é, do cosmos, da ordem do mundo. É nesta direção que deve ser constituída a relação histórica e cultural que se estabelece entre a *Theoria tou Kosmou* e a natureza contemplada esteticamente, isto é, enquanto paisagem (RITTER, 2013).

*Ligada aos sentimentos de quem contempla e desaparecendo fora da experiência estética, esta existência indecisa que é a paisagem a confirma como descendente da teoria filosófica, visto que ela é a presença da natureza na sua totalidade.* (RITTER, 2013, p. 56)

No texto inaugural de Simmel (2013)<sup>9</sup>, a paisagem igualmente irá incorporar a vida universal e os aspectos relativos à grande natureza, superando sua circunscrição em limites visualmente definidos, e voltando-se ao ilimitado. Segundo o autor, o surgimento da paisagem decorre de um processo de caráter espiritual, no qual a autonomia desta categoria funda-se em um processo de separação entre o elemento original e a vida cotidiana. Esta *tragédia* fundamental do espírito – a parte emancipada de um todo que simultaneamente procura

originalmente em 1913, consiste no primeiro texto filosófico dedicado integralmente à paisagem como categoria autônoma do pensamento humano (SERRÃO, 2011).

<sup>10</sup> Rosario Assunto difere as noções de temporaneidade e temporalidade. Enquanto a primeira comporta um caráter de simultaneidade e quantidade, típica do espaço industrializado, de produção e consumo, a segunda refere-se à extensão, à inclusão, ao prolongamento do passado no presente, e ao presente como antecipação do futuro.

restituí-lo – é considerada pelo autor como um evento da época moderna, o qual, de modo semelhante à paisagem, pode ser verificado em outras formações culturais, tais como a religião, a ciência e a arte.

*A individualização das formas de vida interiores e exteriores, a dissolução dos vínculos e das relações originárias em prol de realidades autônomas e diferenciadas, esta fórmula maior do universo pós-medieval, permitiu também recortar a paisagem na natureza.* (SIMMEL, 2013, p. 21)

Tudo se passa como se o espírito humano, em uma postura artística diante do mundo que se oferece à visão – a emersão de *uma obra de arte in statu nascendi* (SIMMEL, 2013, p. 24) –, separasse a natureza em unidades autônomas denominadas paisagens – delimitadas pela visão e fundamentadas em um estado de alma – *Stimmung* da paisagem –, compreendidas em limites, os quais, contudo, retêm o valor da vida universal e da natureza em seu caráter profundo e original.

Conforme sugere Assunto (2011), a experiência paisagística se funda no espaço enquanto objeto estético, sugerindo uma abertura ao infinito (a infinitude contida na natureza), contida em parâmetros limitados (as dimensões do espaço e do tempo vivenciadas na paisagem real).

Indissociada da natureza, a paisagem – o espaço constituído como objeto de experiência estética – oferece uma contemplação do sentimento vital e do ser universal, no horizonte do espaço (finitude aberta) e do tempo (temporalidade). Em relação ao espaço, se não podemos considerar o céu como paisagem, sua presença nos oferece a superação dos limites espaciais em que está contido um conjunto qualquer de elementos – povoados, construções humanas, um grupo de vegetação. A respeito do tempo, a paisagem reveste-se de uma temporalidade infinita, contida nas relações estéticas com a cidade e com a natureza, afastando a limitação temporânea, sugerindo a consciência de um tempo absoluto<sup>10</sup>.

*Na paisagem, repetimos, a vida exulta por uma libertação da finitude, permanecendo na finitude: libertação da angústia que oprime a finitude e a entristece; conciliação da finitude com a sua própria fundação infinita: e portanto júbilo do finito que se sabe fundado no infinito, como que retornando à infinitude da própria fundação.* (ASSUNTO, 2011, p. 358)

## O PENSAMENTO ESTÉTICO-CIENTÍFICO A PARTIR DE GOETHE, HUMBOLDT E KANT

Aparentemente distante do universo europeu, a construção ou “o aparecimento de uma paisagem no Brasil” (BELUZZO, 2000, vol. III, p. 13), no início do século 19, teve relação direta com o pensamento estético-científico promovido por Johann Wolfgang Goethe e Alexander von Humboldt, no período situado entre o final do século 18 e a primeira metade do século 19. Ambos os autores fundamentaram o ideário das viagens empreendidas durante o ciclo das expedições através do território brasileiro, na primeira metade do século 19, incluindo as representações paisagísticas realizadas como registro dessas

<sup>11</sup> Na introdução da versão em português da obra *A metamorfose das plantas* (1790), Molder (1993) destaca o interesse de Goethe em reconhecer esteticamente a unidade e a identidade originária do reino natural, por meio da intuição da forma visível, contida, neste caso, no vislumbamento da planta originária, num jardim público italiano – *einer übersinnlichen Urpflanze* (uma planta originária suprassensível).

<sup>12</sup> Na origem, o conceito *fisionomia* compreende os estudos de leitura da figura humana, isto é, decifrar a escrita pela qual o rosto é percebido. No âmbito das paisagens, *fisionomia* “significará somente captar quais os traços que identificam o lugar na sua singularidade e lhe conferem uma individualidade que porém não pode ser pensada senão metaforicamente como manifestação de uma interioridade.” (D’ANGELO, 2011, p. 436).

<sup>13</sup> Christoph Heinrich Kniep (1755 – 1825), pintor alemão, acompanhou Goethe na viagem à Itália.

<sup>14</sup> Atribui-se a Humboldt e a Carl Ritter a fundação da geografia moderna, na medida em que ambos estabeleceram os padrões conceituais de definição do objeto de estudo geográfico. Apesar da autonomia do conhecimento científico, a geografia proposta pelos dois autores não isola um objeto específico. Ao contrário, introduz uma perspectiva associativa ou sintética, unindo uma variedade de fenômenos, estudados pelas diversas ciências (MORAES, 2002).

<sup>15</sup> A obra, cujo título se traduz livremente por *Cosmos: Ensaio de uma descrição*

experiências. Na observação da natureza brasileira, estimulada pela tentativa de compreensão do conjunto observado, a representação do visível a partir de uma experiência direta assume uma função de organização do conhecimento científico. A sensibilidade colabora com a razão e desvenda, por meio das artes visuais (registros e suportes gráficos), a estrutura única da natureza vivenciada (BELLUZZO, 2000).

No contexto europeu das últimas décadas do século 18, as relações ente arte, ciência e natureza, expressas por meio da pintura de paisagem, encontram em Goethe uma figura central. Na trajetória do autor, entre os anos de 1786 e 1788, a viagem à Itália configura uma nova dimensão de suas pesquisas científicas. A observação da paisagem italiana é a maneira de captar a verdadeira natureza, composta por duas dimensões: a ordem do cosmos e a alma humana, na qual convergem o movimento da história universal e o ritmo da biografia pessoal do viajante, possibilitando, pela observação das ruínas humanas e naturais dispostas na paisagem, a recomposição de uma totalidade rompida (razão e sensibilidade) e a reconciliação com a natureza (BESSE, 2006)<sup>11</sup>.

Fundamental ressaltar que, na prática desempenhada por Goethe, o conhecimento da ordem da natureza e a investigação do mundo sensível são alcançados pelo exercício do olhar e da visão, entendidos como instrumentos de apreensão da fisionomia do fenômeno manifestada na paisagem, que, por sua vez, adquire o *status* de representação do conjunto observado. A paisagem se torna um quadro, e Goethe a vê com olhos de artista, atribuindo à representação pictórica, dentre outros fins, a capacidade de apresentar a fisionomia<sup>12</sup> de uma região (BESSE, 2006).

*À tarde fomos visitar o vale fértil e agradável que, a partir das montanhas ao sul, se estende até Palermo, e através do qual serpenteia o rio Oreto. Também essa paisagem, se se deseja transformá-la num quadro, demanda um olho de pintor e uma mão hábil; e Kniep<sup>13</sup> de fato logrou encontrar um ponto de vista adequado; a água represada a escorrer de um dique semidestruído, à sombra de um alegre grupo de árvores e tendo, ao fundo, a vista livre do vale a subir e algumas construções rurais.* Palermo, terça-feira, 3 de abril de 1787. (GOETHE, 1999, p. 277)

O pressuposto fundamental da geografia moderna<sup>14</sup>, da qual Alexander von Humboldt foi precursor, é baseado no “*conhecimento efetivo de todo o planeta*” (MORAES, 2002, p. 17). O reconhecimento das formas, dimensões, subdivisões e limites terrestres correspondem a aspectos fundamentais, a partir dos quais se tornam possíveis a formulação de considerações sistemáticas e a representação realística do mundo, cujo ecúmeno abarcaria toda a superfície terrestre (MORAES, 2002). No conjunto de sua obra, com destaque ao *Kosmos: Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*<sup>15</sup>, a paisagem é considerada um fenômeno da representação, forma visual dada pela experiência da relação do homem com o mundo, em um determinado momento de tempo, em que estão implícitos, simultaneamente, o olhar e o lugar. Ambos, mediados pela estética, possibilitam formar um conjunto, um quadro de natureza. A paisagem corresponde a uma forma superior de contato com o mundo, com os fenômenos do cosmos, expressos tanto no céu quanto na Terra (LOURENÇO, 2002). O conceito de fisionomia estabelecido por Humboldt é fundado nessa perspectiva de

*física do mundo*, foi produzida ao longo da vida de Humboldt e publicada em cinco volumes. Seu principal objetivo é uma exposição sintética da dinâmica da natureza, em sua forma e conteúdo (LOURENÇO, 2002).

<sup>16</sup> Um trecho destacado por Santos (2007) da obra de Goethe, *Einwirkung der neueren Philosophie* (publicada em 1820), permite visualizarmos a influência direta do pensamento kantiano sobre o poeta alemão: “*Chegou depois às minhas mãos a Crítica da Faculdade do Juízo, à qual devo um dos períodos mais felizes da minha vida. Aqui vi as minhas ocupações mais díspares postas uma junto da outra; os produtos da arte e da natureza considerados do mesmo modo; o juízo estético e o juízo teleológico iluminando-se mutuamente [...]. Alegrava-me que a arte poética e a ciência natural comparada fossem tão afins uma da outra, e que ambas estivessem subordinadas à mesma faculdade de julgar.*” (GOETHE, 1820, p. 26 apud SANTOS, 2007, p. 20).

<sup>17</sup> Se, nos dias atuais, o termo *técnica* faz-nos pensar num procedimento mecânico, Kant visava, em sua época, um modo de produção não mecânico, relativo à criação poética e artística (SANTOS, 2007).

<sup>18</sup> Kant (2012) afirma que os juízos estéticos reflexivos, ou seja, o belo e o sublime, não aprazem pela sensação (como o *agradável*), ou por algum conceito (como o *bom*), mas pela verificação de conceitos indeterminados – uma universalidade sem vistas ao conhecimento do objeto –, que se relacionam à faculdade da imaginação, a qual concorda com o entendimento ou com a razão.

compreensão da paisagem como totalidade expressiva de um território, não restrita à percepção visual, e animada por um espírito interno (BESSE, 2006).

Tudo se passa como se houvesse “*um poder primordial*”, que submetesse os seres animados e as plantas a “*tipos definidos que se reproduzem eternamente*”. Se as ciências agrupam os indivíduos animados e as plantas, segundo “*a analogia de suas formas*”, é possível igualmente reconhecer “*uma fisionomia natural que pertence exclusivamente a cada região da terra*”.

Entretanto a “*impressão geral*”, traduzida frequentemente em expressões como “*natureza suíça ou céu da Itália*”, não é regida apenas pela aparência exterior, mas também por certo espírito do lugar, ao qual se referem “*o azul dos céus*”, a “*forma das nuvens*” e a “*transparência da atmosfera*” (HUMBOLDT, 1950, p. 283, 284). À pintura, cabe exprimir, mais do que a fisionomia de uma região ou a síntese de organismos isolados, um conjunto de rochas, animais ou vegetais. Para Humboldt, pintar a grandiosidade da natureza exige uma postura sensível diante do mundo, que supere a representação dos fenômenos exteriores e encerre o espírito dos homens e o universo em sua profundidade (RITTER, 2013).

Às considerações acima, o pensamento kantiano oferece um contributo filosófico fundamental. A terceira crítica de Kant – a *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790) – aproxima, através do juízo estético, a arte poética e a ciência natural, compreendidas, respectivamente, no plano estético e no teleológico<sup>16</sup>. Por meio da aplicação da *técnica da faculdade de julgar* sobre a natureza, sob a denominação de *técnica da natureza*<sup>17</sup>, Kant estabelece um movimento duplamente caracterizado: em primeiro, pela espontaneidade da natureza na produção de seus elementos, “*como se a natureza livremente inventasse os seus produtos*” (SANTOS, 2007, p. 22), sem qualquer fundamento pré-determinado – uma conformidade a fins sem fins; em segundo, contrariamente, para o sujeito que observa a natureza, “*ela só pode ser pensada como se fosse intencional, como se a natureza procedesse superiormente dirigida*” (SANTOS, 2007, p. 23), mediante o princípio da teleoformidade – conformidade a fins da natureza. “*É em torno deste pressuposto que se move toda a Crítica da Faculdade do Juízo e é daqui que nascem as analogias entre a arte e a natureza, que nos levam a interpretar a natureza como arte e a arte como natureza*” (SANTOS, 2007, p. 23). A apreciação estética da natureza em Kant não nos conduz a um efetivo conhecimento dos diversos elementos da natureza. Mais precisamente, as categorias do belo e do sublime, fundadas no sujeito, ampliam nosso conceito de natureza<sup>18</sup>.

O belo promove a vida, mediante a faculdade da imaginação, que se ocupa de um estado lúdico, um modo relacionado à liberdade, ao livre jogo de associação, configurando um prazer positivo – uma conformidade a fins em sua forma. O sublime é um sentimento de momentânea inibição e efusão das forças vitais, em que a faculdade da imaginação não se ocupa livremente, mas seriamente, alternando atração e repulsa do ânimo pelo objeto, e conferindo um prazer negativo e indireto, um sentido de admiração e respeito – como se fosse contrário a fins da faculdade de juízo, inconveniente à faculdade de apreensão e violento à faculdade da imaginação.

Se, na natureza, o belo permite estender os conceitos sobre natureza, enquanto mecanismo ou sistema (apesar de não revelar conceitos ou

conhecimento efetivo sobre os objetos), o sublime não nos conduz a princípios e não sinaliza a conformidade a fins na própria natureza. Ao contrário, tal sentimento incita o ânimo a abandonar a sensibilidade e a aproximar-se das ideias da razão relacionadas a uma conformidade a fins superior. Despertamos em nós o sentimento de uma faculdade suprassensível, uma disposição sublime do espírito, por meio de uma dada representação. “*Do belo da natureza temos que procurar um fundamento fora de nós; do sublime, porém, simplesmente em nós e na maneira de pensar que introduz a representação da primeira sublimidade*” (KANT, 2012, p. 91).

Diante do céu estrelado de Kant, o sentimento estético revela a totalidade da natureza, não alcançada no plano científico, limitado no campo da experiência do possível. A natureza esteticamente contemplada aproxima a lei moral do sentimento colhido do sublime, transformando em espetáculo estético a contemplação do “*mundo enquanto ordem do mundo*” (RITTER, 2013, p. 53).

*Se, pois, se chama de sublime a visão do céu estrelado, então não se tem de pôr como fundamento do seu ajuizamento conceitos de mundos habitados por entes racionais [...], mas se tem de considerá-lo simplesmente do modo como vemos, como uma vasta abóbada que tudo engloba. Do mesmo modo, não temos de considerar a vista do oceano como o pensamos, enriquecido com toda espécie de conhecimento [...]; mas se tem de poder considerar o oceano simplesmente como fazem os poetas, segundo o que a vista nos mostra, por assim dizer, se ele é contemplado em repouso, como um claro espelho de água que é limitado apenas pelo céu, mas se ele está agitado, como um abismo que ameaça tragar tudo, e apesar disso como sublime. (KANT, 2012, p. 121)*

## O BRASIL DE MARTIUS E SPIX

Tendo, como pano de fundo, a posição central que a estética ocupa na intermediação do homem com o mundo e na revelação da natureza em sua totalidade, as terras descobertas na América, no século 15, que permaneciam ainda pouco desvendadas no início do século 19, atraíram viajantes, artistas e naturalistas. Além da possibilidade de constituir teoricamente o cosmos e de aplicar o ideário científico voltado ao conhecimento e à sistematização da natureza (BELLUZZO, 2000), o novo mundo também possuía um apelo estético fundamentado pelo contato com o território exótico, cuja apreensão e registro pictórico deveriam incorporar aspectos da representação fisionômica da natureza. Um olhar nutrido pela disposição do artista e do naturalista, capaz de distinguir cores e formas, espécies animais e vegetais, revelando, a partir dos territórios percorridos, as particularidades de cada paisagem (LOURENÇO, 2002).

Neste contexto, visando o conhecimento da unidade da natureza em sua totalidade, Humboldt manteve-se em contato com viajantes e assumiu a figura de um grande incentivador das expedições científicas realizadas no continente americano, incluindo aquelas ocorridas no território brasileiro, que não havia sido percorrido pelo naturalista alemão, na ocasião de sua viagem pela América (1799-1804), realizada juntamente com Aimé Bonpland.

Dentre as expedições influenciadas pelo modelo humboldtiano, a Missão Austríaca (1817 – 1821), possível devido à união entre as casas imperiais da Áustria e do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, foi organizada com o objetivo de reunir informações científicas sobre o território brasileiro, sendo composta por proeminentes artistas e cientistas<sup>19</sup>.

Karl Friedrich von Martius e Johann Baptiste von Spix, representando a corte da Baviera, destacavam-se entre os pesquisadores que aqui chegaram. Os naturalistas permaneceram no Brasil durante os anos da expedição e retornaram à Europa, onde publicaram, entre os anos de 1823 e 1831, a obra síntese de seus estudos: *Viagem pelo Brasil*, em que a representação das cenas de natureza revela a “*síntese entre interpretação científica e o sentimento evocado pela observação do mundo natural*” (LISBOA, 1997, p. 92). A publicação, composta de três volumes, um atlas ilustrado – *Atlas da viagem de Spix e Martius pelo Brasil* – e um apêndice musical, apresenta uma completa e sensível descrição da natureza e do território percorrido. A abrangência do relato e a repercussão que a obra teve na Europa – posteriormente também no Brasil – confirmam a importância do legado dos pesquisadores.

Em *Viagem pelo Brasil*, os ensinamentos de Goethe e Humboldt - a tentativa de união dos elementos científicos e poéticos - são destacadamente presentes. Segundo Martius, para compreender a expressão geral de uma localidade, deve-se deixar guiar pelo *Naturgefühl* – o sentimento de natureza –, assim como privilegiar o estudo das particularidades observadas, de modo a não encerrar as pesquisas em simples concepções taxonômicas ou unicamente na descoberta de novas espécies. A paisagem se constitui no campo estético, sendo verificadas as sensações que ela provoca no sujeito e o êxtase diante da possibilidade de articular os vários detalhes colhereiro observados, conformando um quadro de natureza – *Naturgemälde*.

*Quem não experimentou o encanto do luar na calma das noites, nestas afortunadas latitudes, não poderá fazer descrição acertada das elevadas sensações, que tão maravilhosa natureza desperta na alma do observador.* (SPIX e MARTIUS, 1938, vol. I, p. 104)

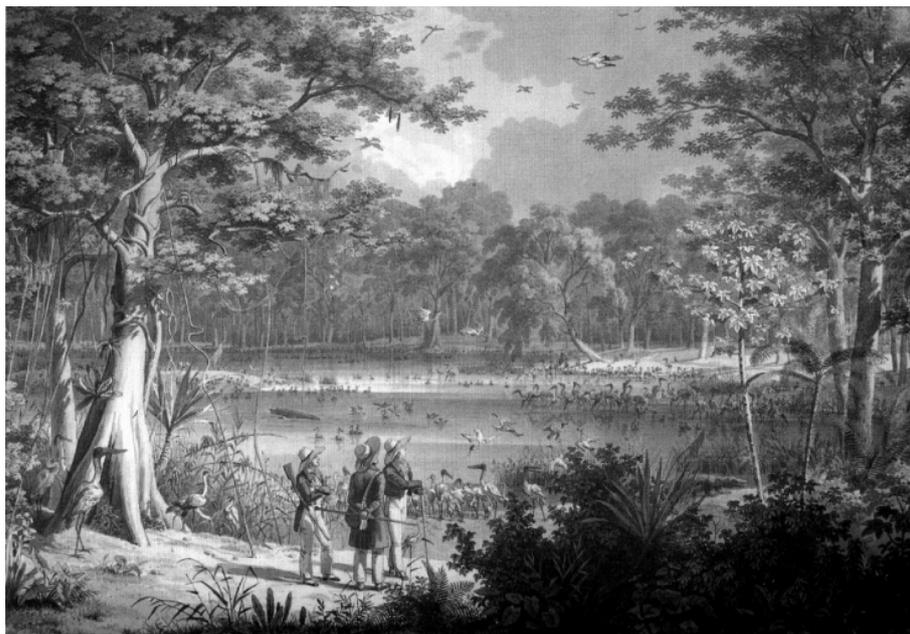
Ao mesmo tempo, a observação da natureza estetizada também proporciona ao naturalista o acesso ao conhecimento científico. A litografia *Lagoa de aves à margem do Rio São Francisco* possui, tal como as demais tábuas fisionômicas<sup>20</sup>, a capacidade de representar a vida pelo olhar naturalista, em sua dimensão animal e vegetal, na forma de uma totalidade. Na paisagem representada e descrita, os limites da ciência – cada objeto da natureza é passível de ser particularizado e cientificamente nomeado – e da sensibilidade se confundem, conformando o espetáculo grandioso que é contemplado pelos viajantes.

*Quando, à tarde, contemplávamos uma dessas lagoas, que espetáculo estranho se apresentou aos nossos olhos! [...] Centenas de róseos colhereiros (Platalea ajaja L.) perfilavam-se reunidos ao longo da margem e caminhavam lentos na água procurando alimento com o bico sôfrego. Em água mais funda, andam ali ao redor alguns graves jaburus e tuiuiús (Ciconia mycteria Temm, Tantalus loculator L.), perseguindo os peixes, com os compridos bicos. Numa ilhota, sita em meio da lagoa, acampam*

<sup>19</sup> Cabe destacar que o pintor Thomas Ender acompanhou o grupo de Martius e Spix somente na primeira parte da viagem, pelas regiões do Rio de Janeiro, Vale do Paraíba e São Paulo, de onde retornou para a Áustria, em 1818 (LISBOA, 1997).

<sup>20</sup> As tábuas fisionômicas, orientadas pela concepção geobotânica da época, eram obtidas a partir de croquis e esboços de viagem realizados em campo, adquirindo uma excepcional e convincente qualidade de representação (BELLUZZO, 2000).

Lagoa das Aves do Rio São Francisco (Título original: *Vögelteich am Rio São Francisco*)  
Autor: Carl Friedrich von Martius (atribuição)  
Fonte: SPIX e MARTIUS, 1938, vol. IV.



*densos bandos de marrecos, paturis, patos grandes e frangos d'água. (Anas brasiliensis, Anas viduata, Anas moschata L., e Gallinula galeata Lichtenst.), e inúmeros pavõezinhos voavam rápido, em círculo, sobre a fimbria da mata, ativos na caça aos insetos. (SPIX e MARTIUS, 1938, vol. II, p. 190, 191)*

Se, por um lado, a obra de Martius e Spix notabiliza-se pela exatidão nos detalhes dos objetos naturais, por outro, as representações da paisagem refletem, em magníficas expressões, a beleza e a grandiosidade do mundo natural que se mostra ao viajante.

*Tudo que havíamos visto de mais belo e soberbo em paisagens parecia incomparavelmente inferior diante do encanto que se oferecia aos nossos olhos admirados. Todo o Distrito Diamantino parece uma chácara artisticamente disposta, a cuja alternativa de românticos cenários alpestres, de montes e vales, se aliam mimosas paisagens de feição idílica. (SPIX e MARTIUS, 1938, vol. II, p. 96)*

*Todos nos dissuadiam do intento dessa ascensão à montanha, pelo fato de nunca haver sido galgado o seu cume até hoje. [...] Com felicidade, escalamos também o último colosso, e com o magnífico panorama de cima do platô desenrolou-se a vastidão montanhosa de Serro-Fino. [...] Estávamos ainda absortos nas nossas observações, quando começaram a levantar-se da profundidade de uns mil pés abaixo de nós, nuvens delgadas, muito extensas que eram tocadas com grande rapidez, pelo vento oeste, sobre parte da vizinhança. O medo de sermos envolvidos em nevoeiro denso, como acontece muitas vezes nos nossos Alpes, apressou o nosso regresso, que, à saída do platô para o despenhadeiro, cheio de rochas amontoadas e fragmentos de pedra, era muito perigoso. (SPIX e MARTIUS, 1938, vol. II, p. 117-119)*

A ausência de clareza entre os limites do naturalista e do poeta, observada em diversas passagens de *Viagem pelo Brasil*, sinaliza ainda demais orientações do ideário europeu, que simultaneamente se aproximam e se distinguem do referido modelo estético-científico. De acordo com o pensamento romântico alemão<sup>21</sup>, trata-se de revisar o modelo kantiano, de ir além do juízo estético, pois este só pode alcançar uma reunificação sempre incompleta do sujeito e do objeto, afirma F. Hölderlin. Por sua vez, o acesso ao Absoluto, *segredo e síntese de toda a verdade* (D'ANGELO, 1998, p. 67), é fundamentado na imaginação como atividade produtiva e criadora – o conhecimento como ação estética. Segundo Novalis, trata-se de romantizar o mundo, de escapar do âmbito do condicionado, dando a seus aspectos conhecidos e habituais um sentido elevado e misterioso, desconhecido e infinito (D'ANGELO, 1998).

Na região equatorial do Brasil, a filosofia da Natureza – *Naturphilosophie* – traduz, na impressão do todo unificado, uma harmonia que adquire uma dimensão sagrada, superando o encantamento com outras regiões brasileiras. “A suposição de que, nesse lugar de equilíbrio entre o céu e a terra, a força de Deus seja mais perceptível, isto é, de que nessa região o elemento teofânico da natureza revela-se em sua plenitude [...]” (LISBOA, 1997, p. 119, 120).

*Como sou feliz aqui! Quão profunda e intimamente ocorre à minha compreensão tanta coisa que antes me era inacessível! A majestade deste lugar, onde todas as forças se congregam, concordes, e ressoam conjuntas em hino triunfal, amadurece sensações e pensamentos. Quero dizer que melhor compreendo o que é ser historiador da natureza. Aprofundo-me diariamente na grandiosa e inexprimível pulsação da vida da natureza, e, se não consigo compenetrar-me da sua divina essência, entretanto pressinto, em arrebatamento nunca antes experimentado, a ideia de seu esplendor. [...] Anoitece; e a natureza toda adormece e sonha, e o firmamento arqueia-se imenso acima da terra, todo crivado de inúmeras cintilações, testemunhas de esplendores longínquos e inspirando humildade e confiança no coração dos homens – a dádiva mais divina, depois de um dia de gozo. Pará, 16 de Agosto de 1819. (SPIX e MARTIUS, 1938, vol. III, p. 8-11)*

<sup>21</sup> D'Angelo (1998) refere-se ao primeiro romantismo alemão, cujos expoentes correspondem a F. Schlegel, Novalis, Schelling e F. Hölderlin.

A natureza brasileira dos trópicos projeta aos viajantes a infinitude do espaço e do tempo, na qual se manifesta o sentimento da vida. Síntese entre o plano racional e o espiritual, a paisagem, através do olhar e da vivência naturalista, une o sentimento de natureza e a presença do divino, revelando, pelo espetáculo do mundo natural, o que outrora permanecia inacessível (LISBOA, 1997).

Neste sentido, a paisagem, a experiência estética da natureza se volta à contemplação da ordem do mundo e se aproxima de sua ideia originária – uma categoria autônoma que reivindica a expressão da natureza em sua totalidade. Além das possibilidades de síntese entre sensibilidade e ciência, visando organizar um conhecimento efetivo sobre o território, *Viagem pelo Brasil* reafirma a indissociação que se estabelece entre sujeito e paisagem, constituídos mutuamente no espaço e no tempo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação sensível que se estabelece entre o sujeito e a natureza representa uma maneira elementar de ligação entre o homem e o mundo, cuja revelação, do ponto de vista estético, coube à categoria da paisagem, diante da necessidade de “desenvolver um órgão voltado à natureza na sua ‘totalidade’, na sua ‘divindade’, mas aprendendo-o como paisagem, não mais por meio do conceito e sim no sentimento estético [...] no transcender de uma fruição que se transporta na natureza” (RITTER, 2013, p. 55).

Este aspecto, que é central no artigo desenvolvido, é revelado na viagem de Martius e Spix pelo Brasil, nas diferentes paisagens vivenciadas, cujas representações remetem ao olhar ativo dos viajantes ante o território desconhecido. Enquanto categoria estética, a paisagem se oferece àquele que vai de encontro ao mundo e está disposto a contemplá-lo, no sentido do cosmos.

Embora sejam reconhecidas críticas a respeito do culto à natureza como totalidade estética para a constituição da paisagem<sup>22</sup>, os aspectos aqui destacados podem contribuir para a formulação de um critério mais adequado de proteção à paisagem, mesmo tendo em vista o contínuo processo de desenvolvimento e ocupação dos territórios, que progressivamente nos afasta da possibilidade de percepção da natureza em sua grandiosidade e originalidade.

A experiência estética da natureza, nos parâmetros aos quais nos referimos, possibilita a ampliação e superação da esfera do sujeito em direção à percepção da vida, enquanto imagem de uma temporalidade e de um espaço absoluto, ponto de aproximação entre uma perspectiva estética e ética a respeito da natureza e do mundo que habitam os homens.

## REFERÊNCIAS

- ASSUNTO, Rosario. A paisagem e a estética. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 341-375. (Coleção Aesthetica, 1).
- BESSE, Jean Marc. *Ver a Terra*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 108 p.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. 4 ed. Rio de Janeiro: Fundação Odebrecht, 2000. 3v.
- D'ANGELO, Paolo. Os limites das atuais teorias da paisagem e a paisagem como identidade estética dos lugares. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 419-439. (Coleção Aesthetica, 1).
- D'ANGELO, Paolo. *A estética do romantismo*. Lisboa: Estampa, 1998. 212 p.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália: 1776-1788*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 472 p.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993. 82 p.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Quadros da natureza*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Editores, 1950. 346 p. (Clássicos Jackson, v. 1)
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. 381 p.
- LOURENÇO, Claudinei. *Paisagem no Kosmos de Humboldt: um diálogo entre a abstração e a sensibilidade*. 2002. 148 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

<sup>22</sup> Martin Seel afirma que é possível pensar a experiência estética da paisagem no atual contexto de intensa urbanização, considerando equivocada a tese de Joachim Ritter, no sentido de que esta pressupõe a necessidade de uma natureza intocada, como se fosse preciso um “culto da natureza como um todo” (SEEL, 2011, p. 414).

LISBOA, Karen Macknow. *A nova atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817 – 1820)*. São Paulo: Hucitec, 1997. 222 p.

MORAES, Antonio Carlos Robert. *A gênese da geografia moderna*. São Paulo: Hucitec/ Annablume, 2002. 206 p.

RITTER, Joachim. *Função da estética na sociedade moderna*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2013. (Texto traduzido por Vladimir Bartalini com a finalidade exclusiva de subsidiar as disciplinas AUP5834 – A Paisagem no Desenho do Cotidiano Urbano e AUP5882 – Paisagem e Arte – Intervenções contemporâneas, do curso de pós-graduação da FAUUSP).

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. Kant e a ideia de uma poética da natureza. Lisboa: *Revista Philosophica*, n. 29, p. 19-34, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.centrodefilosofia.com/uploads/pdfs/philosophica/29/3.pdf>>. Acesso em: 22/08/2013.

SEEL, Martin. Uma estética da natureza. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 396-417. (Coleção Aesthetica, 1).

SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. 502 p.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Pensar a natureza a partir da estética*. Associação de Professores de Filosofia. Comunicações online. 2005. Disponível em: <[http://www.apfilosofia.org/documentos/pdf/A\\_V\\_Serrao\\_Pensar\\_Natureza.pdf](http://www.apfilosofia.org/documentos/pdf/A_V_Serrao_Pensar_Natureza.pdf)>. Acesso em: 22/08/2013.

SIMMEL, Georg. Filosofia da paisagem. In: SIMMEL, G. *La tragédie de la culture eu autres essais*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2013. (Texto traduzido por Vladimir Bartalini com a finalidade exclusiva de subsidiar as disciplinas AUP5834 – A Paisagem no Desenho do Cotidiano Urbano e AUP5882 – Paisagem e Arte – Intervenções contemporâneas, do curso de pós-graduação da FAUUSP).

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich von. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. 4v

### **Nota do Autor**

O artigo desenvolvido é parte da produção da pesquisa de mestrado em andamento, intitulado *O sublime na paisagem*, e realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

### **Nota do Editor**

Data de submissão: Setembro 2013

Aprovação: Fevereiro de 2014

---

### **Roberto Rüsche**

Arquiteto e urbanista formado pela FAUUSP, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP e pesquisador junto ao Laboratório de Paisagem, Arte e Cultura (Labparc), no qual integra grupo de estudo sobre a imaginação poética em paisagismo.

Rua Maranhão, 88 - Higienópolis  
01240-000 - São Paulo, SP, Brasil  
(11) 99960-8844  
rrusche@usp.br

Karen Niccoli Ramirez  
Henrique Lindenberg  
Neto

# d

## e IGREJA DE TAIPA A CATEDRAL: ASPECTOS HISTÓRICOS e ARQUITETÔNICOS DA IGREJA MATRIZ DA CIDADE DE SÃO PAULO

186

pós-

### RESUMO

São Paulo de Piratininga, assim como o Brasil, surgiu sob o símbolo da cruz. Nas primeiras décadas de 1500, havia poucos lugares que oferecessem tanta fartura, como a região habitada pelos índios tupiniquins, que a intitularam de Campos de Piratininga, que significa “peixes secos”. O ponto referencial das antigas povoações católicas era a igreja matriz, da qual se constituía a nova cidade.

Inaugurada aos 25 de janeiro de 1954, por ocasião do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo, a Catedral da Sé, construída essencialmente em estilo gótico, é um símbolo histórico, religioso e social. Sua Arquitetura abriga as crenças de um povo, e sua praça é palco de manifestações populares.

A verticalidade e a iluminação fornecida por seus vitrais coloridos, anseios típicos das estruturas góticas, buscam a atmosfera de elevação aos céus. Este estilo é somente quebrado pela presença de um elemento estrutural incomum em edificações com esta Arquitetura: uma cúpula renascentista. Em 1934, a Praça da Sé tornou-se o marco zero da cidade. Na década de 70, recebeu a estação do Metrô. Na Sé, monumentos, como a estátua do Padre Anchieta, estão presentes. É também ponto de encontro de desempregados. E, bem em frente a este logradouro público, está a Catedral da Sé, construída junto à Praça João Mendes.

Este artigo visa apresentar alguns aspectos históricos e arquitetônicos que levaram à obra da atual igreja matriz da cidade: a Catedral de São Paulo. São apresentadas as edificações anteriores e ressaltadas as motivações de sua construção, sobretudo arquitetônicas, de modo a auxiliar no enriquecimento da história da cidade de São Paulo.

### PALAVRAS-CHAVE

Catedral da Sé de São Paulo. Igreja matriz. História de São Paulo. Arquitetura neogótica. Estruturas antigas. Cúpulas renascentistas. Edifícios religiosos.

DE IGLESIA DE TAPIAL A CATEDRAL:  
ASPECTOS HISTÓRICOS E  
ARQUITECTÓNICOS DE LA IGLESIA  
MATRIZ DA CIUDADE DE SÃO PAULO

RESUMEN

São Paulo de Piratininga, así como Brasil, surgió bajo el símbolo de la cruz. En las primeras décadas del 1500, había pocos hogares que ofreciesen tanta riqueza como la región habitada por los indios *tupiniquins*, que la llamaran de Campos de *Piratininga*, que significa “pescados secos”. El punto referencial de las antiguas poblaciones católicas era la iglesia matriz, de la cual se constituía la nueva ciudad.

Inaugurada el 25 de enero de 1954, durante el IV Centenario de la fundación da ciudad de São Paulo, la Catedral da Sé, construida sobre todo en estilo gótico, es un símbolo histórico, religioso y social. Su arquitectura alberga las creencias de un pueblo e su plaza es el escenario de manifestaciones populares.

La verticalidad y la iluminación proporcionada por sus vitrales coloridos, característicos de las estructuras góticas, buscan la atmósfera celestial. Este estilo solo se rompe por la presencia de un elemento estructural no común en edificios con esta arquitectura: una cúpula renacentista.

En 1934, la Plaza da Sé se ha convertido en el punto cero da ciudad. En los años 70, recibió la estación de metro. En Sé, monumentos, como la estatua del Padre Anchieta, están presentes. También es punto de encuentro para los desempleados. Y justo delante dese espacio público, se encuentra la Catedral da Sé, construida junto a la Plaza João Mendes.

Este artículo presenta algunos aspectos históricos y arquitectónicos que resultaron en la actual iglesia matriz de la ciudad: la Catedral de São Paulo. Son presentados los edificios anteriores y se resaltan las motivaciones de su construcción, sobre todo arquitectónicas, con el fin de contribuir para el enriquecimiento de la historia de la ciudad de São Paulo.

PALABRAS CLAVE

Catedral da Sé de São Paulo. Iglesia matriz. Historia de São Paulo, Arquitectura neogótica. Estructuras antigua. Cúpulas renacentistas. Edificios religiosos.

FROM CHURCH OF RAMMED EARTH TO  
CATHEDRAL: HISTORICAL AND  
ARCHITECTONIC ASPECTS OF THE  
MOTHER CHURCH OF SÃO PAULO

ABSTRACT

São Paulo of *Piratininga*, as Brazil, was born under the symbol of the cross. During the first decades of the 1500s, there were few places that offered so much abundance as the region inhabited by the *tupiniquim* indians, called Fields of *Piratininga*, which means “dried fishes”. The reference point of the oldest catholic settlements was the mother church, from which the new cities emerged.

Inaugurated on January 25th 1954, at the fourth centenary of the foundation of the city of São Paulo, the Cathedral of Sé, built predominantly in gothic style, is a historical, religious and social symbol. Its architecture holds the beliefs of the people and the square in front of it is the scene of popular demonstrations.

The verticality and the light provided by its colorful glass windows, typical features of gothic structures, seek to create an atmosphere of ascension towards heaven. This style is only broken by the presence of an unusual structural element in buildings with this architecture: a renaissance dome. In 1934, the square of the church became the zero mile marker of the city. In the 70s, it received a subway station. In the Cathedral, monuments, like the statue of *Padre Anchieta*, are present. It is also a meeting place for the unemployed. And right in front of this public area is the Cathedral, built next to *Praça João Mendes*.

This article presents some historical and architectural aspects that have led to the construction of the current mother church of the city: the Cathedral of Sé. Previous buildings are presented and the motivations of its construction, especially the architectural ones are highlighted, in order to help the enrichment of the history of the city of Sao Paulo.

KEY WORDS

Cathedral of Sé in São Paulo. Mother church. History of São Paulo. Neo-gothic architecture. Ancient structures. Renaissance dome.

## A PRIMEIRA SÉ E A “VELHA SÉ”

O ponto referencial das antigas povoações católicas era a igreja matriz, a partir da qual se constituía a nova cidade. Com São Paulo, não foi diferente. Uma pequena e modesta ermida de pau-a-pique e tecida de folhas de palmito foi erguida pelas mãos dos missionários, tornando-se testemunha da fundação de São Paulo, aos 25 de janeiro de 1554. Na ocasião, foi celebrada, na humilde capela, pelo padre Manoel de Paiva, a primeira missa no alto do Piratininga. Presente e pertencente ao grupo de missionários jesuítas, estava o noviço José de Anchieta. Essa data corresponde ao dia em que a Igreja Católica celebra a conversão do apóstolo Paulo, nome que foi incorporado à região, que passou a chamar-se cidade de São Paulo.

Cronologicamente, a primeira igreja a ser erguida no planalto foi a do Colégio, seguida da Igreja de São Pedro e, somente então, surgiu a primeira Sé (NOGUEIRA, 1950). Símbolo do desentendimento do colono com o jesuíta, a matriz dos bandeirantes, a Sé, aos 7 de fevereiro de 1588, foi oficialmente reclamada pelos povoadores da vila de São Paulo à Câmara, por um termo municipal.

Em 1600, a matriz ainda não estava concluída. Assim sendo, a Câmara ordenou, na sessão de 25 de abril daquele ano, “[...] aos moradores que começassem com seus escravos, ‘as taipas da igreja’, uma vez que não havia ‘índios para esse serviço’.” (ARROYO, 1966, p. 23). As documentações oficiais de janeiro de 1632 revelam que a matriz era muito pobre, não dispunha de sino, e, no meio da igreja, havia somente um único banco, reservado aos oficiais da Câmara.

Carecem informações de sua utilização no século seguinte, mas sabe-se que, em 1741, a matriz encontrava-se arruinada, nem sequer permitindo a celebração de ofícios religiosos em seu recinto. Finalmente, em 1744, foi demolida, por se achar em perigo de ruína, como atesta o trecho:

*Tudo estava a indicar anos de provação e pobreza, a contrastarem com a descoberta do ouro, as ambições de prear o escravo índio a entrechocarem-se com as bulas pontifícias, que o vedavam, sob pena de excomunhão maior. [...] findo o fenômeno social das bandeiras, a matriz que testemunhara esses fatos, não tinha mais razão de existir. Foi demolida [...] por ordem do padre doutor Mateus Lourenço de Carvalho. (MATTOS, 1992, p. 3-4).*

Começou então a ser erguida a nova matriz, aos 5 de abril de 1745, conhecida como a “velha Sé”, momento em que a cidade foi elevada a bispado. O primeiro bispo, Dom Bernardo Rodrigues Nogueira, assumiu aos 8 de dezembro de 1746, festa da Imaculada Conceição (THURLER, 1956).

Figura 1: As igrejas da Sé e de São Pedro da Pedra. Aquarela de J. Wasth Rodrigues (ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL / DPH, 1999).



Figura 2: Interior da “velha Sé” (A CATHEDRAL DE SÃO PAULO, 1911(?), sem numeração de página).



A figura 1 ilustra duas das igrejas que compunham o ambiente da região central da cidade São Paulo em 1827; são a Igreja de São Pedro, ao fundo, e a Sé, à direita, ambas situadas no Largo da Sé.

Com características da época da colonização portuguesa, a Sé correspondia ao aspecto da cidade naquele tempo. Em estilo colonial, com a fachada semelhante à de uma casa de habitação, a fachada da antiga construção estava dividida em duas ordens, separadas por uma cornija: a inferior, com a grande porta, e a superior, com três janelas, e uma torre dividida em quatro ordens, coroada com uma cúpula octogonal seguida de um pináculo. Em seu interior, apresentado na figura 2, outras características arquitetônicas do período, como capela-mor com largura menor que a nave, altares laterais trabalhados, abóbadas de madeira com pinturas, beirais largos e balcões engradados.

Com a expansão da economia cafeeira a partir das últimas décadas do século 19, intensifica-se o processo de crescimento da cidade. Nesse período, São Paulo fez inversões em ferrovias, bancos e comércios; diversificou a economia e, principalmente com a chegada dos imigrantes em 1880, formou um mercado de terras, produção e consumo (FAUSTO, 2003).

A partir da proclamação da República, aos 15 de novembro de 1889, melhorias urbanas começaram a ser introduzidas no Largo da Sé, como alargamentos de ruas, calçamentos, canalização de água e iluminação pública. E as ruas, que antes tinham denominações ligadas ao período imperial, receberam novos nomes; é o caso da Rua Imperatriz, que passou a chamar-se Rua 15 de Novembro.

A cidade progredia, crescia “[...] rasgando avenidas, criando núcleos de novas aglomerações.” (LEITE, 1954, p. 10), mas a catedral defasava-se frente à cidade, que, na primeira década do século 20, já possuía 400 mil habitantes, um vertiginoso crescimento.

Assim, a antiga construção em estilo colonial, iniciada em 1745, foi demolida em 1911, a golpes de picareta, para dar espaço à atual Catedral Metropolitana.

## A CATEDRAL DA SÉ – CONTEXTUALIZAÇÃO E MOTIVAÇÕES PARA SUA CONSTRUÇÃO

A ideia de substituir a “velha Sé” tem suas raízes ainda na fase imperial do Brasil. Aos 24 de maio de 1888, às vésperas de um Estado republicano, ocorreu a primeira reunião para tratar do assunto da nova matriz. Na presença do então bispo diocesano, Dom Lino Deodato de Carvalho, foram definidos os cargos e nomes da mesa e ainda constituídas as comissões auxiliares, relativas à loteria e aos donativos. Quase um ano depois, aos 19 de maio, confirmou-se, por unanimidade, o estilo gótico para a catedral, com o projeto encomendado ao engenheiro-arquiteto Maximiliano Hehl.

Formado pela Escola Politécnica de Hannover, o alemão Maximiliano Hehl, nascido em 1861, somente chegou ao Brasil em 1888, incentivado por seu irmão Rudolf, também engenheiro, para trabalhar durante dois anos como membro da equipe de engenheiros da estrada de ferro Bahia - Minas. Passou a viver em São Paulo, mas foi somente em setembro de 1896 que Maximiliano Emílio Hehl

ingressou, como professor substituto, na Escola Politécnica, onde teve a oportunidade de lecionar disciplinas como História da Arquitetura e Estudos dos Estilos Diversos, no curso de engenheiro-arquiteto.

No Largo da Sé, na confluência do famoso “triângulo” formado pelas ruas 15 de Novembro, Direita e São Bento, a “velha Sé” foi demolida, em 1911. Iniciava-se o grande desafio de construir uma catedral que representasse o desenvolvimento do “[...] *Estado mais próspero e rico da União*” (PINTO, 1930, p. 22).

Vale ressaltar que o título de arquidiocese foi concedido em 1908, período de vertiginoso crescimento econômico e populacional da cidade; nesse contexto, o primeiro arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva, em 1911, mobilizou seus conterrâneos, para que a ideia de uma nova catedral se concretizasse.

Apesar de a ideia de um novo templo ter surgido no final do século 19, o passo definitivo para o início da construção da nova catedral em estilo gótico surgiu de uma reunião com autoridades estaduais e municipais e pessoas de alta representação social, aos 25 de janeiro de 1912, convocada na sede episcopal, o Palácio São Luiz, pelo Arcebispo metropolitano, Dom Duarte Leopoldo e Silva, que em discurso afirmou:

*[...] Nós, católicos e paulistas, queremos uma catedral que seja uma escola de arte e estímulo a pensamentos mais nobres e elevados; queremos uma catedral opulenta, que, testemunhando a fartura dos nossos recursos materiais, seja também um hino de ação de graças a Deus Nosso Senhor. [...] Arcebispo Metropolitano, 25 de Janeiro de 1912. (THURLER, 1956, p. 11)*

Na ocasião, o Arcebispo metropolitano nomeou uma Comissão Executiva, encarregada de dirigir as obras do novo templo. Presidida pelo Conde de Prates, esta comissão compunha-se de senhores da alta sociedade com influências políticas e de alto poder aquisitivo - condes, doutores, barões e coronéis. Entre as principais questões a serem administradas, estavam o local, os recursos e o projeto do templo (MATTOS, 1992).

Como a “velha Sé” foi demolida em 1911, cogitou-se em construir a nova Sé no mesmo local, no entanto o templo foi recuado em seu alinhamento, para coincidir com o da travessa da Sé, permitindo a existência de um logradouro público em frente a sua fachada principal.

Pinto (1930, p. 17) relata terem sido demolidos “[...] *todos os prédios que ocupavam os quarteirões entre as ruas Marechal Deodoro e Capitão Salomão e os largos da Sé e João Mendes [...]*”, para, nesta nova área, serem construídos os edifícios da Câmara Municipal e do Governo do Estado, além da nova Sé, conforme plano urbanístico do centro cívico da cidade de São Paulo, projetado pelo arquiteto francês Joseph-Antoine Bouvard, em 1911, a pedido da Câmara Municipal de São Paulo.

Entretanto, conforme afirma Pinto (1930, p. 17), esta disposição não proporcionaria “*as dimensões que estava naturalmente a exigir a mais importante praça central de São Paulo*”, como tampouco forneceria ao templo a melhor localização para que evidenciasse sua estrutura. Esta situação exigiu modificações no plano de obras do centro cívico de Bouvard. Apesar de já dispostos os

alicerces do Paço Municipal, na reformulação de seu projeto, o arquiteto francês procurou privilegiar as melhores localizações para os edifícios da nova Catedral, do Congresso, do Palácio do Governo e da Justiça, do Paço Municipal e, ao mesmo tempo, a criação de espaços livres com vegetação. Com isso, a atual Catedral da Sé não foi construída no local em que estava a “velha Sé”, tendo esse espaço sido ocupado por uma praça, em 1934. Deste modo, no marco zero da cidade, na Praça da Sé, permaneceu a catedral de São Paulo, e sua face posterior ficou voltada para a Praça João Mendes.

Finalmente, aos 6 de julho de 1913, as obras foram inauguradas, com uma cerimônia segundo as prescrições do Pontifical Romano, acompanhada pelo lançamento da pedra fundamental pelo arcebispo Metropolitano, Dom Duarte Leopoldo e Silva. Estavam presentes os membros do clero, inclusive o cabido - conjunto dos clérigos da futura catedral -, o reitor e os professores e alunos do Seminário Provincial, membros do Governo do Estado, da Magistratura, Câmara Municipal, Comissão Executiva das obras e parte da população da cidade (PINTO, 1929).

A Catedral da Sé começou a ser construída, e a primeira previsão de inauguração foi projetada para as comemorações do Centenário da Independência, em 1922. Mal sabiam seus idealizadores que sua construção encontraria muitas barreiras, essencialmente de ordem econômica, e que sua inauguração só se daria quase meio século depois, após 41 anos, por ocasião do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo, em 1954.

A cripta foi inaugurada aos 16 de janeiro de 1919, com a celebração de uma missa, a primeira na Catedral. Em 1922, para a comemoração do Centenário da Independência brasileira, celebrou-se uma missa, realizada pelo arcebispo Dom Duarte Leopoldo e Silva, na porta da Catedral, sobre a escadaria da igreja em construção, diante da Praça da Sé (MATTOS, 1992).

A escassez de recursos continuava a influir no andamento das obras. Foi então que, com o incentivo do arcebispo de São Paulo, em 1927, iniciou-se uma intensa campanha para arrecadação de fundos, no intuito de acelerar as obras do templo. Os trabalhos na Catedral da Sé, em 1931 e em 1932, prosseguiram, ora em ritmo lento, ora em ritmo acelerado, dependendo sempre dos recursos disponíveis.

Em 1936, os pilares que sustentam a cúpula estavam em fase de finalização, e os primeiros arcos começaram a ser executados. Cinco dos oito pilares que sustentam a cúpula e seus respectivos capitéis foram totalmente concluídos, cinco anos mais tarde.

Em 1941, por resolução da Comissão Executiva, José Carlos de Macedo Soares foi incumbido de supervisionar o estudo sobre os vitrais. Os desenhos ficaram a cargo do artista paulista José Wasth Rodrigues, e a execução, de Conrado Sorgenicht.

Em 1950, faltavam o piso, os altares, a decoração interna, parte do telhado, finalizar as duas grandes torres, executar os torreões, os parapeitos e, sobretudo, a cúpula. A Catedral da Sé foi inaugurada inacabada, com suas torres frontais finalizadas somente em 1967.

Uma prova da importância desse local são as manifestações populares que sucessivamente lá se realizaram. Algumas delas destacam-se por sua relevância social, política e religiosa. A Catedral, antes mesmo de ser inaugurada, foi

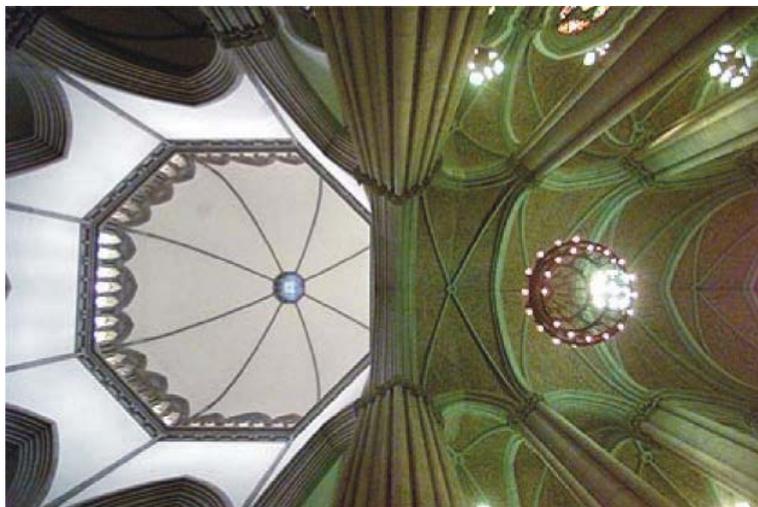
testemunha da expressão do povo. Ainda no começo da construção, em 1914, o terreno destinado ao logradouro público já recebera o comício de Primeiro de Maio, organizado pelos sindicatos. Um ano mais tarde, houve manifestações contra a Primeira Guerra Mundial. Em 1922, na catedral em obras, foi celebrada uma missa em comemoração ao Centenário da Independência. Em 1945, houve um ato público pela democratização do País.

Após sua inauguração, a Praça da Sé e sua catedral continuaram a presenciar fatos marcantes na sociedade brasileira; entre eles, destaca-se o ocorrido em 1984, ano em que foi realizado um grande ato público, com a presença de 300 mil pessoas, em favor das Diretas Já. No mesmo ano, aos 24 de abril, milhares de pessoas concentraram-se na praça, antes de se dirigirem ao Vale do Anhangabaú, local em que um milhão de manifestantes se reuniram pelo mesmo motivo: a democratização do País.

Figura 3: Catedral da Sé de São Paulo (DACIOLE, 2008)



Figura 4: Cúpula e teto da nave central (FOLHA ON LINE: site. A nova Catedral, 2002, il. 4).



## O POLÊMICO ESTILO ARQUITETÔNICO

A Catedral da Sé de São Paulo possui 111 metros de comprimento e 46 metros de largura. Em sua Arquitetura, predominam arcos e abóbadas pontiagudas, esbeltos pilares, arcobotantes e contrafortes.

Apresenta estilo gótico adornado por elementos da cultura brasileira, ambiente que é interrompido por um espaço octogonal coroado por uma cúpula renascentista, como mostram as figuras 3 e 4.

A presença do ecletismo, que se instaurou no Brasil no final do século 19 e nas primeiras décadas do século 20, talvez tenha influenciado a concepção arquitetônica de Maximiliano Hehl.

O termo ecletismo, que foi introduzido pelo alemão Johann Joachim Winckelmann, no século 18, inicialmente foi associado a uma arquitetura sem originalidade; mas, um século depois, já indicava uma arquitetura sincrética, a refletir os anseios da classe burguesa, como o conforto e o progresso (DIAS, 2008). Essa tendência procurou reunir os diversos estilos arquitetônicos, sendo possível, a construção de uma catedral gótica com elementos de outros estilos. Além disso, é possível observar peculiaridades de um “gótico à brasileira” presentes na igreja, como os adornos, o mobiliário de jacarandá da Bahia, o granito nacional, e cenas da catequese jesuítica esculpidas junto à pia batismal. Sim, “gótico à brasileira”, pois, mesmo desenvolvida sob os traços do gótico tradicional, apresenta características regionais próprias, a destacar fatos históricos e aspectos culturais.

Na fachada principal da Catedral, os elementos da flora e da fauna brasileira ornaram o templo, sobretudo nos capitéis e no portal ogival. Representam os elementos brasileiros, o café, o cacau, o milho, o trigo, o maracujá, o caju, a orquídea e a videira, ao lado do tatu, do tucano, do lagarto, da garça, do mico, do sapo-boi e do papagaio. A rigidez do granito nacional está presente na Catedral, simbolizando “*a alma dos audaciosos bandeirantes, intrépidos e fortes, que atravessaram florestas e rios e dilataram o Brasil [...]*” (LEITE, 1954, p. 13).

Todos esses argumentos combatiam uma das principais críticas feitas ao estilo gótico na Catedral da Sé, por sua pouca representatividade quanto às tradições brasileiras. A impressão de “cópia vil de estranhas Arquiteturas”, como declarou Afonso Arinos, na conferência da Sociedade de Cultura Artística, em 1915, era amenizada pelo caráter peculiar do projeto, uma catedral gótica à brasileira.

A decisão, tomada pela Igreja, de construir a nova matriz de São Paulo em estilo gótico gerou discussões na sociedade, afinal, devia-se entender o porquê da escolha deste estilo.

A atual cidade de São Paulo, economicamente desenvolvida, não gozou dessa situação até fins do século 19. Desde sua fundação, em 1554, esteve longe do desenvolvimento alcançado por muitas outras regiões brasileiras, como Pernambuco, Bahia, Paraíba, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Com a descoberta de ouro em Minas Gerais, muitos bandeirantes fundaram vilas prósperas naquela região, tornando-se, o ambiente, propício ao desenvolvimento das artes, com destaque para o barroco brasileiro.

A questão é entender o porquê de o barroco, tão difundido nessas regiões de prosperidade econômica, não ter-se tornado uma opção interessante, quando,

a finais do século 19, decidiu-se o estilo da nova catedral de São Paulo, cidade que nesse período começava a gozar dos frutos do ciclo do café.

Realmente, a partir da segunda metade do século 19, a exportação do café e o surgimento das primeiras indústrias alavancaram a economia de São Paulo. A sociedade paulista pensara em demolir aquela velha Sé colonial e construir uma nova catedral, mas não foi a plenitude do barroco a cogitada para o novo templo.

Por razões de ordem econômica, o barroco paulista deu-se de modo muito simples, se comparado com o esplendor encontrado em outros Estados brasileiros. *“Em virtude da pobreza da cidade, nenhum grande artista dirigia-se para esta região. Por isso, as imagens são rústicas, primitivas. Geralmente feitas em barro cozido, trazem a marca do artista popular: a simplicidade e a ingenuidade.”* (SANTOS, 2002, p. 203).

A Missão Francesa chegou ao Brasil em 1816 e influenciou gradativamente a Arquitetura brasileira, até que, no final do século 19 e nas primeiras décadas do século 20, as construções já substituíam o barroco por linhas neoclássicas, acompanhadas do Eclétismo e do Art Nouveau, ambos tendências europeias. Havia, portanto, um contexto econômico e cultural, de fortalecimento do neoclassicismo e combate ao barroco, que descartava o estilo colonial como opção para a nova matriz da cidade de São Paulo.

No entanto, a Catedral da Sé não é barroca, mas também não é neoclássica, e sim neogótica, afinal há de se ressaltar que a Igreja, encomendante do projeto, idealizava um estilo arquitetônico fiel a suas tradições históricas, presentes em muitas catedrais europeias, e, nessas condições, o gótico representava o cume na escala de estilos, afirmou Albuquerque (1929).

O estilo do templo e toda sua decoração foram associados à riqueza e ao desenvolvimento dos novos tempos pelos quais a cidade de São Paulo passava; a Catedral procurou acompanhá-la:

*A opulência brasileira está largamente representada nesta catedral, a dominar a cidade tumultuosa, que vai se pejando de arranha-céus, interceptando as verdes paisagens das montanhas, e fechando os horizontes, e escurecendo a púrpura dos nossos crepúsculos. A floresta de granito é algo de glorioso [...] (LEITE, 1954, p. 15).*

Assim, em São Paulo, não havia mais sentido em construir a Catedral da Sé vinculada a um estilo preso aos vestígios da colonização. Surgia uma igreja com traços góticos, influenciada pelo eclétismo e adornada por elementos da flora e da fauna brasileira, aspectos estes que afirmaram o nacionalismo e a nova condição de República.

O conceito da beleza artística, associado intensamente aos ideais de uma atmosfera religiosa, foi um argumento muito explorado pelos defensores do estilo gótico, desde o simbolismo, até os elementos ornamentais dessa forma de edificação, a começar pela própria ogiva: *“[...] parece representar duas mãos postas, na serena atitude da prece [...]”* e a terminar pelas *“[...] flechas agudas, varando os céus como condutores de pensamentos e dos ideais das almas crentes, nos transportes sublimes da fé [...]”* (COMISSÃO EXECUTIVA DA NOVA CATEDRAL DE SÃO PAULO. Relatório n. 3 - 1915, 1916, p. 11).

Perante a miscelânea de estilos e adornos, este eclétismo evidenciava diversidade de povos a formar a cidade paulista, mostrando uma face da

Arquitetura da época sob influências europeias - o gótico e a cúpula renascentista, no caso -, mas que, ao mesmo tempo, buscou uma caracterização própria, ao inserir adornos brasileiros na catedral da cidade.

*Nos capitéis dessas colunatas abrem-se as nossas flôres brasileiras. É a samambaia que se entrelaça indolente. É o maracujá, mostrando a beleza mística dos instrumentos da Paixão. É a aveludada, a macia, a etérea orquídea, agora incrustada na pedra - lembrando a riqueza de nossas selvas. É o caju, na sua polpa sumarenta. É o café, na sua pompa de riqueza. (LEITE, 1954, p. 13)*

Outro elemento estrutural muito polêmico foi a construção de uma cúpula de concreto armado em meio a uma catedral essencialmente em estilo gótico. Esta foi erguida, defendida por aqueles que pregavam a não rigidez na unidade estilística e, para a confirmação desse conceito, lembravam aquilo que havia ocorrido em Florença, quando Brunelleschi construiu uma cúpula sobre a igreja gótica de *Santa Maria del Fiore*.

Um dos próprios engenheiros que conduziram as obras da catedral, afirmava que enxergava a cúpula como o evoluir do estilo, “*uma visão de arte*”. E acrescentava: “*Criticar a existência da cúpula em uma catedral gótica da época do aço e do cimento armado, seria exigir do notável arquiteto que a delineou o simples papel de copista; seria aplaudir a reprodução de modelos medievais [...]*”. (ALBUQUERQUE, 1929, p. 35).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

São mais de cem anos, desde que foi lançada a pedra fundamental da Catedral de São Paulo, pelo Arcebispo Dom Leopoldo e Silva, aos 6 de julho de 1913.

A construção tem importância histórica para a cidade, uma vez que é mais uma das edificações que refletem as mudanças pelas quais São Paulo passou, principalmente ao final do século 19 e início do 20.

O projeto do engenheiro-arquiteto alemão Maximiliano Hehl, concebido essencialmente em estilo gótico, apresenta, em sua Arquitetura, a presença de uma cúpula renascentista e, sobretudo, de elementos nacionais, que tornam esta igreja com um estilo peculiar, um “gótico à brasileira”.

A presença do ecletismo, que se instaurou no Brasil no final do século 19 e nas primeiras décadas do século 20, talvez também tenha influenciado a concepção arquitetônica de Maximiliano Hehl, em meio à demanda de uma catedral gótica, por parte da comissão responsável pela obra. Assim, não seria de se estranhar uma catedral predominantemente gótica com elementos renascentistas, adornada com referências da flora e da fauna brasileiras.

A população paulista tem enorme apreço pela Catedral da Sé e pela praça em que se situa, sendo, este conjunto, um dos mais marcantes e um dos maiores símbolos da cidade. Uma prova da importância desse local são as manifestações populares que sucessivamente lá se realizam.

Apesar de todas as polêmicas surgidas no passado, estes fatos já não são atualmente tão relevantes para a população da cidade, que tem um grande

respeito pela igreja como templo, como construção e, sobretudo, por seu significado social. Assim, o papel da Catedral da Sé na cidade de São Paulo está no diálogo constante com a sociedade, na interação com a realidade histórica, política, social, cultural e urbanística da região.

## REFERÊNCIAS

- A CATHEDRAL de São Paulo. São Paulo: [s.n], [1911 - ?].
- ALBUQUERQUE, Alexandre. *A Cathedral de São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1929. 31 p.
- ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL/DPH. *Aquarelas de J. Wasth Rodrigues*. Prefeitura de São Paulo. Arquivo Histórico Municipal/DPH. 1999. Disponível em: <[http://portal.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/cultura/patrimonio\\_historico/0001/galeria\\_sp\\_aquarela/](http://portal.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/cultura/patrimonio_historico/0001/galeria_sp_aquarela/)>. Acesso em: 12 abr. 2004.
- ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo*. São Paulo: Brasiliana, 1966. 322 p.
- COMISSÃO EXECUTIVA DA NOVA CATEDRAL DE SÃO PAULO. Relatório n. 3 - 1915. São Paulo: TVP Cardozo Filho & Comp., 1916. 21 p.
- DACIOLE, Leonardo. Fotos do Brasil. *Catedral da Sé*. Disponível em: <<http://www.fotosdobrasil.fot.br/Sudeste/SaoPaulo/CatedralDaSe.htm>>. Acesso em: abril de 2008.
- DIAS, Pollyanna D'Avila. O século XIX e o neogótico na Arquitetura brasileira: um estudo de caracterização. *Revista Ohun*. n. 4, p. 100-115, 2008. Disponível em: <[http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Polyana\\_DAvila.pdf](http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Polyana_DAvila.pdf)>. Acesso em: 28 jan. 2014.
- SANTOS, Maria das Graças Proença. *História da arte*. 16 ed. São Paulo: Ática, 2002. 279 p.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2003. 688 p.
- FOLHA DE SÃO PAULO. *A nova Catedral. Catedral da Sé*. Galeria de Imagens. Foto: Rogério Cassimiro. 2002. (il. 4). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/catedraldase/>>. Acesso em: 24 abr. 2003.
- LEITE, Monsenhor Manfredo. *A Catedral de São Paulo*. São Paulo: Elvino Pocai, 1954. 17 p.
- MATTOS, Monsenhor Sylvio de Moraes. *A nova Catedral de São Paulo*. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo, 1992. 156 p.
- NOGUEIRA, Amadeu. *História da Catedral de São Paulo*. Revista *Paulistana*. n. 37. São Paulo: Clube Piratininga. nov./dez. 1950. p.14-17.
- PINTO, Adolpho. *A Cathedral de São Paulo*. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo, 1929. 21 p.
- PINTO, Adolpho. *A Cathedral de São Paulo*. São Paulo: Empreza Graphica da Revista dos Tribunaes, 1930. 126 p.
- RAMIREZ, Karen Niccoli. *Análise do comportamento estrutural da Catedral da Sé de São Paulo: aspectos históricos, arquitetônicos e estruturais*. 2010. 223p. Tese (Doutorado) - Escola Politécnica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- RAMIREZ, Karen Niccoli. *Catedral da Sé de São Paulo: aspectos históricos, arquitetônicos e estruturais*. 2005. 167p. Dissertação (Mestrado) - Escola Politécnica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- THURLER, Monsenhor José. *Guia da Catedral Metropolitana de São Paulo*. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo, 1956. 153 p.

**Nota do Editor**

Data de submissão: Agosto 2013

Aprovação: Fevereiro 2014

---

**Karen Niccoli Ramirez**

Doutora e mestre pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Engenheira civil pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Atualmente é professora dos Departamentos de Engenharia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, da Universidade Presbiteriana Mackenzie e da Universidade Nove de Julho.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Faculdade de Ciências Exatas e Tecnologia

Rua Marquês de Paranaguá, 111, Consolação

01303-050 - São Paulo, SP, Brasil

(11) 3124-7212

kniccoli@gmail.com

karen.ramirez@usp.br

**Henrique Lindenberg Neto**

Engenheiro civil, mestre e doutor pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, na qual é professor do Departamento de Engenharia de Estruturas e Geotécnica.

Escola Politécnica da Universidade de São Paulo

Departamento de Engenharia de Estruturas e Geotécnica

Avenida Professor Almeida Prado, Trav. 2, 83

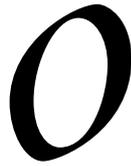
05508-070 - São Paulo, SP, Brasil

(11) 3091-5681

henrique.lindenberg@poli.usp.br

Aziz José de Oliveira Pedrosa

Orientador:  
Prof. Dr. André Guilherme  
Dorneles Dangelo



TRATADO DE ANDREA POZZO E  
SEUS REFLEXOS NA TALHA  
DOURADA EM MINAS GERAIS

200

pós-

## RESUMO

A produção da talha dourada nas Minas Gerais do século 18 foi possível pela pontual presença de artífices portugueses, que, de diversas regiões do Reino, migraram para o Brasil, diante das boas oportunidades de trabalhos de Arquitetura e ornamentação, nas igrejas que se erguiam na região de Minas. Muitos desses homens, entre arquitetos, entalhadores e demais profissionais que se dedicavam às artes e aos ofícios, foram os responsáveis pelos trabalhos de confecção da talha dourada, ornamentos necessários para deixar as igrejas com a devida decência para abrigar a fé de uma população em plena gênese de formação. Observe-se que foram, esses mesmos homens, os responsáveis por trazer as novidades artísticas vigentes na Europa Barroca para o interior das igrejas de Minas e aqui aclimatá-las, de acordo com as condições locais, tão divergentes do contexto europeu. Entretanto pouco se sabe sobre os modos pelos quais circularam na Capitania de Minas os modelos de Arquitetura e ornamentação, mas a descoberta de pequena biblioteca, sob a posse do entalhador José Coelho de Noronha, abre novos caminhos para debater o assunto, e traz a conhecimento reflexões de que, em Minas Gerais, durante o século 18, circularam tratados de Arquitetura. Assim, o presente artigo discute possibilidades de serem, alguns livros sob a posse de José Coelho de Noronha, os tratados de Arquitetura de Andrea Pozzo, que tiveram grande aceite e divulgação no mundo artístico europeu e, certamente, incidiram seus reflexos na Capitania de Minas.

## PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura. Talha dourada. Tratados de arquitetura. Ornamentação. Andrea Pozzo. José Coelho de Noronha.

EL TRATADO DE ANDREA POZZO Y  
SUS REFLEJOS EN LOS RETABLOS  
BARROCOS EN MINAS GERAIS

RESUMEN

La producción de los retablos en Minas Gerais en el siglo 18, fuera posible debido a la presencia de los escultores portugueses, que de diferentes regiones del Reino, se fueron para Brasil debido a las buenas oportunidades de trabajo en la arquitectura y la ornamentación de las iglesias que estaban en construcción en Minas. Muchos de estos hombres, entre ellos arquitectos, escultores y otros profesionales que se dedicaban a las artes y oficios, fueron los responsables por las obras de la escultura en retablos, adornos necesarios para dejar las iglesias con la debida decencia para mantener la fe de la población en su génesis de formación. Tenga en cuenta que estos mismos hombres, fueron los encargados de llevar las actualidades artísticas de Europa a las iglesias barrocas de Minas, donde la talla de madera fuera adaptada a las condiciones locales, de modo divergente del contexto europeo. Sin embargo, poco se sabe acerca de las formas que se dieron a conocer en la Capitanía de Minas, los modelos de la arquitectura y la ornamentación, pero el descubrimiento de una pequeña biblioteca en la posesión del escultor José Coelho de Noronha, expone nuevas posibilidades para discutir el tema y aporta conocimientos de que, en Minas Gerais, en el siglo 18, los tratados de arquitectura tenían gran circulación. Por lo tanto, este documento analiza las posibilidades de ser uno de estos libros, debajo de la propiedad de José Coelho de Noronha, los tratados de arquitectura de Andrea Pozzo, cuyos libros tuvieron gran difusión y aceptación en el mundo del arte europeo y, desde luego, influenciaron en el arte y la arquitectura de la Capitanía de Minas.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura, retablos, tratados de arquitectura, Andrea Pozzo, José Coelho de Noronha.

VILLA MATARAZZO ON AVENIDA PAULISTA  
AND TOMASO BUZZI: DESIGN AND WORKS  
(1938-1940)

ABSTRACT

The production of gilded sculpture in Minas Gerais in the 18th century was possible due to the presence of Portuguese craftsmen who came to Brazil from different regions Portugal, searching for good opportunities of architecture and ornamentation works in the church which were built in Minas Gerais. Architects, Woodcarvers and other professionals who dedicated to arts and crafts were responsible to produce the gilded sculpture, needed ornaments to let the churches able to shelter the faith of a population in the middle of formation. These same men were also responsible to bring artistic innovations from the Baroque Europe inside the Minas Gerais' churches and use them according to the local conditions which were different from the European context. However, it's not very known how the architecture and ornamentation patterns spread in the Minas Gerais County, but the discovery of José Coelho de Noronha's small library opens new possibilities to debate this subject and suggests that architecture treatises were very used there in the 18th century. This article talks over the possibility of some of José de Coelho Noronha's books could be Andrea Pozzo's architecture treatise, which were widely accepted and known in European Artistic world and certainly reflected in the Minas Gerais County.

KEY WORDS

Architecture. Gilded sculpture. Architecture treatise.  
Ornamentation. Andrea Pozzo, José Coelho de Noronha.

Diversos fatores possibilitaram o desenvolvimento da arte setecentista mineira, mas certamente a circularidade cultural, como citado por Dangelo (2006), foi um importante eixo para que as artes em Minas mantivessem relações diretas com as novidades artísticas em voga no mundo luso-brasileiro, bem como em outras regiões da Europa. Nesse quadro, o conhecimento e as renovações do gosto artístico foram continuamente atualizados, em consonância com as tendências europeias, devido à circulação de pessoas, gravuras, estampas, tratados de Arquitetura e pintura, a importação de obras de arte e objetos variados, constituindo-se, assim, esse importante processo de propagação, em fator essencial para que as artes, em regiões diversas, mantivessem proximidades estilísticas (FERREIRA, 2009, p. 476).

Ainda conforme os estudos de Ferreira (2009, p. 477), além destes meios óbvios de divulgação, em países como Portugal, os objetos de arte efêmera - carros alegóricos, arcos triunfais e outros elementos destinados às ocasiões de celebração, que ornavam a cidade em épocas festivas (desenvolvidos pela criatividade de mestres e arquitetos) - atuavam como fontes de divulgação do repertório artístico coevo. Nesse rol de eventos, em que as novidades artísticas eram divulgadas, citam-se as comemorações do casamento de Dom Pedro II com Dona Maria Sofia Isabel, em 1687, quando as ruas de Lisboa foram tomadas por formas decorativas efêmeras, como pontes, arcos triunfais e palanques. Momento, esse, em que o espaço urbano se transformou em palco para espetáculos visuais, promovidos para demonstrar o poder dos reis e a importância da aristocracia dominante. Talvez tenham sido os objetos de arte efêmera, construídos para essas ocasiões, importante marco, que impulsionou para novos rumos a arte e a Arquitetura portuguesa, no século 18, possibilitando ao Reino conhecer as novidades e variedades do repertório estético vigente em países como Espanha e Itália.

Assim, foi por meio de tais veículos de informação que, em grande velocidade, dissipou-se pelo território europeu todo o repertório artístico barroco, em fins dos seiscentos, se estendendo aos setecentos, nos eixos Itália – Portugal, Espanha - Portugal e, posteriormente, entre Portugal e sua Colônia brasileira, assuntos estes já decididamente comprovados pela historiografia da arte.

Para se compreender o contexto desses eventos de circulação das artes em Minas, deve-se primeiramente observar o modo pelo qual se deram os mesmos acontecimentos na Metrópole. Não apenas pela condição de submissão colonial na qual se encontrava o Brasil no século 18, mas principalmente por terem sido, a arte e a Arquitetura brasileira setecentista, uma construção apropriada e aclimatada, a partir de um modelo vigente no universo português, que não apenas irradiou para sua Colônia os conceitos fundamentais da arte e da Arquitetura, como também forneceu a mão de obra especializada, necessária para tal.

Dos prováveis agentes de propagação dos conceitos e estéticas artísticas e arquitetônicas vigentes em Portugal, principalmente no século 18, merece destaque a tratadística estrangeira, sobressaindo-se a italiana e a espanhola, que tiveram ampla divulgação em território luso, por meio das obras de Leon Battista

Alberti, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio e Iacomo Barozzi da Vignola, dentre outros. Ressalte-se a obra do ornamentista Filippo Passarini, *Nuove Inventioni*, publicada em Roma, em 1698<sup>1</sup>. Esta publicação trouxe vasto repertório ornamental, com modelos de talha que foram grandes fontes de divulgação, amplamente consultados por artistas e arquitetos portugueses. Outro tratado de relevância, no contexto do barroco português, foi a obra, do italiano Andrea Pozzo (1642-1709), *Perspectiva pictorum et architectorum*<sup>2</sup>, organizada em dois tomos, dos quais o segundo apresenta elementos empregados nos retábulos do Estilo Joanino<sup>3</sup>, sendo este uma estética particular do modo português de conceber a talha dourada. Os desenhos e as obras de Francesco Borromini, Gian Lorenzo Bernini, Alessandro Algardi e Giovanni Paolo Schor (FERREIRA, 2002, p. 80) podem ser também considerados influências da arte seiscentista romana na talha portuguesa.

O conhecimento do uso de tratados de Arquitetura em Portugal abre precedente para discussões acerca das possíveis influências exercidas pela tratadística barroca na Arquitetura setecentista mineira, como já analisado por estudiosos do assunto. Mas ainda é preciso aprofundar as pesquisas referentes aos reflexos que os tratados de Arquitetura e ornamentação exerceram sobre a talha dourada em Minas, na tentativa de se compreender esse universo não explorado em sua totalidade.

Ficam no campo hipotético, tais assuntos, principalmente pelo desconhecimento de documentação primária, em que constem citações detalhadas referentes à existência de livros de arte, de Arquitetura e ornamentação, nas principais vilas da Capitania de Minas, durante o século 18. Apenas em alguns casos, são encontrados relatos coevos, em que foi levantada a existência desses livros. Em contrapartida, é certo que, mesmo não sendo conhecidas as reais fontes de influência da tratadística na talha dourada mineira, deve-se considerar a existência de tais eventos, visto a erudição não ser aspecto restrito apenas aos países que se encontravam em situação de maior desenvolvimento, no tangente ao mundo das artes e dos ofícios. Entretanto, por meio das pesquisas empreendidas acerca da vida e obra do renomado entalhador lisboeta José Coelho de Noronha<sup>4</sup> (1704 – 1765), ativo em Minas Gerais, na primeira metade do século 18, novos conhecimentos a esse respeito vieram a público, pois foi constatada a existência de pequena biblioteca, arrolada em seu inventário, em que constavam livros referentes à Arquitetura e ornamentação. Diante de informação tão pouco conhecida pela historiografia da arte mineira, a posse desses livros suscita questões diversas e demonstra a existência, e provável circulação, de livros de Arquitetura e ornamentação na Capitania de Minas.

Os livros deixados por Noronha podem ser divididos entre aqueles utilizados para o uso profissional, no campo das artes e da Arquitetura, e os de religião. Conforme Villata, ao realizar pesquisa sobre livros e bibliotecas em Minas Gerais no século 18, “[...] os livros, eram, principalmente, usados para o exercício profissional ou como instrumento de vivência de fé” (VILLATA, 2007, p. 303). Os livros com estampas de Arquitetura, juntamente com outros dois livros de Arquitetura, certamente foram fontes de referência para o trabalho de Noronha, permitindo também comprovar a tese defendida por inúmeros autores, dentre eles, Oliveira (2003), de que gravuras e tratados de arte e Arquitetura circulavam na Colônia brasileira, durante o século 18, servindo como fonte de repertório para os

<sup>1</sup> Sobre os tratados e as fontes de divulgação da arte e da arquitetura em Portugal, nos séculos XVII e XVIII, ver: FERREIRA, Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da. *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720)*. Os Artistas e as Obras. Orientador: Vitor Serrão. 2009. 3v. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Letras, Departamento de História, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009, p. 476 – 488.

<sup>2</sup> POZZO, Andréa. *Perspective Pictorium et Architectorum*. v. 2, Roma: 1717.

<sup>3</sup> Sobre o Estilo Joanino em Portugal, ver: SMITH, Robert C. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizontes, 1962.

<sup>4</sup> Sobre vida e obra do entalhador José Coelho de Noronha, ver: PEDROSA, Aziz José de. *José Coelho de Noronha: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII*. 2012. 313 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

profissionais das artes no referido período. Essas demonstrações colocam em xeque, mais uma vez, a ideia já superada de que os artistas que em Minas laboraram viviam em total isolamento, desconhecendo as tendências artísticas e arquitetônicas que ocorriam em outros países.

A posse dessas publicações, como fontes de informação para uso profissional, demonstra a erudição do mestre José Coelho de Noronha, que foi não apenas entalhador, mas também realizou trabalhos no campo da Arquitetura, como citado a seguir:

*Dos diversos pontos proeminentes da obra de Coelho de Noronha, merece cuidado sua atuação como arquiteto. José Coelho de Noronha define-se como arquiteto ao efetuar o risco da Matriz de São João Batista em Barão de Cocais. Este fato denota, mais uma vez, sua importância devido à versatilidade em transitar entre os ofícios de entalhador e arquiteto, apesar de não terem existido limites rígidos entre os ofícios à ocasião em que esteve ativo. (PEDROSA, 2012, p. 73)*

<sup>5</sup> ARQUIVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO II DO IPHAN – São João del-Rei. Inventário, 1765 – Noronha, José Coelho de. Inventariante: Leitão, Sebastião Ferreira. Caixa: 345. f. 21, 21v.

O livro de estampas arquitetônicas e os dois livros de Arquitetura podem ser considerados somatórios para o bom desenvolvimento profissional de Coelho de Noronha. Segundo Pericão (1990, p. 191), a decoração dos edifícios gerou obras destinadas ao tema, que, geralmente, eram acompanhadas de estampas com os pormenores ornamentais das decorações dos interiores e exteriores. Eram, portanto, essas publicações:

*[...] obras profusamente ilustradas, cujas estampas levavam o seu tempo a gravar; são, na sua grande maioria, gravuras de madeira ou de fino traço de buril, de cuidadoso desenho e assinadas por grandes nomes, as que ilustravam estas obras, muitas das quais são formadas por mais do que um volume: isto as tornava, além de lentas na composição tipográfica, pouco acessíveis no ponto de vista da aquisição, dado seu elevado preço [...]. (PERICÃO, 1990, p. 191)*

Do livro de estampas de Arquitetura, não se tem, até o momento, comprovação nem mesmo especulações sobre seu autor ou de que período possa ser. Isso ocorre devido à existência de inúmeras obras destinadas ao tema em circulação no século 18. Todavia, ainda que se tenha conhecimento de que a formação de Noronha ocorreu no seio da escola lisboeta de talha, e que sua obra manteve estreitas relações de afinidades com a linguagem ornamental de certos livros dedicados à ornamentação circulantes na época em Lisboa, não é possível apontar prováveis referências, pois sua obra em Minas Gerais, apesar de consonante com a arte do período em Portugal, foi aclimatada em solo mineiro, para se adequar às condições locais disponíveis.

Entretanto os livros de Arquitetura primeira e segunda partes<sup>5</sup>, cuja autoria não está mencionada no referido inventário, despertam a atenção e instigam investigações que forneçam dados a esse respeito. A ausência de comprovações documentais, porém, possibilita que o assunto seja tratado apenas no campo hipotético, pois não obtiveram sucesso as diversas buscas empreendidas, na tentativa de se localizar as mencionadas publicações. A ciência de tais informações contribuiria para que se pudessem conhecer as fontes nas quais se referenciava Noronha, para execução de seus trabalhos, bem como estruturar

algumas das influências, de grande erudição, que se fizeram presentes na talha dourada executada nas igrejas setecentistas mineiras, visto José Coelho de Noronha ter sido um dos entalhadores mais influentes no século 18, e que contribuiu, diretamente, para a configuração estética da talha na Capitania de Minas. Nesse sentido, procurou-se compreender essas questões por meio do estudo da obra de talha comprovadamente realizada por Noronha, de modo a poder avançar o conhecimento e aproximar-se de prováveis conjecturas que contribuam para esclarecer quais eram esses livros.

Para subsidiar e formular hipóteses a esse respeito, no decorrer desses estudos, tomou-se como partido norteador a talha lisboeta e a tratadística de Arquitetura circulante em Portugal no período, ambas contemporâneas à formação e atuação de Noronha, visto ser conhecida a existência de diversas publicações referentes ao tema, durante o período, em Portugal. Para tanto, compreende-se que as obras de talha de gosto joanino, principalmente as lisboetas, foram empreendidas debaixo de influências italianas, tendo sido incisivos os ensinamentos de diversos tratadistas, entre eles, Andrea Pozzo.

Ao fazer levantamento sobre a tratadística de arte e Arquitetura presentes na Biblioteca da Academia de Belas Artes de Lisboa, Maria da Graça Pericão (1990) comprovou a presença dos tratados do Pozzo em Portugal, e mapeou três exemplares da referida publicação, no acervo pesquisado. Essa informação vem a comprovar a existência, em Lisboa, dos livros do Pozzo, cuja influência pode ser notada, por exemplo, na talha do retábulo-mor da Igreja dos Paulistas (1727 – 1730), obra monumental do renomado entalhador Santos Pacheco de Lima, que certamente encontrou em Pozzo precioso repertório de fundo arquitetônico para emprego ornamental.

Essas e outras situações abrem precedentes para discussões que visem compreender a possibilidade de Coelho de Noronha ter mantido contato com os ensinamentos de Andrea Pozzo e, conseqüentemente, ter empregado tais conhecimentos em suas obras de talha. Nesse sentido, deve-se apoiar no exame dos trabalhos de talha de Coelho de Noronha, para confrontar tais probabilidades e assim compreender as diversas relações existentes entre a obra de Noronha e o tratado do Pozzo, visando compreender a irradiação da tratadística e da erudição na talha setecentista mineira, bem como conhecer um pouco mais sobre alguns dos livros por Noronha utilizados. Informações, essas, pouco comuns em acervos de artífices que em Minas laboraram em prol da Arquitetura, da arte e da fé. Salienta-se que este é um dos métodos passíveis de ser utilizados, quando a não localização dos mencionados livros e a ausência de documentação primária, deixa lacunas não preenchidas.

Assim, admite-se, por hipótese, serem os citados livros de Arquitetura, primeira e segunda partes<sup>6</sup>, descritos no inventário de Noronha, os tratados de Andrea Pozzo, compostos de estampas de Arquitetura e pintura. As reflexões acerca desse assunto são subsidiadas pela análise morfológica da obra de Coelho de Noronha, que revela correspondência com as imagens e ensinamentos do mencionado tratado, considerando-se a popularidade que tiveram os ensinamentos de Andrea Pozzo em Lisboa, cidade onde nasceu<sup>7</sup> Noronha e na qual fora ele iniciado no ofício da talha.

\*\*\*

<sup>6</sup> ARQUIVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO II DO IPHAN – São João del-Rei. Inventário, 1765 – Noronha, José Coelho de. Inventariante: Leitão, Sebastião Ferreira. Caixa: 345. fl. 21, 21v.

<sup>7</sup> A origem lisboeta de José Coelho de Noronha tem muito a informar. Certamente foi ele iniciado no mundo da arte próximo a grandes nomes da talha e da arquitetura, visto não somente a erudição de seu trabalho e o destaque que obteve entre seus pares na Capitania de Minas, mas principalmente devido aos modos pelos quais seus retábulos eram estruturados, com organização espacial, esquemas e partidos diretamente relacionados às novas informações disseminadas pelos tratados de Andrea Pozzo, que influenciaram a produção da talha retabular lisboeta do período.

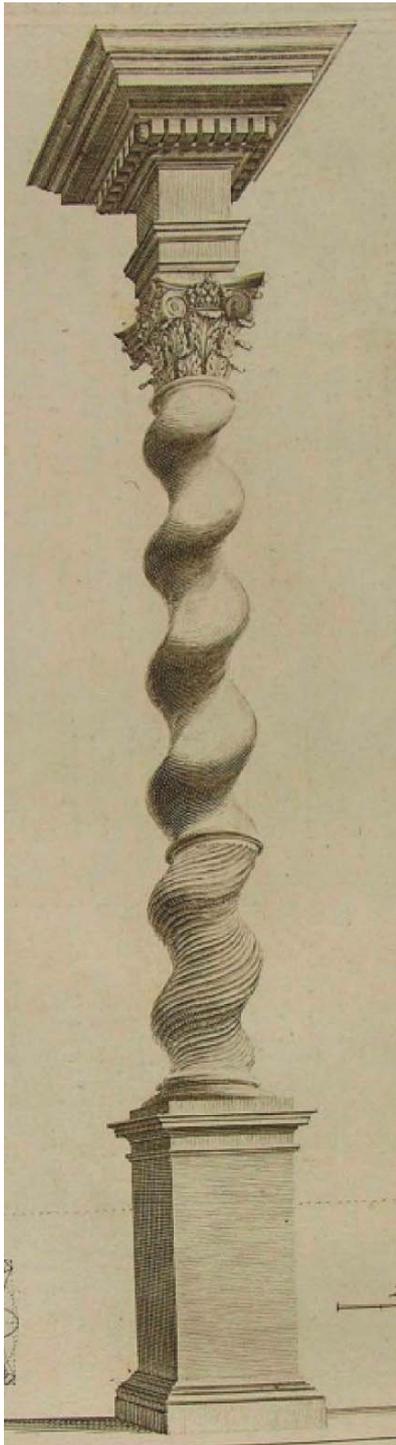


Figura 1: Coluna espiralada de ordem compósita, figura 52 do tratado de Andrea Pozzo. Fonte: POZZO *et al.*, 1764.

O irmão jesuíta Andrea Pozzo (1642-1709) publicou, entre os anos de 1693 e 1700, os dois volumes de seu importante tratado de Arquitetura e pintura, em que foram expostos os recursos arquitetônicos e ornamentais utilizados pelo barroco romano, em fins do século 18. No tomo II da mencionada publicação, há projetos ilustrados para altares de igrejas, em que Pozzo lança mão da perspectiva, para criar a ilusão de espaços reais. Este tratado teve grande abrangência em Portugal, onde suas figuras foram amplamente utilizadas pelos arquitetos e entalhadores, principalmente durante as primeiras décadas do século 18.

Sobre esse tratado, diversas considerações podem ser feitas, a começar pelo uso de elementos de Arquitetura, tais como frisos, cornijas, arquivadas, utilizados desde a antiguidade clássica, passando por renovações, em períodos diversos, e que no tratado de Andrea Pozzo reaparecem reeditados, mas sem se criar novas formas. A novidade divulgada por Pozzo ficou, portanto, não nas formas ilustradas, mas no livre modo de manipulá-las, feito a seu gosto, sugerindo, aos que nele se referenciavam, a liberdade para rearranjar as formas de modos variados. Essas proposições serviram ao imaginário criativo do barroco português setecentista, que, na produção da talha, teve grande aceitação, contribuindo para elaboração de destacadas configurações formais e estéticas, em que os elementos de Arquitetura ficavam disponíveis ao livre controle da criatividade dos entalhadores, possibilitando formatações diversas. Peculiaridades, estas, que caracterizam a talha dourada portuguesa.

Acredita-se terem ecoado os ensinamentos de Pozzo na Capitania de Minas, possivelmente divulgados pelas obras dos artistas e artífices portugueses que, pelas terras do ouro, laboraram, e também pela circulação de gravuras, estampas e livros de Arquitetura, presentes em pequenas bibliotecas particulares dos artistas de maior erudição. Entre os vários nomes que se pode citar, tem-se o de José Coelho de Noronha, cuja aprendizagem nas oficinas de talha lisboeta sinaliza as prováveis influências que possa ter ele sofrido. Além disso, a existência de dois livros de Arquitetura, arrolados no inventário de Noronha, sugere terem sido essas algumas de suas fontes de estudo, ainda que não tenham sido mencionados quais eram esses livros, nem mesmo o nome do autor, recebendo apenas a descrição de se tratarem de “dois livros de Arquitetura primeira e segunda partes”. Essa citação, junto a outros indícios já mencionados, possibilita cogitar algumas hipóteses, e leva a crer serem, esses livros, o tratado do Pozzo, principalmente por este ter sido publicado em dois volumes: primeira e segunda parte, informação que coincide com a descrição do inventário supracitado.

Nota-se, no tratamento conferido por Noronha à talha dourada, a presença de alguns elementos descritos e ilustrados nos dois volumes do Tratado do Pozzo. A exemplificar estas

semelhanças, cita-se o uso do capitel compósito<sup>8</sup> (figura 2), o entablamento em cimalha denticulada e escalonada<sup>9</sup>, e a coluna salomônica, sendo esta recurso ornamental e cênico amplamente utilizado por Noronha, o que demonstra estreitas relações de identidade com a figura 52<sup>10</sup> do livro do Pozzo. Estes e outros elementos decorativos podem ser vistos nos retábulos-mores das Matrizes de Caeté (figura 5) e de São João del-Rei<sup>11</sup>, com certo destaque para as colunas salomônicas, empregadas nos retábulos citados e concebidas com traços muito próximos à figura quinquagésima segunda do tratado do Pozzo.

A coluna salomônica ilustrada por Pozzo (figura 1) foi um elemento constante em obras de artistas e ornamentistas, desde princípios do século 16, apesar de ter sua origem em períodos anteriores, como demonstrado por Marcos Hill (1993). Entretanto será amplamente conhecida e representada, a partir do Baldaquino (1624-1633) projetado por Gian Lorenzo Bernini para a Basílica de São Pedro, em Roma. É por meio dessa monumental obra, que a coluna salomônica obtém maior popularidade e passa a integrar o repertório ornamental do barroco.

<sup>8</sup> Figura 25. POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars prima. In qua docetur modus expeditiffimus delineandi optice omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCCLXIV. Ex apud Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidium Facultate.*

<sup>9</sup> Figura 35. POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars secunda. In qua proponitur modus expeditissimus delineandi optice omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCCLVIII. Ex apud Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidium Facultate.*

<sup>10</sup> A citação das figuras nesta seção (exemplo: figura 52) corresponde à numeração apresentada nos dois volumes do tratado de Andrea Pozzo. Figura 52. POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars prima. In qua docetur modus expeditiffimus delineandi optice omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCCLXIV. Ex apud Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidium Facultate.*

<sup>11</sup> Nestes dois retábulos-mores, comprovadamente, atuou José Coelho de Noronha na fábrica da talha.



Figura 2: Capitel compósito em perspectiva, figura 25 do tratado de Andrea Pozzo. Fonte: POZZO *et al.*, 1764



Figura 3: Altar do Beato Luigi, da Igreja de Santo Inácio do Colégio Romano, figura 62 do tratado de Andrea Pozzo. Fonte: POZZO *et al.*, 1764.

Posteriormente ao projeto de Bernini, Pozzo divulga, em seu tratado, um modelo de coluna salomônica de ordem compósita, com o terço inferior estriado. A estruturação proposta por Pozzo para esta coluna foi amplamente utilizada nos projetos para retábulos do barroco joanino português. Esse modelo de coluna foi utilizado nos trabalhos de talha do entalhador Santos Pacheco de Lima, para o retábulo-mor da Igreja dos Paulistas em Lisboa, e nos retábulos de Nossa Senhora da Soledade e do Senhor Jesus Crucificado, ambos localizados na Igreja de São Miguel, no bairro lisboeta de Alfama. Esses retábulos tiveram importante papel de multiplicadores na divulgação do Estilo Joanino no mundo luso-brasileiro. Ressalta-se, todavia, que na proposta do Pozzo (fig. 52 do tratado) inexistia aplicação de guirlandas de flores nos sulcos da coluna. Essa característica aparece na figura sexagésima segunda (figura 3) do tratado em análise, mas sem aplicação de flores em relevo, como girassóis e rosáceas, elementos florais comuns nas colunas salomônicas dos retábulos joaninos e que podem ser considerados uma característica da talha portuguesa, já existente no anterior Estilo Nacional Português, quando eram aplicadas nas colunas torsas.

Sobre a figura de número 62<sup>12</sup> do tratado do Pozzo, deve-se ressaltar também a estrutura retabular, proposta que ilustra configuração próxima aos modelos que tiveram comprovadamente a atuação do entalhador José Coelho de Noronha. O referido projeto, ainda que constituído por poucos ornamentos aplicados, é formado por sobressaltadas construções de caráter arquitetônico, em que a base retabular possui movimentação reentrante, prolongada para as demais estruturas verticais do retábulo. Os elementos de sustentação ilustrados (figura 62 de Andrea Pozzo) são dispostos aos pares, terminados em sua porção superior por capitéis, seguidos por entablamento marcado por construções em perspectiva. Encimando estas colunas, fragmentos de frontões interrompidos são dispostos no prolongamento das colunas internas do retábulo, onde se assentam anjos adultos em adoração à cena central do coroamento. As colunas externas receberam a presença de anjos alados. Tais elementos, descritos na figura sexagésima segunda do livro do Pozzo, foram abordagens estruturais, estéticas e estilísticas que certamente se fizeram presentes na obra retabular de Coelho de Noronha, principalmente nos retábulos-mores das igrejas Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso (figura 5), em Caeté, e Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei. Deve-se, por fim, ressaltar que o arremate ilustrado na figura em análise é próximo aos modelos utilizados por Noronha nos retábulos-mores citados, ainda que, neles, a organicidade da forma tenha sido marcante, em contraposição aos partidos adotados na figura do Pozzo, o que não a destitui de suas estreitas ligações com o mesmo motivo da figura 62 do tratado supracitado.

Em outros trabalhos realizados por Noronha, vê-se que o uso de alguns elementos também se relaciona com as ideias divulgadas no tratado do Irmão Pozzo. Cita-se, a exemplificar, o uso de adornos curvos no coroamento do retábulo de São Miguel e Almas, da Sé de Mariana (figura 4), no qual Noronha promove interferências no risco<sup>13</sup> que se aproximam, morfologicamente, dos mesmos elementos utilizados por Pozzo no coroamento do retábulo ilustrado na figura 62 de seu tratado. A documentação existente relata algumas questões que sucederam na confecção do retábulo de São Miguel e Almas, informando que José Coelho de Noronha promoveu modificações no risco do retábulo, para que os pilares ficassem mais longos<sup>14</sup> comprovando, assim, ser inerente às

<sup>12</sup> Figura 62. POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum Andree Putei e societate Jesu. Pars secunda. In quâ proponitur modus expeditissimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex apud Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidium Facultate.*

<sup>13</sup> ARQUIVO DA CASA SETECENTISTA DE MARIANA – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl. 21.

<sup>14</sup> ARQUIVO DA CASA SETECENTISTA DE MARIANA – Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício, fl. 34.

preferências escultóricas de Noronha a aplicação dos efeitos de verticalidade nos retábulos, uma abordagem em que a obra de talha é regida pela monumentalidade, obtida pelo uso de recursos de cunho arquitetônico, sendo essa uma das características mais notáveis das ilustrações divulgadas por Andrea Pozzo.

Um dos efeitos determinantes para promoção da verticalidade no retábulo de São Miguel e Almas, aplicado por Noronha, foi inserido nas colunas torsas que se estendem pela parte central do retábulo, conferindo movimentação ao conjunto onde se encontram. Destaca-se que essas mesmas colunas se assemelham, em forma e volume, às colunas torsas desenhadas por Pozzo, na figura de número 62 de seu tratado. São muitas as relações de identidade entre ambas as colunas, possuindo o mesmo número de espiras e a mesma gradação de volume, que se reduz da base até a parte mais elevada da coluna. Outro elemento comum nos trabalhos do Pozzo são as volutas<sup>15</sup>, que foram amplamente empregadas por Noronha, em seus diversos trabalhos de talha.

Certamente os ensinamentos do Pozzo cabiam perfeitamente aos anseios barrocos, onde os elementos de Arquitetura e da tipologia clássica tinham apenas a intencionalidade de criar efeitos de monumentalidade, como demonstra Argan (2004), ao analisar o uso de tais elementos na Arquitetura barroca italiana. Em analogia, as reflexões de Argan podem ser trazidas para o mundo dos retábulos, em que o uso das colunas não mais possuía a função de suporte, sendo apenas responsáveis pelo caráter decorativo e simbólico de sustentação da fé, que, por sua vez, passava por intenso programa de reafirmação, na busca incisiva por se recuperar os fiéis abalados pela Reforma Protestante. Além disso, alguns elementos de Arquitetura construíam possíveis espacialidades imaginadas. Sobre essa tendência, Argan (2004, p. 122) ilustra que, na Arquitetura barroca, as colunas se integram às cornijas, entablamentos e a sucessivos planos, buscando não a representação de um espaço tectônico, e sim de um espaço visual. Pensamento esse aplicável à construção dos retábulos que atuavam como elementos alegóricos, definidores dos espaços internos das igrejas. Nesse sentido, o tratado do Pozzo servia bem ao barroco, cujo uso da perspectiva criava a espacialidade necessária para se promover a ilusão de espaços reais, por meio de pequenas construções arquitetônicas.

A esse respeito, no universo do barroco italiano, vê-se que a versatilidade de arquitetos como Gian Lorenzo Bernini, que atuaram não apenas no mundo da Arquitetura<sup>16</sup>, mas também da escultura, possibilitou o pleno desenvolvimento e integração das massas arquitetônicas à ornamentação. Tal situação é sentida também no mundo luso-brasileiro, na busca pela dinâmica barroca, quando o trânsito entre os ofícios, a arte e a Arquitetura possibilitou, ao entalhador, em sua função de decorador, atuar em um espaço arquitetônico já determinado, recorrendo à plasticidade da linguagem ornamental, para integrar as partes internas da Arquitetura. Tudo isso, lançando mão de conceitos estéticos como ritmo e simetria, elementos fundamentais que iam de encontro ao ideal barroco de unidade e de integração da decoração com a Arquitetura, eliminando dissociações prováveis, visto que a decoração não era, na maioria dos casos, planejada juntamente com o projeto arquitetônico, sendo muitas vezes realizada após a edificação dos templos, já em contextos diferentes daqueles que engrandaram a massa arquitetônica.

<sup>15</sup> Figura 78. POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum Andree Putei e societate Jesu. Pars secunda. In quâ proponitur modus expeditissimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex apud Joannem Generosum Salomoni. Typographum, et Bibliopolam. Praesidium Facultate.*

<sup>16</sup> Essa dualidade entre a atuação de arquiteto e entalhador foi comum também nas Minas dos setecentos, onde não existiam limites rígidos entre os ofícios, o que possibilitou que entalhadores exercessem atividades como santeiros e arquitetos (BOSCHI, 1988, p. 48).

Assim, a talha no barroco exigiu de seus executores o pleno domínio da Arquitetura, obtido por meio da utilização, indispensável, da perspectiva, na manipulação de formas e volumes. Argan (2004, p. 455), ao falar sobre Pietro da Cortona (1596-1669), defende a importante ideia de que o pintor promove a articulação dos espaços imaginários da pintura com os espaços reais da Arquitetura. Em analogia, no mundo da talha de José Coelho de Noronha, de suas construções ilusórias, a alegoria dos retábulos por ele executados certamente visava obter esses conceitos de articulação dos espaços, da monumentalidade e da verticalidade, que somente foram possíveis pelo imprescindível uso da perspectiva. Fundamentos esses norteadores da produção de Noronha, encontrados no barroco seiscentista romano, principalmente nas formulações expedidas por Andrea Pozzo, que recorre às formas de dosséis com sanefas, fragmentos de frontões curvos interrompidos, volutas e colunas salomônicas, para construir a plasticidade e o volume arquitetônicos a serem aplicados às estruturas dos prédios e retábulos.

Figura 4: Retábulo de São Miguel e Almas, Sé de Mariana. Fonte: Foto do autor



Figura 5: Retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Caeté).  
Fonte: Foto do autor



Atentos aos ensinamentos de Andrea Pozzo, os entalhadores portugueses lançaram mão de conceitos similares, para conferir à ornamentação, materializada pela talha dourada, seu caráter surpreendente, visto ser o ornamento, para o barroco, elemento fundamental da construção do senso de espacialidade. Tais efeitos eram aprimorados e levados a cabo pelas mãos dos entalhadores de maior erudição, principalmente aqueles que estavam diretamente ligados ao mundo da Arquitetura, e que conseguiram imprimir nos retábulos os conceitos fundamentais da Arquitetura barroca: a disposição dos volumes, orientados pela perspectiva, para construir espaços ilusórios, por meio da sobreposição de planos e volumes definidos pelo jogo de luz.

Desse modo, muitos entalhadores encontraram no barroquismo divulgado por Pozzo a possibilidade de manipular elementos da Arquitetura clássica e adaptá-los às construções retabulísticas, em que a sensível redução de escala não comprometia a harmonia do conjunto, nem mesmo desfavorecia os efeitos de

monumentalidade. Ressalta-se que o uso de formas, perspectiva, elementos de Arquitetura e escultura, peculiares às preferências de Pozzo, na busca por se criar a ilusão de espaços reais, foi de larga aceitação na escola de talha lisboeta, onde certamente se formou Noronha e cuja influência se nota, também, na obra de outros entalhadores lisboetas, como Santos Pacheco de Lima, Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito. As relações existentes entre a talha dourada do barroco português e os ensinamentos de Andrea Pozzo, bem como os reflexos incididos na talha mineira, onde a presença de entalhadores portugueses se deu em número expressivo, são algumas das evidências que colaboram para se compreender um pouco mais sobre o pequeno acervo bibliográfico deixado por Noronha.

Nesse sentido, evidenciam-se algumas afinidades existentes entre a obra do Pozzo e a de José Coelho de Noronha. A tentativa de se averiguar serem os livros de Arquitetura, deixados por Noronha, os tratados de Andrea Pozzo é motivada não apenas pelas relações de estreitas afinidades entre os ensinamentos do tratadista italiano e a produção artística do entalhador lisboeta, mas também por ter sido, o tratado do Pozzo, obra de grande consulta no universo artístico luso-brasileiro. Por fim, espera-se que, a partir das questões levantadas, pesquisas futuras possam ser empreendidas, para que se possa averiguar a extensão do tema proposto, visto, ainda, ser cercado de lacunas não preenchidas.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 632 p.
- ARQUIVO DA CASA SETECENTISTA DE MARIANA. Ações cíveis. Códice 251 - Auto 6217, Cartório do 2º ofício.
- ARQUIVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO II DO IPHAN (São João del-Rei). Inventário, 1765 – Noronha, José Coelho de. Inventariante: Leitão, Sebastião Ferreira. Caixa: 345.
- BOSCHI, Caio César. *O Barroco Mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 78 p.
- DANGELO, André Guilherme Dornelles. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: arquitetos, mestres de obras e construtores e o trânsito de cultura na produção da arquitetura religiosa nas Minas Gerais Setecentistas*. 2006. 4 v. Tese (Doutorado em História) - FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- FERREIRA, Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da. *A talha dourada do altar-mor da Igreja de Santa Catarina, em Lisboa*. 2002. 174 p. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, 2002.
- FERREIRA, Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da. *A talha barroca de Lisboa (1670-1720): os artistas e as obras*. 2009. 3v. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Letras, Departamento de História, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009.
- HILL, Marcos. A coluna salomônica: uma perspectiva histórica sobre um elemento ornamental. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, UFMG, 1993/6, n. 17, p. 231-236.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. 343 p.
- PEDROSA, Aziz José de. *José Coelho de Noronha: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII*. 2012. 313 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- PERICÃO, Maria da Graça. Tratadística de arte dos séculos XVII e XVIII existente na Biblioteca da Academia das Belas Artes de Lisboa. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 15, p. 189-218, 1990-1992.

POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars prima.* In quâ docetur modus expeditiffimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLXIV. Ex *apud* Joannem Generosum Salomonii. Typographum, et Bibliopolam. Praesidium Facultate, 1764.

POZZO, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Jesu. Pars secunda.* In quâ proponitur modus expeditissimus delineandi opticè omnia, quae pertinent ad Architecturam. Romae MDCCLVIII. Ex *apud* Joannem Generosum Salomonii. Typographum, et Bibliopolam. Praesidium Facultate,

SERRÃO, Vitor. *História da arte em Portugal – o Barroco.* Lisboa: Editorial Presença, 2003. 302 p.

SMITH, Robert C. *A talha em Portugal.* Lisboa: Livros Horizontes, 1962. 192 p.

VILLATA, Luiz Carlos. Ler, escrever, bibliotecas e estratificação social. In: LAGE, Maria Efigênia;

VILLATA, Luiz Carlos de (Org.). *História de Minas Gerais: as minas setecentistas.* Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. v. 2, cap. 3, p. 288-311.

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura.* 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 301 p.

### **Nota do Autor**

O presente trabalho é decorrente da pesquisa de mestrado em Arquitetura e Urbanismo do autor. Ver: PEDROSA, Aziz José de. *José Coelho de Noronha: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII.* 2012. 313 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

### **Nota do Editor**

Data de submissão: Abril 2013

Aprovação: Setembro 2013

---

### **Aziz José de Oliveira Pedrosa**

Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); mestre em Arquitetura e Urbanismo e especialista em História e Cultura da Arte pela mesma instituição; bacharel em Design pela Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG).

Rua Fernando Linhares Guerra, 160, Centro

34800.000 – Caeté, Minas Gerais, MG, Brasil

(31) 3651-1449 e (31) 9206.6277

azizpedrosa@yahoo.com.br

4 | CONFERÊNCIAS  
NA FAUUSP

## APRESENTAÇÃO

Ao longo de 2013, a FAU-Maranhão contou com a presença de diversos conferencistas convidados – em atividades da pós-graduação, articuladas também ao Núcleo de Apoio à Pesquisa São Paulo: Cidade, Espaço e Memória (NAPSP) e a convênios internacionais de colaboração acadêmica –, tratando de temas de preservação do patrimônio cultural.

A primeira convidada foi Beatrice Vivio, que veio representando a Faculdade de Arquitetura da Universidade Sapienza, de Roma, com a qual a FAUUSP mantém acordos de cooperação científica desde 2005. O responsável pelo convênio na Sapienza era o professor Giovanni Carbonara e, desde o ano passado, a professora Simona Salvo, que já esteve presente, em diversas ocasiões, na FAUUSP. A permanência da professora Vivio teve por objetivo geral, como especificado no próprio acordo de cooperação, aprofundar aspectos teórico-metodológicos e técnico-operacionais da preservação de bens culturais. Explorou, em especial, duas questões, tanto nas pesquisas aqui desenvolvidas, em sua permanência de vinte dias, quanto nas conferências que apresentou: a historicização do restauro, ou seja intervenções de restauro feitas há certo tempo, que poderiam ser consideradas como de interesse histórico; e a questão do uso e modernização das instalações em edifícios de interesse histórico, explorando, de modo comparativo, edifícios da virada do século 19 para o 20, um em Roma (o Monumento a Vittorio Emmanuele) e outro em São Paulo (o Museu Paulista da Universidade de São Paulo). Suas palestras ocorreram nos dias 12 e 13 de junho, com os seguintes temas: a relação do novo com o antigo - modalidades de abordagem da intervenção na preexistência; as correntes atuais do restauro; Franco Minissi e a abstração evocativa como instrumento de restauro; o “restauro de obras restauradas”<sup>1</sup>.

Ainda em junho, nos dias 26 e 27, foi a vez de o professor Andrea Pane, da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Nápoles Frederico II, trabalhar com temas relacionados à preservação na escala urbana e territorial, utilizando exemplos italianos e perscrutando os instrumentos normativos existentes naquele país. No primeiro dia, na conferência, intitulada “Atualidade de Gustavo Giovannoni: entre arquitetura, restauro e urbanismo”, o professor convidado fez uma abrangente análise da atuação de Giovannoni – que foi o tema de sua tese de doutoramento, intitulada *Fortuna critica di Gustavo Giovannoni e del suo contributo alla ‘questione dei vecchi centri’* (orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> S. Casiello), defendida em 2003, na Universidade de Nápoles –, evidenciando sua atuação articulada em distintos campos disciplinares, sua relevante ação para uma formação mais ampla dos arquitetos, a forma como suas proposições foram recebidas ao longo do tempo, os aspectos de sua elaboração teórica que permanecem atuais e prospectivos<sup>2</sup>. Já no dia 27, na conferência “De cidades antigas a centros históricos: a dimensão urbana da preservação na Itália, entre

<sup>1</sup> A professora Vivio, que desenvolve atividades didáticas e de pesquisa na Sapienza, desde 1998, tem diversos textos tratando do assunto. Entre eles, seu mais recente livro: VIVIO, Beatrice. *Franco Minissi. Musei e restauri*. Roma: Gangemi, 2012. Ver ainda, Franco Minissi e a abstração evocativa como instrumento de restauro. *Pós. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, n. 30, p. 231-240, 2011.

<sup>2</sup> O professor convidado participou recentemente de um livro publicado aqui sobre Gustavo Giovannoni: GIOVANNONI, Gustavo. *Textos Escolhidos*. Cotia: Ateliê, 2013. O texto de Pane, Atualidade de Gustavo Giovannoni, está nas páginas 31-52.

história e atualidade”, foram explorados casos de intervenção na escala urbana, em exemplos italianos, desde propostas do segundo pós-guerra, até casos mais recentes, examinando os vários planos feitos para a cidade de Nápoles, suas premissas, bases legais e instrumentos de controle. É justamente um texto escrito especialmente para a revista *Pós* sobre os planos para Nápoles, examinados de modo pormenorizado e crítico, que o professor Pane apresenta neste número. Sua contribuição, de grande ineditismo e interesse, oferece, além de uma visão abrangente sobre o caso específico de Nápoles, elementos essenciais para perceber as correntes relacionadas à preservação urbana, nos últimos sessenta anos.

O professor Pane veio ao Brasil para participar de atividades de pesquisa e de discussão com docentes do NAPSP, sendo, as conferências, parte das atividades conjuntas previstas. Também em sua estadia, o professor esteve no Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU) da USP São Carlos, para discutir temas de ensino do restauro nas faculdades de arquitetura na Itália, e para seguir uma banca de doutoramento, de Renata Campello Cabral, orientada pelo Prof. Dr. Carlos Roberto Monteiro de Andrade, intitulada *A noção de “ambiente” em Gustavo Giovannoni e as leis de tutela do patrimônio cultural na Itália*. O professor Pane supervisionou o estágio sanduíche que a candidata fez na Universidade de Nápoles.

Já nos dias 11 e 12 de setembro de 2013, o professor João Carlos de Oliveira Mascarenhas Mateus – representando o Centro de Estudos Sociais, Núcleo de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de Coimbra, com o qual a FAUUSP tem acordo de cooperação acadêmica, desde dezembro de 2011 – apresentou conferências, com a temática geral “Alvenarias de cal: singularidades construtivas e conservação”. Essas conferências foram articuladas com a disciplina de pós-graduação da FAUUSP “AUH5852 - Técnicas Construtivas Tradicionais e a Preservação de Edifícios Históricos”, de responsabilidade das professoras Maria Lucia Bressan Pinheiro e Beatriz Mugayar Kühl. O professor convidado explorou, em especial, as questões teórico-metodológicas e técnicas envolvendo as alvenarias tradicionais. Esses temas têm sido explorados com acuidade pelo professor visitante, em suas atividades de pesquisa, de docência, e em sua atuação profissional como restaurador. Nas conferências, foi abordada a importância da utilização do conhecimento de formas passadas de construir, na atividade da conservação arquitetônica. Foi elaborada a conceituação de “culturas construtivas” tradicionais, com rápida incursão na forma de classificar esse conhecimento. Trabalhou com as possíveis fontes de informação, explorando em especial a tratadística sobre o tema, particularmente os textos de entre o final do século 18 e início do século 20. Foram analisadas pormenorizadamente as formas de construir alvenarias tradicionais – de pedra e tijolos – descritas na tratadística, e seus principais elementos. A cal foi objeto de longa exposição: suas origens na construção, as formas de produção e emprego, os modos de “extinção”, os produtos disponíveis no mercado. A seguir, foram analisadas numerosas tabelas, de modo comparativo: as sugestões dos diversos tratados em relação à composição das mais diversas argamassas. A forma de aproximação à concretude da obra em si foi explorada por meio das obras no Instituto Português em Roma, que o professor convidado projetou e dirigiu, explorando as argamassas no porão – evidenciando as diferenças das paredes e abóbadas –, nos revestimentos das paredes externas e internas, no assentamento dos pisos. Foram, então, feitas considerações sobre o processo de conservação e o modo de refletir e atuar sobre argamassas.

<sup>3</sup> PERGOLI CAMPANELLI, Alessandro. Antigos exemplos de restauros de cerâmicas gregas. *Pós*, São Paulo, n. 27, pp. 247-252, 2010.

No dia 6 de novembro, houve, ainda, a presença de mais um convidado: o restaurador português Fernando Gonçalves Mariano, que apresentou diversos e interessantes casos de restauração, dos quais ele participou (e também coordenou), de obras em Portugal. Abordou a questão pelo viés da interdisciplinaridade científica, na conservação e no restauro, e os conflitos que podem surgir entre a preservação e as transformações e modernizações de obras arquitetônicas.

Todas as conferências foram realizadas na sede de pós-graduação da FAUUSP, e foram abertas aos estudantes e também a profissionais interessados; os eventos contaram com cerca de cem inscritos em cada um deles. A vinda dos convidados contou com o apoio da Comissão de Pós-Graduação da FAUUSP e recebeu financiamentos diversos, notadamente da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da USP, do NAPSP (que é financiado pela Pró-Reitoria de Pesquisa da USP), da Universidade La Sapienza e do CES-Universidade de Coimbra.

Além do artigo de Pane escrito especialmente para esta revista, também Alessandro Pergoli Campanelli enviou um novo escrito, com os desdobramentos de suas pesquisas para o doutoramento, cujos resultados parciais já havia apresentado em conferências na FAU-Maranhão (e textos publicados na revista *Pós*<sup>3</sup>), sempre como parte do acordo de cooperação científica entre a FAUUSP e a Sapienza. Neste novo texto, o autor oferece contribuições de enorme ineditismo, ao examinar pormenorizadamente a atuação de Cassiodoro, e suas propostas normativas, evidenciando como determinados conceitos na preservação e no campo do restauro de bens culturais, considerados como tendo amadurecido na era moderna, em especial a partir da segunda metade do século 18 e ao longo do 19, já apareciam de maneira consistente no século 6 d.C., inclusive com o

---

#### **Beatriz Mugayar Kühl**

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, mestrado em Science in Architecture Conservation - Katholieke Universiteit Leuven, doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo, e pós-doutorado em preservação pela Università delgi Studi di Roma "La Sapienza". Atualmente é Professor Associado (Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> MS5-RDIDP) da Universidade de São Paulo, onde leciona desde 1998, atuando tanto na graduação quanto na pós-graduação (Área de História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo, linha de pesquisa História e Preservação da Arquitetura). Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em História da Arquitetura e Preservação, atuando principalmente nos seguintes temas: conservação e restauração, bens culturais, arquitetura ferroviária, arquitetura do ferro e arquitetura industrial. É bolsista produtividade CNPq (nível II), desde 2010, e Pesquisadora Associada do Núcleo de Apoio à Pesquisa - São Paulo: Cidade, Espaço e Memória da USP (NAP-SP), desde agosto de 2012.

Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto.

Rua do Lago, 876 - Cidade Universitária

05508-080 - São Paulo, SP - Brasil

(11) 3091-4555

URL da Homepage: <http://www.usp.br/fau>

[bmk@usp.br](mailto:bmk@usp.br)

## O DESTINO DO CENTRO HISTÓRICO DE NÁPOLES, EM QUARENTA ANOS DE DEBATES E PROPOSTAS PROJETAIS: DO PLANO DE 1971, AO GRANDE PROGRAMA UNESCO

Andrea Pane

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

O centro histórico de Nápoles, com os seus 1917 hectares de extensão – dos quais, cerca de 1021, inscritos na Lista do Patrimônio Mundial da Unesco –, é um dos maiores e mais antigos da Europa. Essa afirmação, difundida na rede e repetida com frequência pelos políticos, requer necessária e imprescindivelmente ser precisada: a área que corresponde à antiga cidade de fundação grega denominada *Neapolis* – datada, segundo a tradição, do século 5 a.C., e hoje um pouco retrodatada, graças a achados arqueológicos que se seguiram às escavações para a construção do metrô<sup>1</sup> – estende-se por menos de 146 hectares. A progressiva ampliação do perímetro do centro histórico, até os citados 1917 hectares atuais – que compreendem também partes da cidade novecentista, junto com os núcleos históricos de algumas pequenas aglomerações (*casali*) agregadas ao município de Nápoles nos anos 1920 –, é fruto de um processo articulado que será ilustrado ao longo deste texto.

A rigor, portanto, a cidade originária, que remonta há mais de 27 séculos – datação que induz a incluir Nápoles entre as áreas urbanas mais antigas da Europa –, coincide apenas com algumas partes limitadas de seu atual centro histórico. Entre elas, é necessário mencionar, antes de tudo, o primeiro estabelecimento de *Partenope*, fundado pelos cumanos na atual localização de Pizzofalcone, em torno do século 8 a.C., que foi seguido pela fundação da “cidade nova” – em grego *Neapolis* –, já no final do século 6 a.C, com uma expansão urbana mais consistente, ocorrida durante o século 5 a.C.

Enquanto, da primitiva fundação de *Partenope*, não sobrevive nenhum traço que aflore de modo visível nos dias de hoje, a cidade nova, *Neapolis*, ainda é perfeitamente reconhecível, em seu traçado regular baseado no esquema pseudo-hipodâmico, ou seja, derivado dos modelos adotados por Hipódamo de Mileto nas colônias orientais<sup>2</sup>. Como em outras cidades coevas de fundação grega, o traçado de *Neapolis* é articulado sobre três vias principais, orientadas aproximadamente de leste a oeste e denominadas *plateiai*, com largura de cerca de seis metros, e sobre uma série de ruas ortogonais, orientadas aproximadamente de norte a sul, e denominadas *stenopoi*, com largura de cerca de três metros. Essa grelha define *insulae* retangulares muito alongadas, com cerca de 185 metros de comprimento e 35 metros de largura.

Se forem excetuadas algumas importantes modificações ocorridas nos séculos – devidas principalmente ao extraordinário crescimento das propriedades das ordens monásticas, que produziu, desde o final do século 16, o particular fenômeno de “fazer *insula*”, ou seja, reunir duas ou mais *insulae* da grelha original, englobando também as ruas –, o traçado da antiga *Neapolis* sobrevive hoje, depois de quase 25 séculos, praticamente intacto na sua identidade. Trata-se, portanto, de um caso verdadeiramente significativo de continuidade da chamada *loi de persistance du plan*, segundo a feliz expressão de Pierre Lavedan, em parte antecipada nos escritos de Gustavo Giovannoni, do início do século 20<sup>3</sup>.

É por esse motivo que, a partir de meados dos anos 1960, Roberto Pane propôs a distinção – especificamente aplicável ao caso de Nápoles, mas que tem relações com muitas cidades europeias – entre *centro antigo* e *centro histórico*, em que o primeiro corresponde ao núcleo de fundação da cidade, enquanto o segundo, que contém o primeiro, coincide com a cidade histórica até as mais recentes estratificações<sup>4</sup>. “Se o centro antigo corresponde ao âmbito da estratificação arqueológica,” – escreve Pane – “o centro histórico é a própria cidade em seu conjunto, nela compreendidos seus aglomerados modernos. Noutras palavras, *aquilo que é antigo é histórico, mas nem tudo que é histórico é antigo*<sup>5</sup>.”

Explicitada essa imprescindível premissa de caráter histórico e teórico, é possível enfrentar o tema da conservação do centro histórico de Nápoles pela análise de quase meio século de debates e propostas de intervenção. Não é simples, na verdade, sintetizar, em poucas páginas, uma densíssima atividade de discussões públicas e de projetos que – pelo menos a partir de 1965 – têm por objeto o centro histórico da cidade e, em particular, o seu *centro antigo*. Ao percorrer a riquíssima bibliografia a respeito<sup>6</sup>, é possível perceber que, além de ser um dos centros históricos mais extensos da Europa – se não o mais extenso –, o de Nápoles é também um dos mais estudados e analisados, em todas as suas possíveis facetas. Mas a essa miríade de estudos não correspondeu, todavia, quase nenhuma intervenção de restauro urbano, no curso das últimas décadas. Dessa situação, deriva, portanto, o paradoxo de que, a um excepcional conjunto de valores, acompanhado de numerosas propostas qualificadas de restauro, responde um quadro de abandono desolador.

O centro histórico de Nápoles, com efeito, além de ser o maior e mais estudado da Europa, é provavelmente também o mais degradado do continente, com problemas sociais, econômicos, estruturais que, em muitos casos, remontam há mais de um século, e para os quais ainda não foram encontradas soluções. Percorrer hoje o centro histórico e, especificamente, o *centro antigo* de Nápoles comporta a percepção sincrônica de extraordinários testemunhos arqueológicos, histórico-arquitetônicos, antropológicos, entrelaçados em configurações estratificadas e autênticas, que são encontráveis em pouquíssimas cidades do mundo. Junto disso, no entanto, o visitante de hoje não consegue entender, nem justificar, a incúria dos espaços públicos, a degradação de grande parte das construções, a alteração de muitos edifícios de modo mais ou menos abusivo, o abandono de muitas igrejas, a brutalidade de muitos de seus habitantes, a ausência de qualquer respeito pelo decoro urbano e, mais recentemente – em que é cúmplice a crise econômica –, o encerramento de muitas atividades artesanais que caracterizavam sua vitalidade e a continuidade de seus valores imateriais<sup>7</sup>.

Parece clara, portanto, a utilidade desse breve resumo, motivado também pela história recente do centro histórico, declarado Patrimônio Mundial da Unesco em 1995, objeto de um tardio Plano de Gestão do sítio, elaborado pela administração municipal em 2011, e hoje no centro do debate público, por causa da disponibilização de um modesto financiamento europeu destinado à requalificação urbana (100 milhões de euros, reduzidos em relação à previsão inicial, de 280 milhões). Para enquadrar a situação atual, será proposto um breve transcurso por pouco mais de quarenta anos de história, desde a segunda metade dos anos 1960, data a partir da qual o centro antigo de Nápoles começou a ser objeto de estudos e de aprofundamentos específicos. O foco se concentrará, em

particular, no *centro antigo*, lugar onde permanece a estratificação milenar da cidade, evidenciando também a progressiva ampliação do *centro histórico* até seus limites atuais. Será possível, desse modo, ver a cidade de Nápoles como um paradigma da evolução do restauro urbano na Itália, em mais de quatro décadas de debate.

## DOS DESVENTRAMENTOS AO “RESTAURO URBANÍSTICO”: O PLANO DE 1971

Se olharmos rapidamente as propostas que envolveram o centro antigo de Nápoles, a partir da segunda metade do século 19, podemos perceber a presença constante de eixos viários que atravessam seu tecido, fazendo uso da retórica da linha reta, então imperante<sup>8</sup>. É recorrente, nesses projetos, a ideia de um “quarto decumano”, disposto de modo quase paralelo aos três *plateiai* mencionados acima. Essa solução, caracterizada por uma surpreendente *longue durée*, perdura ainda em numerosos planos – propostos ou aprovados –, da primeira metade do século 20, desde o de Francesco De Simone (1914), ao coordenado por Luigi Piccinato (1936-39), até o de Luigi Cosenza (1946). Apesar de tal apresentação

Figura 1: Raffaele D’Ambra, planta de Nápoles greco-romana, 1904.

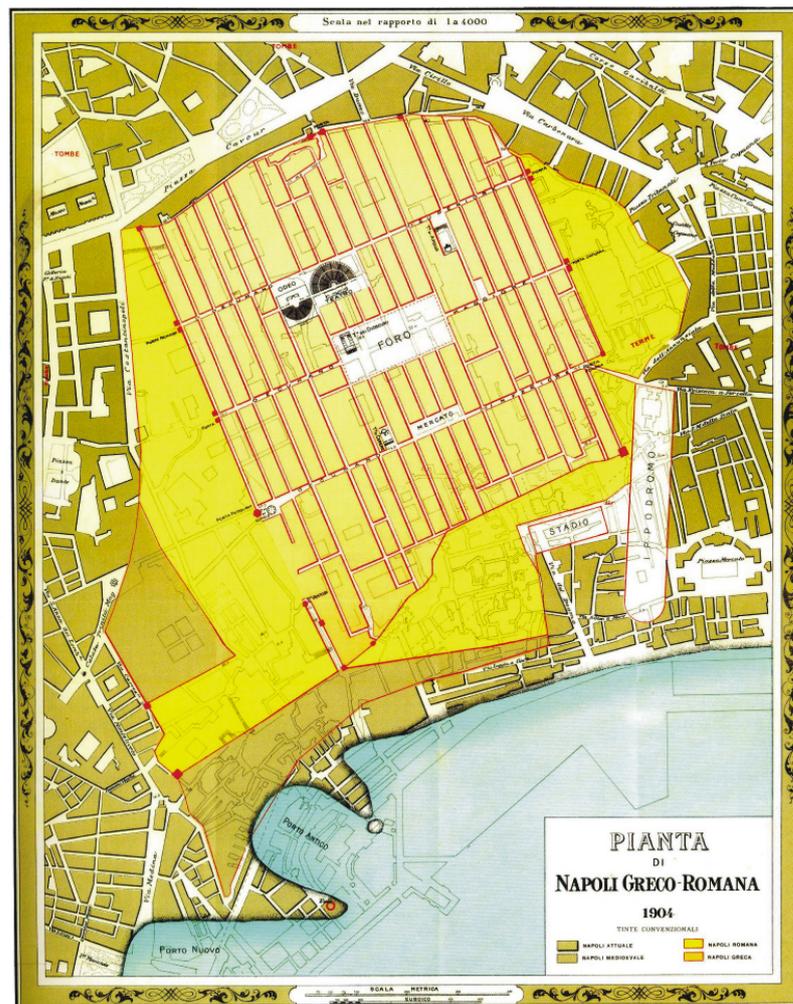


Figura 2: Plano Diretor Geral de Nápoles, 1958; pormenor da “zona histórica” (*Urbanistica*, n. 26, março de 1959). Em cinza os edifícios de notável importância artística e ambiental; em rosa, as áreas de construção recente; em amarelo, as demolições.

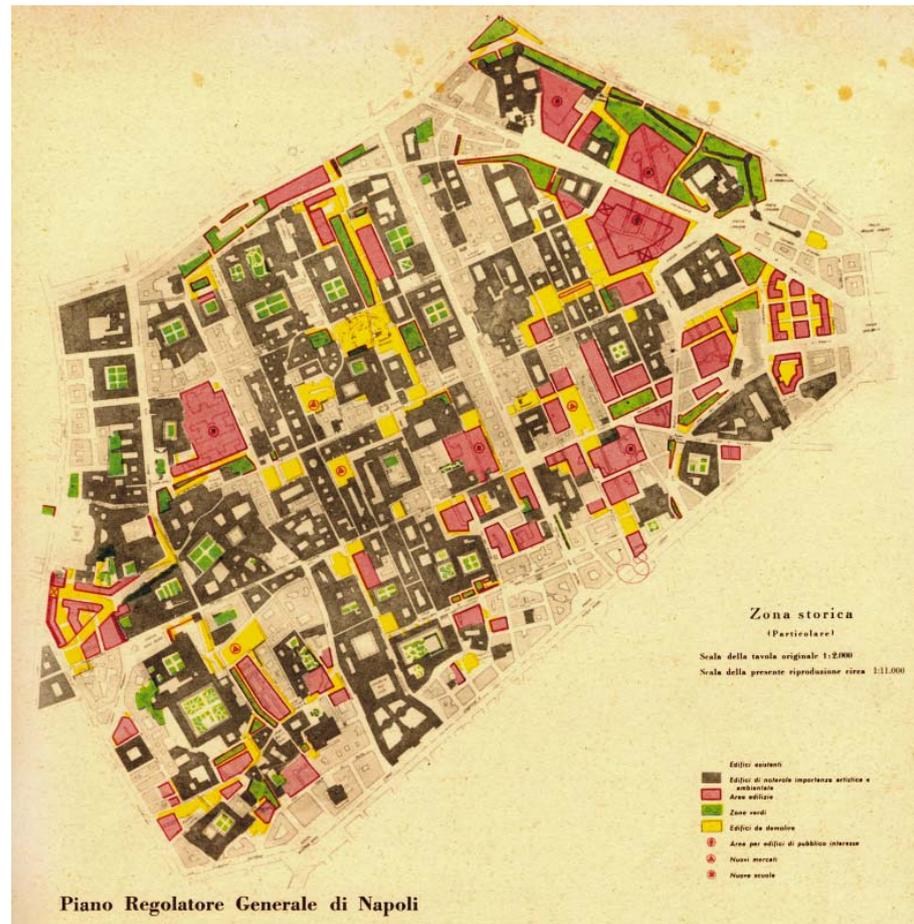


Figura 3: Projeto de restauro urbano do centro antigo de Nápoles, dirigido por Roberto Pane e publicado em 1971. Prancha 13, com hipóteses projetuais estruturadas em sete categorias de intervenção, definidas como segue: amarelo, restauro arquitetônico; azul, desbastamento vertical em edifícios de notável interesse; hachura cinza, desbastamento vertical; vermelho, substituição de edifícios; bege, desbastamento vertical em edifícios construídos recentemente; verde, criação de espaços livres; rosa, conservação. (IL Centro antico di Napoli. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1971).



sintética, necessária para este breve artigo, não permitir analisar cada um desses planos em pormenores, devemos observar que, com o passar das décadas, a progressiva difusão das primeiras propostas de preservação para as “velhas cidades”, devidas principalmente a Giovannoni, produz soluções cada vez mais afastadas da ideia de um eixo rigidamente retilíneo, e progressivamente mais respeitosas em relação aos monumentos<sup>9</sup>.

Nos anos do segundo pós-guerra – e, em particular, durante a administração monárquica do prefeito Achille Lauro (1952-58) –, o centro antigo é objeto de algumas intervenções de reconstrução não controladas, ditadas por uma lógica emergencial e impelidas por objetivos especulativos, que aproveitam os vazios urbanos produzidos pelos bombardeios<sup>10</sup>. O ano de 1958 representa o auge desse tipo de abordagem: foi adotado um plano diretor – redigido por uma comissão de 108 especialistas, instituída em 1955 – cujo único escopo é favorecer as construtoras, prevendo, por quase todas as partes, o aumento da densidade construtiva<sup>11</sup>. Para o centro antigo, em particular, resulta num conjunto desconcertante de demolições, acompanhadas por novas construções, com volumetrias e alturas incompatíveis com o tecido urbano da *Neapolis* greco-romana. Trata-se de uma proposta que está em total desacordo com aquilo que se discutia, já há cerca de uma década, no âmbito de congressos e de encontros, dos quais participavam as mais eminentes personalidades da arquitetura e do urbanismo daquele tempo – entre as quais, Pane, Rogers, Zevi, Argan, Brandi, Benevolo, Cederna, para citar apenas alguns poucos –, e em que, mesmo na diversidade de posições expressas, era sempre reiterada a necessidade de proteger os centros históricos, por meio dos instrumentos urbanísticos, da ameaça da especulação imobiliária<sup>12</sup>. Combatido pelas personalidades mais sensíveis daquele momento, seja na escala local, seja na nacional<sup>13</sup>, e, ainda, pela seção campaniense do Istituto Nazionale di Urbanistica (INU) (Instituto Nacional de Urbanismo) e pela Soprintendenza<sup>14</sup>, o plano foi, afortunadamente, reprovado de modo definitivo pelo Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici (Conselho Superior de Obras Públicas), em abril de 1962.

É dessa imagem que se deve partir, para compreender a realidade do centro histórico de Nápoles, nos anos do “milagre econômico” italiano (1950-70), uma imagem que mostra a aterradora disparidade entre as aquisições teóricas dos estudiosos, no que respeita à preservação dos tecidos antigos, e a práxis urbanística, condicionada por interesses privados. Imagem que foi evidenciada, com inigualável eficácia, pelo diretor Francesco Rosi, em seu filme *Le mani sulla città* (*As Mãos sobre a Cidade*), que ganhou o Leão de Ouro no festival de Veneza de 1963<sup>15</sup>. A reprovação do plano de 1958 pode, portanto, ser interpretada como o *turning point* que marca a passagem, da lógica da transformação quase incontrolada do tecido antigo, em favor das exigências de habitação e do capital, para uma nova abordagem, fundamentada, antes de tudo, na análise e na identificação das características e dos valores da cidade antiga. Trata-se, a bem ver, de uma retomada parcial – com substanciais inovações e atualizações – de instâncias que já haviam surgido na primeira metade do século 20, graças aos escritos de personalidades como o próprio Giovannoni, mas que tinham sofrido uma inesperada involução, exatamente por causa das dramáticas destruições bélicas.

O eco das teorias giovannonianas – com propostas significativas de releituras e atualização – é encontrado desde as polêmicas observações da seção campaniense do INU ao plano de 1958, em que se lê que, para o centro histórico, eram

previstos “desbastamentos e isolamentos com o intuito de colocar em maior evidência os monumentos mais ilustres”. Desse modo – segundo os autores das observações –, “a planta da cidade greco-romana é praticamente desventrada, a continuidade dos decumanos despedaçada, alargando praças e ‘liberando’ absides e ruínas”. Ao contrário, prosseguem, “é necessário esclarecer que o desbastamento deve ser feito limitadamente nos lugares em que é necessário, no sentido vertical, e não no horizontal, e que nos países civis a melhoria dos centros históricos é feita do interior dos blocos em direção ao exterior, de modo a conservar não apenas os monumentos, mas também a estratificação ambiental”<sup>16</sup>.

É fácil atribuir a Roberto Pane, membro do INU desde 1952, algumas passagens do texto acima citado. Exatamente a revisão das teorias de Giovannoni – e sobretudo a limitação das intervenções de desventramento exclusivamente no sentido vertical – estarão, com efeito, na base da proposta de plano urbanístico para o centro antigo de Nápoles, apresentada em 1971, dirigida pelo mesmo Pane e coordenada por Roberto Di Stefano, com um significativo grupo de estudiosos de caráter interdisciplinar. Publicado em três volumes, com o título *Il centro antico di Napoli. Restauro urbanistico e piano di intervento*, o estudo promovido por Pane constitui o êxito de quase uma década de pesquisas, levantamentos e registros, conduzidos com o auxílio dos estudantes da Faculdade de Arquitetura de Nápoles. Havia sido precedido, seis anos antes, pelo volume de Corrado Beguinet e Pasquale De Meo, com o título *Il centro antico di Napoli. Documenti e proposte*, que deveria ser uma premissa de ordem geral e de impositação de problemas, e ter sido logo seguido pela publicação de estudos analíticos e soluções de restauro, mas que, por causa da complexidade das análises sucessivas, seria finalizado apenas seis anos depois. Por isso, como se esclarecia na apresentação aos três volumes de 1971, o estudo de Beguinet e De Meo, de 1965, configurava-se “como uma antecipação dos problemas, inspirada na mais moderna cultura urbanística e, portanto, em grande parte retomada pela presente pesquisa, mas não como uma premissa sistemática”<sup>17</sup>.

Mas o estudo de 1965 deve ser recordado exatamente por ter sido a primeira tentativa de aproximar, de modo analítico, a problemática específica do centro antigo de Nápoles, entendido pela primeira vez segundo a distinção proposta por Roberto Pane. Na longa introdução ao texto, assinada por Pane, estão já contidas, *in nuce*, as principais instâncias que caracterizarão o plano sucessivo de 1971. Emerge claramente o caráter complexo do centro napolitano, onde os aspectos urbanísticos, arquitetônicos e construtivos se entrelaçam com aqueles sociais e humanos, definindo os valores de *ambiente* sobre os quais Pane insistia há mais de uma década<sup>18</sup>. Junto a isso, já se manifesta uma abertura no que respeita a uma transformação controlada do centro antigo: na impossibilidade de conservar edificações, em muitos casos desprovidas de valor e gravemente comprometidas – diversamente do que ocorria em Siena, Bolonha ou Ferrara –, emerge uma temática central do problema, a das construções, qualificadas, de substituição. “Existem hoje blocos inteiros para os quais não pode ser invocada nem ao menos a conservação de um portal [...], e isso porque nada subsiste, além do traçado viário que tenha significado de história, no sentido positivo de civilidade e de cultura, e não naquele de anonimato e de miséria”, escreve Pane de modo decidido, fundamentando as próprias reflexões numa visão crítica do restauro, alimentada por uma preocupação constante, de matriz crociana, com a continuidade da história. Será então necessário, portanto, pensar em edifícios de substituição, que afastem “o narcisismo dos arquitetos”, refutando como

Figura 4: Os limites do centro histórico de Nápoles, como delineados no plano diretor de 1970 (hachura negra), e a ampliação a 720 hectares, estipulada em fase de aprovação em março de 1972 (*Urbanistica*, n. 65, julho de 1976).

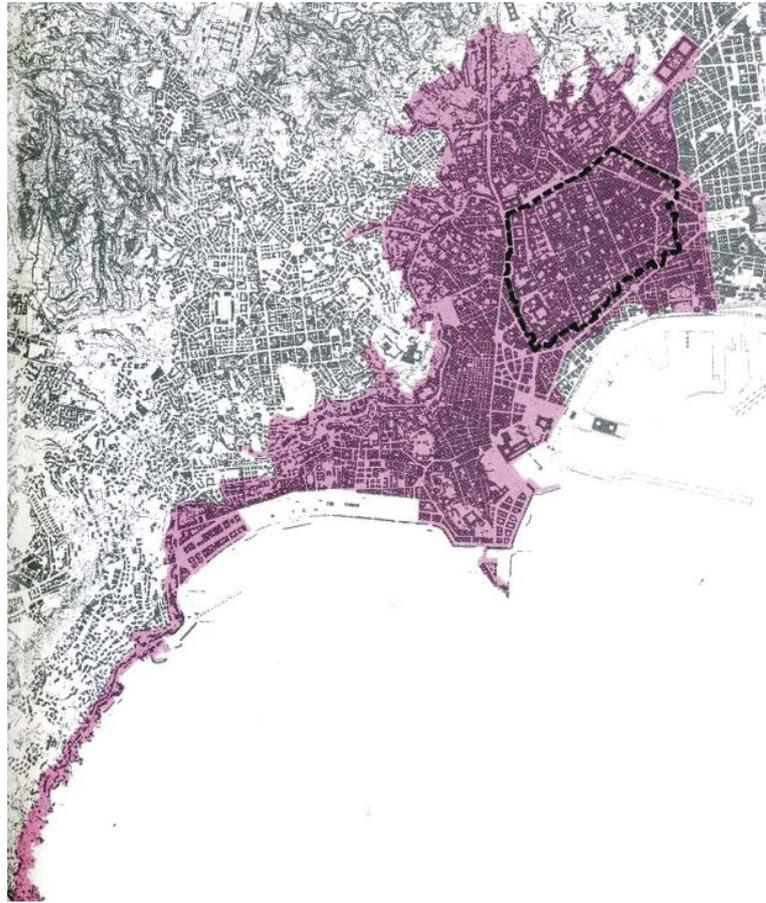
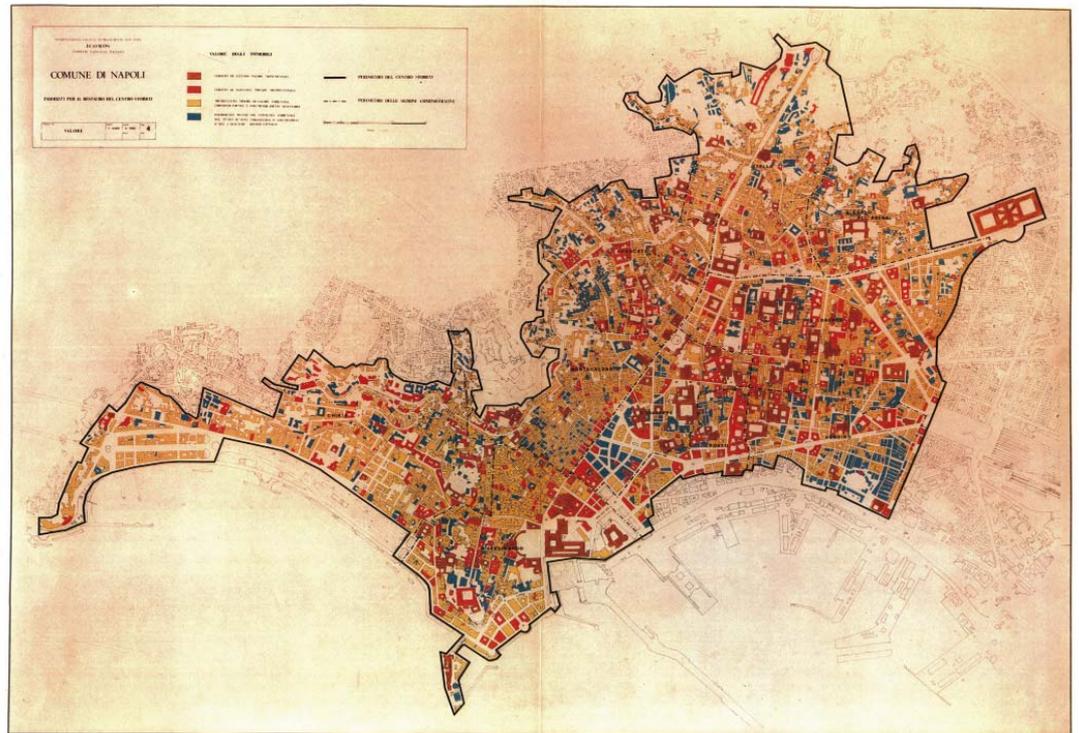


Figura 5: ICOMOS, diretrizes para o restauro do centro histórico de Nápoles (1982); prancha com os valores dos edifícios, estruturados em quatro categorias: "GP1 – edifício de elevado valor monumental (marrom); GP2 – edifício de notável mérito arquitetônico (vermelho); GP3 – arquitetura menor, de valor ambiental, aceitável do ponto de vista urbanístico e volumétrico (amarelo); GP4 – inserção avulsa no contexto ambiental, do ponto de vista urbanístico ou volumétrico, ou de característica arquitetônica (azul)" (ICOMOS. *Indirizzi per il restauro del Centro storico di Napoli*. Napoli: Arte tipografica, 1982).



“irresponsabilidade e veleidade qualquer invocação de liberdade estereométrica” – sustentada naqueles mesmos anos por Bruno Zevi<sup>19</sup>, em polêmica com Pane – privilegiando “uma obediência mais séria às exigências do homem”. Em conclusão, “o conceito de defesa de um ambiente não é a tentativa de fazer sobreviver um anacronismo, em nome de um direito à nostalgia”<sup>20</sup>. Com essas premissas, o estudo de Beguinot e De Meo, de 1965, desenvolve uma primeira e mais aprofundada análise das condições de moradia, da presença de atividades artesanais e comerciais e das perspectivas de intervenção no centro antigo. São colocadas em confronto as propostas parcialmente destrutivas, presentes nos planos diretores precedentes; são analisadas, pela primeira vez, as condições de circulação e de tráfego; é feito o censo dos índices de número de habitantes (das casas ocupadas) por número de cômodos habitáveis disponíveis (nas casas ocupadas), das destinações de uso e de outros parâmetros urbanísticos. Uma

Figura 6: Studi Centro Storico Napoli (SCSN): projeto de regeneração do centro histórico de Nápoles, mais conhecido como “Reino do Possível” (1988). Prancha do valor histórico-artístico e ambiental dos edifícios, estruturados em quatro categorias: “valor monumental (marrom); valor arquitetônico (vermelho); valor ambiental (amarelo); nenhum valore (azul)” (SCSN (Org.). *Rigenerazione dei centri storici. Il caso Napoli*. Milano: Edizioni del Sole-24 Ore, 1988).



análise mais capilar, voltada para a parte ocidental do centro antigo, é desenvolvida até a elaboração de fichas de alguns edifícios e a representação da elevação das fachadas sobre a rua.

Muito mais aprofundada, no entanto, será a metodologia aplicada pelo estudo publicado em 1971, que – como já mencionado – terá a participação interdisciplinar de oito diversos estudiosos, entre os quais, além de Pane e Di Stefano, estão também especialistas de economia (Carlo Forte), transportes (Lucio Cinalli) e direito (Guido D’Angelo)<sup>21</sup>. O trabalho desse grupo deve ser enquadrado na mudança do clima urbanístico da cidade, e deve também ser resumido de modo muito breve.

A partir de 1962, com efeito, depois da reprovação definitiva do plano diretor apresentado pela Comissão Lauro em 1958, foi nomeada uma nova comissão para o estudo do plano diretor de Nápoles, presidida pelo grande urbanista Luigi

Figura 7: Studi Centro Storico Napoli (SCSN): projeto de regeneração do centro histórico de Nápoles, mais conhecido como “Reino do Possível” (1988). Prancha com hipóteses de intervenção, estruturadas em nove categorias: “1) Restauro (amarelo); 2) Saneamento conservativo (amarelo com perímetro negro); 3) Manutenção ordinária e extraordinária (laranja); 4) Reestruturação edilícia (azul); 5) Faixa costeira cujas funções deverão ser redefinidas mediante concurso (linha tracejada azul); 6) Demolição para criação de espaços livres e/ou verdes (hachura em vermelho); 7) Zonas de reestruturação urbanística (perímetro em vermelho); 8) Intervenções PSER (Programma straordinario di edilizia residenziale - Programa Extraordinário de Edifícios Residenciais) (cinza); 9) Área a ser trabalhada por concurso de ideias (ponto negro)” (SCSN (Org.). *Rigenerazione dei centri storici. Il caso Napoli*. Milano: Edizioni del Sole-24 Ore, 1988).

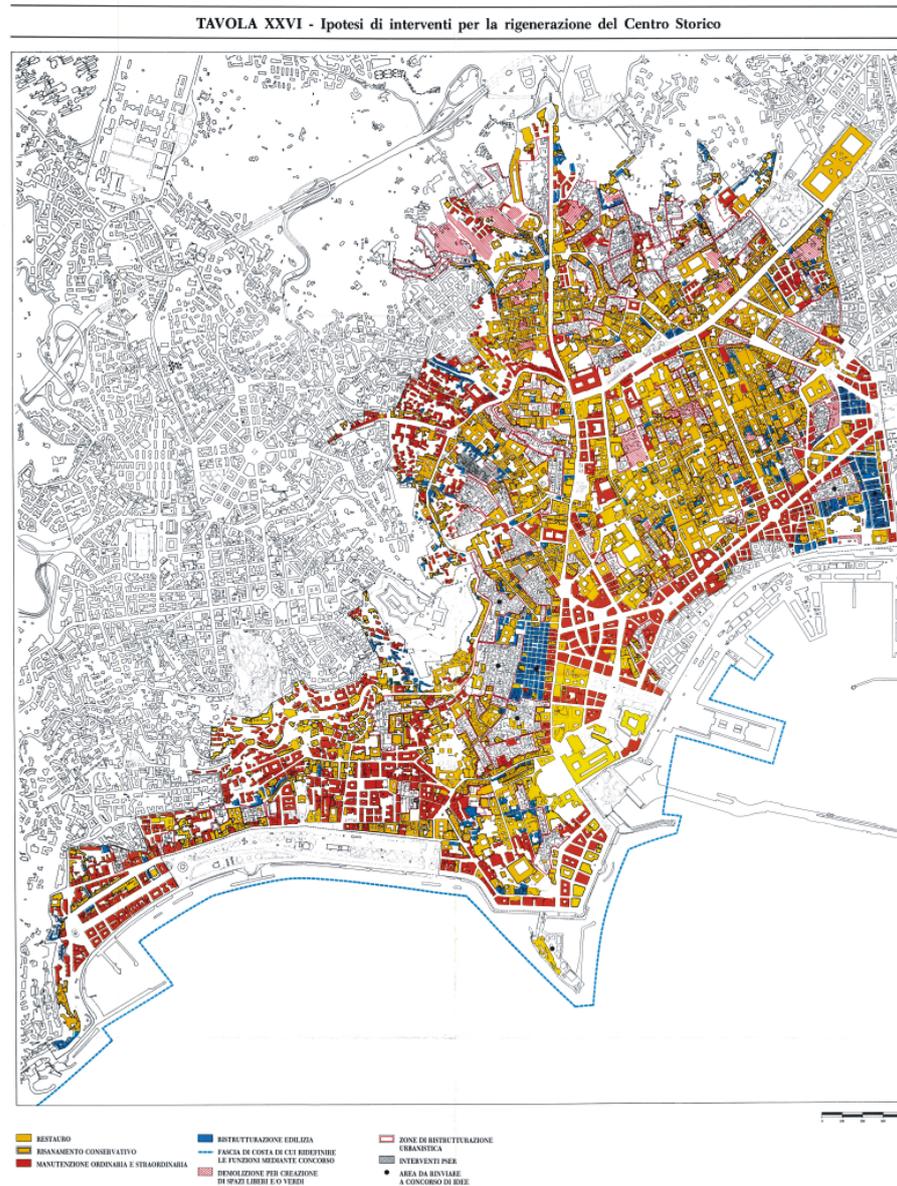
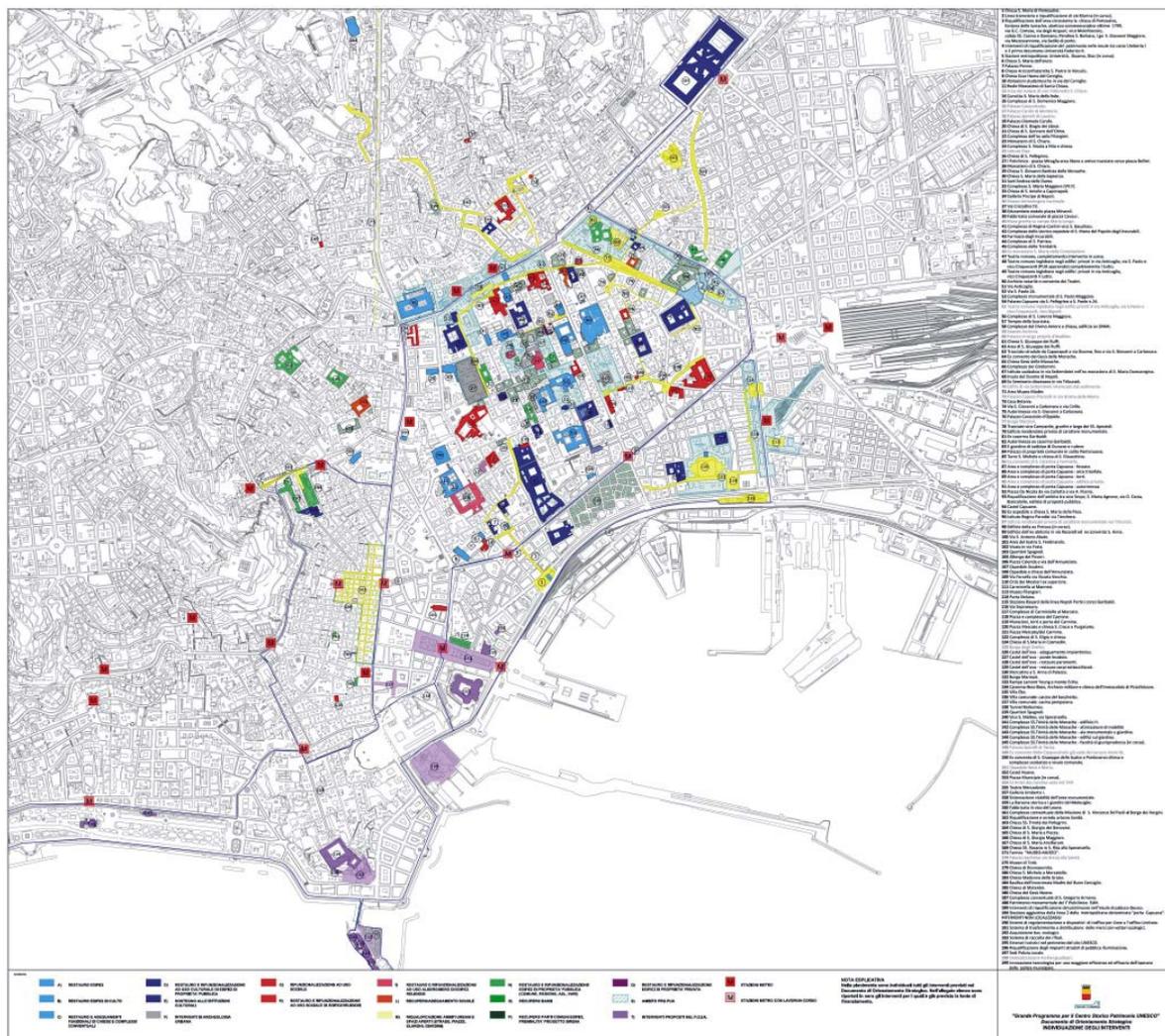




Figura 9. Comune di Napoli (Prefeitura de Nápoles). Grande Programa para o Centro Histórico Patrimônio UNESCO. Documento de Orientação Estratégica (2009); prancha de caracterização das intervenções, pouco claro em suas definições: azul claro, restauro; azul escuro, restauro para uso cultura de edifícios de propriedade pública; vermelho, restauro e reutilização para uso social; rosa, restauro e reutilização para uso hoteleiro de edifícios religiosos; verde claro, restauro e reutilização de edifícios de propriedade pública. (www.comune.napoli.it).

justificada por Roberto Pane também em sede teórica, precisando que “não teria sido possível identificar os limites da zona que é objeto do nosso estudo segundo uma configuração arqueológica entendida em sentido estrito, como limitar, por exemplo, até a ampliação da muralha do século 5 d.C. Obviamente, isso teria levado a um traçado puramente abstrato, porque não mais reconhecível dentro dos limites ainda presentes, e, ao mesmo tempo, teria excluído as muralhas aragonesas [...]. Ademais, dentro do perímetro do traçado a ser tutelado, foi incluída uma faixa marginal, entre a cidade histórica e o seu núcleo primitivo”<sup>26</sup>. Esta última zona, compreendida como uma “faixa de sutura”, parecia anteciper o conceito de *buffer zone* (zona de amortecimento), adotado, muitos anos mais tarde, nos Planos de Gestão dos sítios Unesco.

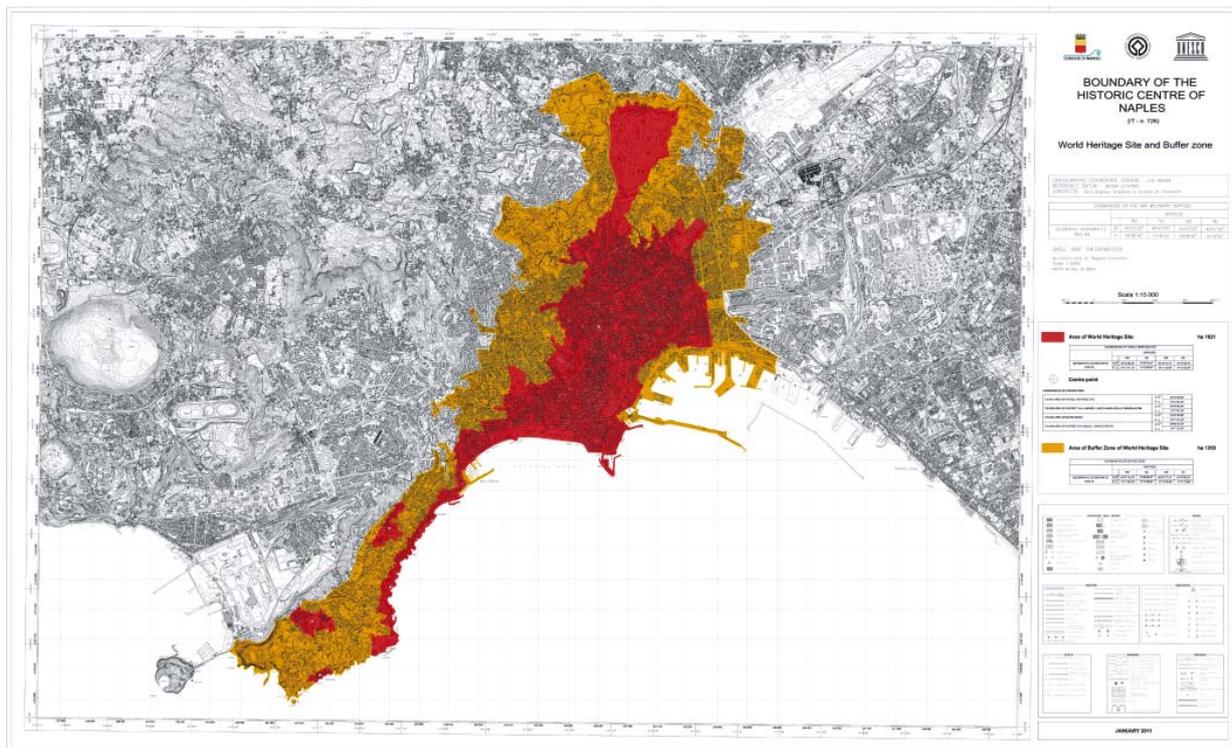
O estudo havia partido de uma atualização dos dados planimétricos disponíveis, cruzados com os dados cadastrais, e de um levantamento – feito pela primeira vez – das fachadas das edificações em escala 1:200. Sucessivamente, com o auxílio dos estudantes dos cursos de Restauro Arquitetônico dos anos 1964-67, procedeu-se à elaboração sistemática de fichas para cada um dos edifícios do centro antigo. A montante das escolhas específicas, havia uma visão voltada ao



descongestionamento e à redução da densidade habitacional, que seria levada de uma média de c. 600 habitantes por hectare a 323<sup>27</sup>. Isso comportaria a saída de cerca de 23 mil habitantes, em relação aos 70.126 do censo de 1968, a serem realocados em outras áreas da cidade, sujeitas à reestruturação no PDG. Esse deslocamento da população, no entanto, não era motivado pela mais-valia das áreas após o restauro. Ao contrário, o objetivo do plano era exatamente a permanência dos estratos sociais que habitavam o centro antigo, mediante um financiamento misto público-privado, fundamentado numa avaliação custo-benefício que pela primeira vez contemplava também benefícios não-financeiros, com particular atenção pelas atividades culturais, comerciais e artesanais<sup>28</sup>.

O centro antigo era imaginado como uma parte viva e não museizada da cidade, liberada do trânsito de veículos e “desbastada” em seu tecido, sobretudo no sentido vertical (em altura). Do ponto de vista da circulação, os carros seriam limitados, mas não como ocorre hoje – ou seja, simplesmente impedindo o acesso, sem nenhuma hipótese de mobilidade alternativa –, mas, sim, prevendo um sistema de estacionamentos radiais, no nível da rua ou subterrâneos, de modo a configurar percursos a pé não maiores do que 250 metros<sup>29</sup>. A partir das vicissitudes urbanas específicas da cidade de Nápoles – crescida sobre si mesma, pela proibição secular de construir além dos limites das muralhas –, o centro antigo era interpretado de modo a enfatizar o valor predominante do esquema hipodâmico, digno em si de tutela e não-modificável, em cujo interior era possível intervir, reduzindo em altura os edifícios que, ao longo dos séculos, foram objeto de sobre-elevações desprovidas de valor. Com essa abordagem, permaneciam algumas instâncias “sanitaristas” já presentes nas teorias de Giovannoni – como as de levar “luz e ar” aos becos –, conjuntamente com avaliações mais complexas, de ordem estática, de locação e econômicas.

Figura 10: UNESCO: perímetro do centro histórico de Nápoles. Com cor vermelho escura, a área do sítio Patrimônio Mundial (1021 hectares), em amarelo claro a *Buffer Zone* (zona de amortecimento, 1350 hectares), janeiro de 2011 ( <http://whc.unesco.org/>).



No entanto, diversamente de outras propostas anteriores, as escolhas eram fruto de uma análise capilar do tecido urbano, subdividido – por simples razões práticas e sem nenhuma intenção de redução tipológica – em 100 âmbitos (áreas) distintos, em “ilhas, blocos e grupos”, aos quais era dedicado o segundo volume, escrito inteiramente por Roberto Pane. Para cada uma das 100 áreas, era apresentada uma planimetria do estado atual, com indicação dos lotes cadastrais a partir das plantas cadastrais, um conjunto de fotografias tiradas pelo próprio Pane, com particular atenção aos “valores ambientais”, e uma planta de projeto. O todo era acompanhado de um breve texto, que ilustrava as características arquitetônicas e urbanísticas daquela área específica e sintetizava as propostas projetuais. Refutando a hierarquização dos valores, que teria levado “à eliminação de construções de modesto interesse, e que, no entanto, têm um grande significado a ser tutelado, não tanto por si mesmas, mas em função de uma peculiar situação local”<sup>30</sup>, a leitura era baseada num conhecimento direto do tecido, que levava em conta não apenas os valores de arte e história mas também “as relações construtivas, os usos, a salubridade”.

Derivam disso cinco categorias de intervenção, aplicadas à escala da edificação singular, assim articuladas: “1) Restauro arquitetônico; 2) Desbastamento vertical; 3) Conservação; 4) Substituição de edificações; 5) Criação de espaços livres”<sup>31</sup>. Para o desbastamento vertical, fulcro de toda a proposta, deveriam ser ulteriormente identificados três casos distintos: o genérico, o aplicado a edifícios “de notável interesse”, e o relativo a edifícios “construídos recentemente”. Nesse sentido, a intervenção de redução das alturas se apresentava de modo oportunamente diferenciado, prevendo, nos primeiros dois casos, “apenas a reestruturação interna (mantendo o número de cômodos), com conservação das fachadas externas e dos elementos internos de interesse histórico-artístico [...]; como, por exemplo, escadas abertas e os arcos durazzescos<sup>32</sup>”, enquanto o terceiro – relativo a edifícios recentes e totalmente incongruentes em relação ao organismo urbano – também a “reestruturação ou a substituição da parte restante, mantendo o número de cômodos”<sup>33</sup>. Desse modo, as categorias de intervenção tornavam-se sete no total, como representado na planta de projeto de restauro urbanístico, anexada, como prancha 13, ao primeiro volume do estudo<sup>34</sup>.

Um exame da prancha geral em cores mostra a plena prevalência das intervenções de restauro arquitetônico (amarelo), seguindo-se as de conservação (rosa), voltadas prevalentemente às edificações oito-novecentistas em boas condições estáticas. Emergem, depois, as três categorias citadas de desbastamento vertical e a criação de espaços livres (verde), entre os quais aparece a oportuna demolição dos edifícios do hospital, localizados na zona da Croce di Lucca – ainda hoje prevista no plano diretor vigente –, e a liberação dos dois teatros romanos, realizada com o sacrifício parcial de estratificações medievais e modernas.

Um discurso à parte, merece a questão das intervenções de substituição de edifícios, representados em vermelho, aos quais é confiada a tarefa de integrar a dotação de equipamentos de interesse público para os habitantes do centro antigo. Essa medida estava em acordo com o recente Decreto Ministerial 1444, de 2 de abril de 1968, que definia, pela primeira vez, uma dotação mínima de “espaços públicos ou reservados às atividades coletivas, para áreas verdes de uso público ou para estacionamentos”, ou seja, os chamados “standards urbanísticos”<sup>35</sup>. No plano de 1971, era previsto um notável aumento dos equipamentos escolares<sup>36</sup> e a realização de espaços verdes públicos, que eram (e são) totalmente ausentes do centro antigo, se forem excluídas as *insulae* conventuais. Para as novas inserções

arquitetônicas – em acordo com a orientação proposta por Roberto Pane, desde os anos 1950, contra as posições de Brandi e Cederna – era prevista a abertura para a linguagem contemporânea, precisando “que o ambiente do centro partenopeu tem necessidade absoluta de uma intervenção criativa; que nenhuma limitação estilística, ou formal deva ser imposta, mas apenas aquilo que será sugerido pela melhor conveniência da vida local em sociedade”<sup>37</sup>. Ao se reler, hoje, algumas das propostas voltadas às áreas mais orientais do centro antigo – como as de S. Giovanni a Carbonara e da Duchesca, apresentadas, já na introdução, como exceções para o critério do desbastamento vertical, para as quais Roberto Pane escrevia que “nenhum interesse de arte ou de história pode ser invocado, nem mesmo para sustentar uma conservação parcial”<sup>38</sup> – chamam a atenção, por sua determinação, marcando distância em relação às atuais abordagens conservativas. Analogamente, parece hoje anacrônica a proposta de reestruturação urbanística e readequação viária entre Calata Trinità Maggiore e via Costantinopoli, que recuperava uma ideia contida no plano de Giovannoni de 1926 e já antecipada em projetos oitocentistas<sup>39</sup>.

No entanto, se forem excluídos os dois últimos casos citados, o plano de 1971 parece ainda hoje exemplar, do ponto de vista metodológico, a ponto de constituir uma referência imprescindível para os debates atuais<sup>40</sup>. Infelizmente, porém, se a proposta é bem conhecida e ainda estudada de modo aprofundado nos ambientes acadêmicos, o mesmo não ocorre em nível político e administrativo, em que se manifesta uma desconcertante “memória curta”, como será visto sinteticamente mais adiante.

#### DO CENTRO ANTIGO AO CENTRO HISTÓRICO: O PLANO DIRETOR DE 1972 E AS DIRETIVAS PARA O RESTAURO DO ICOMOS (1982)

Enquanto o estudo sobre o centro antigo de Nápoles era editado e apresentado publicamente, ocorria um debate intenso relativo ao Plano Diretor Geral (PDG) apresentado em 1969, que chegou a envolver até mesmo o Parlamento<sup>41</sup>. Entre as questões principais, a da tutela do centro histórico constituía um tema particularmente candente: o PDG previa, com efeito, submeter a um saneamento conservativo exclusivamente o centro antigo, com um perímetro ainda mais restrito do que os 146 hectares citados antes (ao qual eram acrescentados os bairros de Pizzofalcone e Santa Lucia, com uma destinação prevalente turístico-hoteleira), enquanto todo o resto da cidade histórica era destinado a pesadas operações de reestruturação urbana, com taxas de aproveitamento elevadas<sup>42</sup>. Essa abordagem, obviamente, não era compartilhada pelos autores do plano de 1971 para o centro antigo – que, ademais, não tinham tomado parte na comissão que havia elaborado o PDG –, ainda que uma parte da imprensa de esquerda insinuasse que o estudo deles tivesse oferecido o aval cultural utilizado pela administração municipal para limitar o saneamento conservativo somente àquela parte da cidade, destinando todo o resto para a reestruturação<sup>43</sup>.

Adotado em março de 1970, entre as polêmicas dos ambientes mais radicais e progressistas, o PDG foi muito modificado, quando da sua aprovação junto ao Conselho Superior de Obras Públicas, que definia uma versão muito alterada exatamente naquilo que concerne ao perímetro do centro histórico, aprovada de modo definitivo com o Decreto Ministerial nº 1829, de 31 de março de 1972<sup>44</sup>. Com esse ato, a diferenciação entre centro antigo e centro histórico foi de fato abolida: o centro histórico passou a estender-se por uma área muito mais ampla,

com cerca de 720 ha, compreendendo todas as construções estratificadas até os primeiros anos do século 20, de Posillipo até Capodimonte, destinado em parte a saneamento conservativo (zona B) e em parte a reestruturação urbanística (zona C).

Se essa escolha afastava os riscos de radical alteração de partes da cidade histórica ainda pouco estudadas e reconhecidas por seus valores arquitetônicos e ambientais – como os Bairros Espanhóis, Vergini, e Sanità –, concomitantemente validava a renúncia definitiva a promover o restauro urbanístico do centro antigo, cujo estudo seria relegado a uma gaveta. Começava, assim, uma fase – que duraria mais de trinta anos – da impossível implementação do PDG do modo como foi aprovado em 1972, dado que tudo estaria sujeito à elaboração de planos específicos, que não foram nem ao menos iniciados<sup>45</sup>.

Ao longo dos anos 1970, enquanto o tema dos centros históricos se tornava central no debate urbano nacional – promovido, em particular, pela Associazione Nazionale Centri Storico-Artistici (ANCSA) (Associação Nacional dos Centros Histórico-Artísticos), fundada em 1960, e discutido em numerosos congressos –, o caso do Centro Histórico de Nápoles ficava em segundo plano, em favor de uma maior atenção ao tema das periferias<sup>46</sup>. Em nível nacional, no entanto, assistia-se a uma mudança conceitual importante: os centros históricos eram cada vez mais compreendidos como bens econômicos, com todas as consequências que isso comportaria. A questão social assumia um papel dominante, e o centro histórico tornava-se, segundo alguns, um lugar privilegiado onde concentrar a luta de classes<sup>47</sup>. É nesse contexto que se situa, em 1973, a adoção do *Piano per l'edilizia economica e popolare* (Plano para as Edificações Econômicas e Populares) – Peep, no centro histórico de Bologna, que se tornará o emblema – para o bem e para o mal – da intervenção pública daqueles anos nos centros históricos, fundamentado em critérios do restauro tipológico, seguido por numerosos outros exemplos<sup>48</sup>.

Devem ainda ser citadas duas outras importantes etapas que marcam o debate dos anos 1970, em âmbito italiano e europeu: a redação da *Dichiarazione de Amsterdã*, em 1975, por ocasião do Ano Europeu do Patrimônio Arquitetônico – na qual foi introduzido o conceito de “conservação integrada” –, e a aprovação da Lei nº 457, de 5 de agosto de 1978, relativa às novas normas para as construções residenciais. Essa lei continha disposições específicas (Título IV) dedicadas à “Recuperação do patrimônio edificado e urbanístico existente”, prevendo a implementação de um novo tipo de plano urbanístico – o “plano de recuperação” –, baseado numa gama muito ampla de intervenções possíveis, desde a manutenção ordinária, até a reestruturação urbanística. Com essa lei, portanto, validava-se a faculdade de proceder à “recuperação” da cidade existente, para fins construtivos e sociais, prescindindo de seus valores culturais, com o risco de desnaturar completamente os tecidos antigos, a ponto de um famoso artigo de Gaetano Miarelli Mariani, parafrazeando um filme célebre, ser intitulado: *Legge 457. Licenza di distruggere*<sup>49</sup> (*Lei 457. Licença para destruir*).

Em meio a esse ambíguo fundo político e cultural, ocorria o terremoto de Irpinia, de 23 de novembro de 1980, que produziu, além de uma destruição sem precedentes no interior da Campânia, danos significativos às edificações históricas de Nápoles. Com a intenção de retomar a questão do centro histórico e atualizá-la à luz da lei 457 de 1978 e do recente terremoto, o município de Nápoles encarregou o comitê italiano do Icomos de redigir um documento que orientasse a elaboração dos planos de recuperação. Publicado em 1982, com o título *Indirizzi per il restauro del Centro storico di Napoli*, sob a coordenação de Roberto Di Stefano<sup>50</sup>, o trabalho partiu de uma abordagem econômica da preservação, entendida como “atividade produtiva”, em condições de transformar “o bem

econômico cultural num bem que (sem perder seus valores peculiares, ou seja, histórico, artísticos, arqueológicos etc.) abarca uma utilidade maior de tipo social”<sup>51</sup>.

Referindo-se ao perímetro do centro histórico aprovado em 1972, de cerca 720 ha – do qual eram excluídos apenas os “modestos núcleos externos” da via Posillipo e da Arenella, porque “em grande parte sede de edificações residenciais de luxo e sem zonas fortemente degradadas”<sup>52</sup> –, o estudo do Icomos propunha um censo do patrimônio edificado existente, com o objetivo de levantar os usos, estado de conservação (estático e “locativo”) dos imóveis e, ainda, uma sua classificação segundo uma hierarquia de valores<sup>53</sup>. Pela elaboração de mais de 7.700 fichas de inventário, o tecido urbano do centro histórico foi então dividido em quatro categorias: “GP1 – edifício de elevado valor monumental; GP2 – edifício de notável mérito arquitetônico; GP3 – arquitetura menor, de valor ambiental, aceitável do ponto de vista urbanístico e volumétrico; GP4 – inserção avulsa no contexto ambiental, do ponto de vista urbanístico ou volumétrico, ou de característica arquitetônica”. A essa hierarquia de valores, no entanto, não correspondia nenhuma previsão de intervenção: o estudo do Icomos era limitado a definir o perímetro de 47 “zonas de recuperação”, a serem sujeitas à elaboração de planos homônimos, sem oferecer outra indicação, a não ser o texto literal da lei 457 de 1978, com as relativas cinco categorias de intervenção, acompanhadas de algumas considerações de caráter geral<sup>54</sup>.

Definitivamente, o estudo parecia útil exclusivamente para um melhor conhecimento das condições de conservação dos edifícios que estavam dentro do perímetro ampliado do centro histórico, com a aprovação do PDG em 1972. Com relação à análise mais capilar atingida com o plano de 1971, na área do centro antigo, não se registraram novidades particulares, a não ser o aumento de edifícios de valor ambiental (GP3) em áreas antes destinadas à reestruturação urbana – como a zona de S. Giovanni a Carbonara –, que era acompanhada, no entanto, da atribuição do juízo de “inserção avulsa” (GP4), também em relação a imóveis que, no plano de 1971, eram tidos como dignos de conservação e restauro<sup>55</sup>.

### AS NOVAS MÃOS SOBRE A CIDADE? O PROJETO DO “REINO DO POSSÍVEL”: ASCENDÊNCIA E DECLÍNIO

No decorrer dos anos 1980, o estado de degradação do centro histórico se acentuou, pela ausência de qualquer tipo de intervenção, ainda que de simples manutenção. Enquanto isso, a progressiva redução de novas construções em todo o território italiano leva as empresas construtoras a considerar com crescente atenção o tema da transformação da cidade existente. Com essas premissas, nasce o projeto denominado “Reino do possível”, que, mesmo permanecendo apenas no papel, tornar-se-á, em seguida, um *topos* da narrativa urbanística napolitana. Apresentado definitivamente em 1988, depois de algumas propostas preliminares já divulgadas em 1986, o projeto estará ainda no auge até o início dos anos 1990, para depois ser de todo rechaçado, uma vez verificada a inconveniência econômica da operação. Remetendo os detalhes aos vultosos volumes que foram então publicados para ilustrar o projeto<sup>56</sup>, e também às ótimas sínteses críticas elaboradas naquele momento por seus (pouco numerosos) opositores<sup>57</sup>, aqui nos limitaremos a ilustrar as características principais, evidenciando as notáveis contradições que marcam seus conteúdos.

Proposto por um grupo de empreendedores reunidos numa associação feita especialmente para esse fim, a sociedade Studi Centro Storico Napoli (SCSN)

(Estudo Centro Histórico de Nápoles), o projeto vem à luz sob a égide do então diretor da Faculdade de Arquitetura de Nápoles, Uberto Siola, e do presidente do comitê italiano do Icomos, Roberto Di Stefano, que assumem sua coordenação. O estudo parte de uma abordagem fortemente interdisciplinar, com um grupo de consultores e especialistas muito numeroso, cuja composição se modifica ao longo do percurso. A tese de fundo tende ao paradoxo: considerada a enorme extensão do perímetro do centro histórico, de 720 hectares, decidida em 1972, torna-se necessária uma gradação das intervenções, que distinga as zonas a serem destinadas ao “restauro urbanístico” daquelas a serem submetidas a uma mais pesada “reestruturação urbanística”. Parece uma volta para mais de quinze anos antes, quando se debatia a aprovação do plano diretor apresentado em 1969.

Para justificar as propostas, contribuem também muitos notáveis estudiosos, como Renato De Fusco, que ilustra as “regras do jogo morfológico” mediante as quais esvaziar os edifícios de valor ambiental, a serem submetidos a reestruturação, conservando apenas seus invólucros<sup>58</sup>. São até mesmo retomados – de modo impróprio e instrumental – trechos escritos por Roberto Pane, para plano do centro antigo de 1971. Isso é particularmente problemático, considerando-se que toda a operação foi guiada exatamente por dois estudiosos que haviam participado daquele plano, o próprio Di Stefano e Guido D’Angelo, que tinha o cargo de vice-presidente da SCSN<sup>59</sup>.

Na base da análise das construções históricas, está, mais uma vez, a hierarquia de valores qualitativos, tanto, que o estudo produzido pelo Icomos em 1982 parece constituir uma fatal premissa. São replicadas, com efeito, as três primeiras categorias de valores (GP1, GP2, GP3, correspondentes ao “elevado valor monumental”, ao “notável mérito arquitetônico” e à “arquitetura menor”), aos quais se acrescenta uma quarta categoria de “edifícios que não requerem particular tutela”, indicados secamente nas pranchas anexadas (prancha XVIII) como “nenhum valor”<sup>60</sup>. Em realidade, em comparação com aquilo já estudado por Di Stefano em 1982, a análise do “valor histórico-artístico e ambiental”, exposto de modo gráfico na citada prancha, mostra um claro aumento em termos de conservação: no caso específico do centro antigo, em particular, são distinguíveis numerosos edifícios que passam da cor azul (“inserção avulsa do contexto ambiental”), atribuída em 1982, a amarelo (“valor ambiental”).

As contradições emergem, porém, quando, da análise, se passa à hipótese de intervenção (prancha XXVI): aqui, o restauro arquitetônico é reservado apenas aos edifícios com valor GP1 e GP2, enquanto, para os marcados como GP3, estão previstos – em função das condições estáticas – alternadamente o saneamento conservativo, a reestruturação e a substituição de edifícios. Isso resulta que c. 103 hectares de tecido edificado sejam submetidos a reestruturação urbanística<sup>61</sup>, com a conseqüente demolição de quase 50.000 habitações, de onde se pode concluir que “se o plano do ‘Reino do Possível’ fosse adotado, o tecido edificado ‘menor’ da cidade seria apagado coletivamente”<sup>62</sup>.

As reações polêmicas em relação à proposta, afortunadamente, não tardaram: foram, repetidas vezes, organizados congressos e debates, durante os quais, no entanto, os promotores do projeto enfatizam habilmente as posições de clara oposição das associações ambientalistas mais intransigentes, com o intuito de confinar as críticas apenas aos irredutíveis “conservadores”<sup>63</sup>. Depois de alguns meses, o projeto foi definitivamente abandonado, mas – vejam bem – não porque emergiram escrúpulos de caráter cultural ou científico, mas por dúvidas sobre a real conveniência econômica da operação.

## DA VARIANTE GERAL (2004) AO PLANO DE GESTÃO DO SÍTIO UNESCO (2011): PERSPECTIVAS ATUAIS PARA O CENTRO HISTÓRICO

No início dos anos 1990, o município de Nápoles é perturbado por frequentes mudanças no vértice da administração, ditadas por um clima político convulsionado e incerto, que marca um período crucial da história italiana, definido pela historiografia como o ocaso da “Primeira República”. Nesse contexto, desenvolve-se uma tentativa de rever o velho plano diretor de 1972, ainda vigente, que permanece, no entanto, no papel<sup>64</sup>. Poucos anos mais tarde, por iniciativa de alguns intelectuais, apoiados por instituições de pesquisa e, depois, pelas próprias administrações do município e da região, foi promovida a candidatura do centro histórico de Nápoles para a *World Heritage List* da Unesco, apresentada oficialmente no outono de 1994. O reconhecimento foi aprovado um ano mais tarde, em dezembro de 1995, por ocasião de uma reunião oficial da Unesco em Berlim<sup>65</sup>. A definição do perímetro do centro histórico, indicada de maneira muito sumária no dossiê de candidatura, segue aquela aprovada no plano de 1972, com 720 hectares<sup>66</sup>.

No mesmo período, depois de uma significativa mudança política na administração municipal, foi dado início a um longo processo de revisão do plano diretor de 1972, que, num arco de mais de dez anos, levará à “Variante Geral do Plano Diretor Geral de Nápoles”, ainda em vigor, definitivamente aprovada em junho de 2004<sup>67</sup>. Com este último ato, a delimitação do perímetro do centro histórico de Nápoles sofre uma expansão sem precedentes: dos 720 hectares aprovados em 1972 – já considerados excessivos para uma política de restauro e requalificação críveis –, chega-se aos atuais 1917 hectares, na prática quase o triplo da extensão de 35 anos antes. Nesse novo perímetro, está compreendido quase todo o tecido edificado do século 20, incluindo boa parte das construções densas e, em parte, abusivas, realizadas nos anos do saque construtivo da cidade – conjuntamente com os núcleos de alguns *casali* agregados ao município de Nápoles na metade dos anos 1920. A intenção, declarada abertamente, é a de considerar quase toda a cidade existente como “histórica”, limitando as intervenções unicamente à conservação, mesmo com uma gama diferenciada de possibilidades, todas recaindo no âmbito do restauro tipológico.

Tomando por modelo experiências já então datadas, como o próprio Peep para o centro histórico de Bolonha, dos anos 1970, foi introduzida, também em Nápoles – cidade absolutamente não adaptada ao método, pela sua articulada e milenar estratificação –, a classificação do tecido urbano com base em categorias tipológicas. O objetivo é favorecer “intervenções diretas”, a serem concretizadas por entidades públicas e privadas, no quadro de um sistema de regras fundamentado na identificação de 53 tipologias construtivas diversas, sumarizadas em fichas destinadas a esse fim, mediante as quais é “reduzido” e esquematizado o complexo palimpsesto do centro histórico. Impressionam, em particular, as abstratas simplificações pelas quais são classificados os complexos conventuais napolitanos, definidos, por exemplo, como “unidade edificada especial, anterior ao século 19, original ou reestruturada, com estrutura modular complexa”<sup>68</sup>, sem nenhum dado sobre suas vicissitudes históricas específicas e sobre a absoluta unicidade de cada um desses complexos arquitetônicos. Mas, se a abordagem tipológica pode parecer discutível no plano das análises, os êxitos revelam-se desastrosos, quando se passa ao do projeto: a premissa de fundo do plano é, com efeito, a da repriminção tipológica daquilo que se perdeu. O termo “repriminção” é muito recorrente na norma relacionada à aplicação, associado ao

restauro, quase como se fosse uma alternativa para livre escolha do projetista. Desse modo, são permitidas, por exemplo, “a repriminção ou a reconstrução filológica de partes eventualmente desabadas ou demolidas, desde que seja possível, através de fontes iconográficas, cartográficas, fotográficas e cadastrais, documentar sua composição precisa”<sup>69</sup>, voltando a critérios de restauro com mais de um século.

A esse complexo quadro normativo, não corresponde, infelizmente, ao longo da primeira década do século 21, nenhuma mudança substancial nas condições de degradação do centro histórico. A única iniciativa digna de nota – com efeitos, no entanto, muito discutíveis – é a instituição, em 2001, de uma Società per le Iniziative di Recupero di Napoli (Sociedade para as Iniciativas de Recuperação de Nápoles) - Sirena, promovida pela administração municipal, com o intuito de distribuir contribuições financeiras para as intervenções de restauro e manutenção feitas por particulares. Além de privilegiar – por motivos óbvios – as zonas de maior prestígio e socialmente apetecíveis da cidade, localizadas fora do núcleo antigo, o projeto Sirena revelou-se, com frequência, decepcionante, no que respeita aos resultados, conduzindo a alterações sistemáticas das superfícies arquitetônicas e a uma perda de grande parte das argamassas antigas<sup>70</sup>.

Nessas condições, a Unesco, por solicitação de comitês e grupos de cidadãos, fez uma inspeção do sítio em dezembro de 2008, que poderia ter como resultado, inclusive, um possível cancelamento de Nápoles da Lista do Patrimônio Mundial. Afastada essa hipótese, a Unesco impôs algumas correções – entre as quais, também, uma definição mais adequada do incerto perímetro do centro histórico – e solicitou a redação de um Plano de Gestão do sítio, que se havia tornado obrigatório desde 2006<sup>71</sup>. No meio tempo, o Município elaborou um primeiro documento programático – o “Documento di orientamento strategico del Grande Programma per il Centro Storico di Napoli” (Documento de Orientação Estratégica do Grande Programa para o Centro Histórico de Nápoles) - DOS, depois atualizado no Piano Integrato Urbano (Plano Integrado Urbano) – PIU, divulgado em junho de 2009, para destinar uma não generosa cota de fundos europeus (280 milhões de euros) à intervenções de restauro e requalificação, baseados em fios condutores não muito bem definidos (“drivers”) relativos à “Cultura” e ao “Acolhimento”.

Entretanto a administração municipal deu seguimento à elaboração do Plano de Gestão do sítio, entregando-o em fevereiro de 2011, dentro dos prazos limites impostos pela Unesco. Esse documento é fundamentado numa interpretação do centro histórico de Nápoles pela lente do *Historic Urban Landscape* (HUL), novo contentor pelo qual a Unesco se propõe a compreender a complexidade do palimpsesto urbano. Entre os aspectos mais relevantes do plano, está a atenção com a mobilidade e a acessibilidade do centro histórico, junto com algumas análises típicas desse tipo de plano, como a análise SWOT e a definição dos eixos de ação<sup>72</sup>.

O Plano, ademais, propôs um novo e mais amplo perímetro do centro histórico de Nápoles, acatado pela Unesco, que aprovou, portanto, uma consistente extensão do originário perímetro reconhecido em 1995, levando-o a 1021 hectares, compreendendo também áreas verdes antes excluídas, como a Villa Comunale, o Jardim Botânico e Capodimonte, além de algumas localidades separadas do centro histórico e localizadas na colina de Posillipo, como Marechiaro, Santo Strato e a área de Villa Manzo-Santa Maria della Consolazione<sup>73</sup>. A essa nova extensão, foi depois acrescentada uma *buffer zone* – cuja identificação é obrigatória, para definir uma zona tampão para garantir a

proteção do sítio – de 1350 hectares, na qual estão inclusões oportunas, como a área portuária<sup>74</sup>, mas também tecidos urbanos de escasso interesse – como os bairros Vasto e Arenaccia, cujas características parecem bastante longe de satisfazer os critérios Unesco.

## CONCLUSÕES

Depois de exatos quarenta anos de debates, de 1971 a 2011, o destino do centro histórico de Nápoles não parece ainda encaminhado a um programa promissor de restauro e requalificação. Ao longo dos anos, com efeito, a única resposta à crescente degradação construtiva e social parece ser a expansão bulímica do perímetro do centro histórico, que passou de 146 aos atuais 1917 hectares. Concomitantemente, prosseguiram os estudos e os aprofundamentos em âmbito acadêmico, desenvolvidos nos cursos de graduação da Faculdade de Arquitetura, na Escola de Especialização em Bens Arquitetônicos e Paisagísticos, e no mais recente “Master de excelência para a cidade histórica”, ativo desde 2008. Mas o distanciamento entre a riqueza dos estudos e dos projetos e a pobreza da realidade cotidiana da cidade parece verdadeiramente notável. Um dos problemas cruciais do centro histórico é exatamente o da participação ativa de seus habitantes, aos quais é confiada a difícil tarefa de se reconhecer em sua identidade e contribuir para transmitir seus valores<sup>75</sup>.

Depois da entrega do Plano de Gestão, em 2011, uma ulterior crise econômica diminuiu para menos da metade os já escassos fundos disponíveis, levando-os a 100 milhões de euros. Com essa cifra, a administração municipal está promovendo, desde 2012 – com o objetivo de completar os trabalhos em 2015 –, uma série limitada de intervenções pontuais, concentradas prevalentemente nos grandes complexos religiosos, para os quais já existiam projetos de restauro, suficientemente detalhados, disponíveis. O resto do tecido urbano do centro histórico – aquela agora gigantesca parte da cidade que coincide com sua quase totalidade – permanece abandonado à esporádica e improvável iniciativa de particulares. Estes últimos devem confrontar-se com um rígido sistema de regras urbanísticas, que, se impõe limitações excessivas em relação aos edifícios de escasso ou nenhum valor da segunda metade do século 20, não parece proteger o patrimônio arquitetônico de alterações até mesmo consistentes, justificadas com a ambígua categoria da “represtinação”.

Tendo por pano de fundo essas normas, falta quase por completo – até no mais recente Plano de Gestão de 2011 – um cenário econômico crível, que possa traçar as linhas de um possível processo de requalificação e desenvolvimento sustentável da cidade histórica. Até mesmo o estudo de 1971, com todos os limites dos modelos então adotados, em parte ainda experimentais, parecia mais atento, ao situar as questões urbanas e de restauro numa perspectiva econômica e social mais ampla.

Nessas condições, é necessário ser verdadeiramente otimista para esperar que, dentro de quarenta anos, quando alguém se dedicar a escrever o prosseguimento dessa breve história, o centro de Nápoles – ou pelo menos seu núcleo mais antigo – terá se tornado um lugar onde aprender as práticas de restauro urbano e onde encontrar a virtuosa relação entre teoria e prática.

Tentaremos sê-lo. Tentaremos ter esperança de que o centro histórico de Nápoles possa constituir, um dia, um caso “excepcional”, não apenas pelos debates que suscitou, mas também pelas concretas iniciativas que o protegeram, restauraram e requalificaram.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Cf. GIAMPAOLA, D.; LONGOBARDO, F. *Napoli greca e romana tra Museo Archeologico e centro antico*. Napoli: Electa, 2000.
- <sup>2</sup> Cf. BENVENUTI FALCIAI, P. *Ippodamo di Mileto architetto e filosofo: una ricostruzione filologica della personalità*. Firenze: Università degli Studi di Firenze, 1982; GRECO, E. *La città greca antica: istituzioni, società e forme urbane*. Roma: Donzelli, 1999.
- <sup>3</sup> Cf. LAVEDAN, P. *Qu'est-ce que l'Urbanisme? Introduction à l'histoire de l'urbanisme*. Paris: Henri Laurens, 1926. A ideia da permanência do esquema planimétrico está presente já nos primeiros escritos dedicados por Giovannoni ao tema das “velhas cidades”, em particular em: GIOVANNONI, G. Il «diradamento» edilizio dei vecchi centri. Il quartiere della Rinascenza in Roma. *Nuova Antologia*, Roma, fascículo 997, p. 53-76, 1º de julho de 1913. Foi recentemente traduzido para o português, com o título “O ‘Desbastamento’ de Construções nos Velhos Centros. O Bairro do Renascimento em Roma”, in: KÜHL, Beatriz Mugayar (Org.). *Gustavo Giovannoni. Textos Escolhidos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013, p. 137-177. Alguns anos depois, Giovannoni citará exatamente a cidade de Nápoles, como exemplo significativo dessa lei: “Em Nápoles, o velho núcleo, que tem a Via dei Tribunali como artéria principal e que contém monumentos civis e religiosos tão interessantes, seja do gótico, seja do barroco, segue, ainda, precisamente o traçado da cidade greco-romana, com seu rígido esquema retangular” (GIOVANNONI, G. *Vecchie città ed edilizia nuova*. Torino: Utet, 1931, p. 15).
- <sup>4</sup> Em italiano, a palavra antigo está associada, de modo mais específico do que em português, a um passado remoto. No campo da história – e da história da arquitetura e da arte em particular –, com frequência é associada à Antiguidade. (N. da T.)
- <sup>5</sup> PANE, R. Centro storico e centro antico. *Napoli nobilissima*, Napoli, v. VII, fascículo 5-6, p. 153-157, setembro-dezembro 1968. O texto foi depois republicado em: IL CENTRO antico di Napoli. *Restauro urbanistico e piano di intervento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1971. Cita-se desta última publicação, v. I, p. 15.
- <sup>6</sup> Aqui nos limitamos a citar apenas os textos principais: BEGUINOT, C.; DE MEO, P. *Il centro antico di Napoli. Documenti e proposte*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1965; IL CENTRO antico di Napoli, *op. cit.*; ICOMOS. *Indirizzi per il restauro del centro storico di Napoli*. Napoli: Arte tipografica, 1982; STUDI CENTRO STORICO NAPOLI (SCSN). *Il regno del possibile. Analisi e prospettive per il futuro di Napoli*. Milano: Edizioni del Sole-24 Ore, 1986; \_\_\_\_\_. *Rigenerazione dei centri storici. Il caso Napoli*. Milano: Edizioni del Sole-24 Ore, 1988; AVETA, A. *Restauro e rinnovamento del centro storico di Napoli*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2009; MANGONE, F. *Centro storico, Marina e Quartieri Spagnoli. Progetti e ipotesi di ristrutturazione della Napoli storica, 1860-1937*. Napoli: Grimaldi, 2010; IL CENTRO STORICO Unesco di Napoli: indirizzi e metodologie per la redazione del Piano di Gestione. Napoli: Unione Industriali di Napoli, 2010; AVETA, A. e MARINO, B. G. (Org.). *Restauro e riqualificazione del centro storico di Napoli patrimonio dell'UNESCO tra conservazione e progetto*. Atti del ciclo di Seminari tenuti presso la Scuola di specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio dell'Università di Napoli Federico II (Napoli, 16 febbraio-15 maggio 2012). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2012.
- <sup>7</sup> Cf. sobre esse aspecto específico: AVETA, A. Beni immateriali e città storiche: istanze teoriche e prospettive. In: VALTIERI, S. (Org.). *Della Bellezza ne è piena la vista! Restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell'era della globalizzazione*. Roma: Nuova Argos, 2004, p. 247-259. Sobre os aspectos relativos à atividade artesanal, ver também o documentário de Giulio Pane *Centro antico, nuovi problemi* (2006), disponível *on line* no sítio [www.napoli.com](http://www.napoli.com).
- <sup>8</sup> Grande parte dessas soluções está em MANGONE, *op. cit.* Cf. também: PANE, A. Dagli sventramenti al restauro urbano. Un secolo e mezzo di progetti per un'area strategica del centro storico di Napoli: l'insula del Gesù Nuovo (1862-2012). In: AVETA, A.; MARINO, B. G. (Org.), *op. cit.*, p. 276-300.
- <sup>9</sup> Um confronto entre as diversas soluções foi proposto, pela primeira vez, por: COCCHIA, C. *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*. Napoli: Società per il Risanamento di Napoli, 1961. Para o âmbito específico do centro antigo, um estudo mais aprofundado das diversas hipóteses propostas ao longo do século XX foi realizado por: BEGUINOT, C.; DE MEO, P., *op. cit.* Cf. também: MIANO, P. Il centro storico nei piani regolatori della città. In: SCSN. *Rigenerazione dei centri storici*, *op. cit.*, v. I, p. 117-136; PANE, A. Dagli sventramenti al restauro urbano, *op. cit.*, p. 284 e subsequentes.
- <sup>10</sup> Uma síntese dessas intervenções foi feita por Roberto Pane, na introdução e nas fichas analíticas da obra IL CENTRO antico di Napoli, *op. cit.* Ver também PANE, A. Danni bellici, restauri e ricostruzioni a Napoli tra Quartieri Spagnoli, Monteoliveto e Rione Carità. In: CASIELLO, S. *Offese di guerra. Ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*. Firenze: Alinea, p. 73-100. Sobre as condições de Nápoles nos anos do Pós-Guerra, são ainda fundamentais as obras: ALLUM, P. *Politics an society in post-war Naples*. Cambridge:

Cambridge University Press, 1973; ISABELLA, F. *Napoli dall'8 settembre ad Achille Lauro*. Napoli: Guida editori, 1980.

- <sup>11</sup> COMUNE DI NAPOLI. *Piano regolatore generale di Napoli*. Napoli: Comune di Napoli, 1958, 5 v. Cf. DE LUCIA, V. E.; IANNELLO, A. L'urbanistica a Napoli dal dopoguerra ad oggi: note e documenti. *Urbanistica*, Roma, n. 65, p. 30-32, julho 1976; DAL PIAZ, A. *Napoli 1945-1985. Quarant'anni di urbanistica*, Franco Angeli, Milano 1985, p. 34-44.
- <sup>12</sup> Para uma breve síntese dos debates daqueles anos, permito-me remeter a: PANE, A. "L'inserzione del nuovo nel vecchio". Brandi e il dibattito sull'architettura moderna nei centri storici (1956-64). In: CANGELOSI, A.; VITALE, M. R. (Org.). *Brandi e l'architettura*. Atti della giornata di studio (Siracusa, 30 ottobre 2006). Siracusa: Lombardi Editori, 2008, p. 307-325. Na vasta bibliografia sobre o tema, acenos específicos à questão napolitana estão em: VILLARI, S. Guerre aux bâtisseurs. La polemica di Roberto Pane contro la speculazione edilizia negli anni dell'amministrazione laurina. In: CASIELLO, S.; PANE, A.; RUSSO, V. (Org.). *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*. Atti del Convegno (Napoli, 27-28 ottobre 2008). Venezia: Marsilio, 2010, p. 398-402.
- <sup>13</sup> A forma sintética do presente texto não permite citar a longa bibliografia sobre o tema. Menciona-se, pelo menos: DOCUMENTO su Napoli. Napoli-Milano: Edizioni di Comunità, 1958. O fascículo-denúncia foi coordenado por R. Pane, para o movimento comunitário de Adriano Olivetti, por ocasião das eleições políticas de 1958. As observações do INU e da Soprintendenza local estão contidas no número 26 de *Urbanistica*, de março de 1959, p. 23-29. Entre as manifestações em escala nacional, basta citar a de: BRANDI, C. É una bestemmia il piano regolatore di Napoli. *Corriere della Sera*, Milano, 29 de setembro de 1959, republicado com o título Napoli 1959, in: BRANDI, C. *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*. Roma: Editori Riuniti, 2001, p. 102-104.
- <sup>14</sup> As Superintendências, que se ocupam dos bens culturais e paisagísticos, são parte da administração central italiana; atualmente são ligadas ao Ministério dos Bens e das Atividades Culturais e do Turismo (MiBACT).
- <sup>15</sup> Nada é mais eficaz, para descrever a realidade de Nápoles daqueles anos, do que a sequência inicial do filme. Nela é mostrada, com efeito, com filmagem a partir de um helicóptero – acompanhada por notas dramáticas da trilha sonora de Piero Piccioni –, a assustadora densidade construtiva da cidade, que parece tão surreal graças também à ótima fotografia em preto e branco, a ponto de fazer pensar mais numa maquete, do que na realidade. No processo de preparação para o filme, Rosi valeu-se, para muitos aspectos urbanísticos da história, dos conselhos de Luigi Cosenza – citado nos créditos ao final do filme e representado pelo vereador comunista De Vita, interpretado por Carlo Fermariello, que se opõe às malfeitorias do conselho Lauro –, e teve também alguns encontros com Roberto Pane.
- <sup>16</sup> IL PIANO DI NAPOLI. Osservazioni della Sezione Campana dell'INU. *Urbanistica*, Roma, n. 26, p. 27-28, março 1959.
- <sup>17</sup> IL CENTRO antico di Napoli, op. cit., v. I, p. VII.
- <sup>18</sup> Cf. por exemplo: PANE, R. Restauro e problemi d'ambiente. *Architettura-cantiere*, Milano, n. 6, p. 18-25, 1955; \_\_\_\_\_. Restauro dei monumenti e conservazione dell'ambiente antico. Relazione al Congresso Internazionale dell'XI Triennale di Milano (Milano, 28-30 settembre 1957). In: ATTUALITÀ urbanistica del monumento e dell'ambiente antico. Milano: Görlich, 1958, p. 7-18.
- <sup>19</sup> Cf. ZEVI, B. Contro ogni teoria dell'ambientamento. *L'architettura. Cronache e storia*, Roma, n. 118, p. 212-213, agosto 1965.
- <sup>20</sup> PANE, R. Introduzione. In: BEGUINOT, C.; DE MEO, P. *Il centro antico di Napoli*, op. cit., p. IX-XI.
- <sup>21</sup> O estudo, dirigido por Roberto Pane e coordenado por Roberto Di Stefano, tem, como outros autores, Lucio Cinalli, Guido D'Angelo, Carlo Forte, Stella Casiello, Giuseppe Fiengo e Lucio Santoro. Os três últimos – todos arquitetos e depois docentes conceituados de Restauro e de História da Arquitetura da Università degli Studi di Napoli – eram, na época, assistentes de Roberto Pane. Reflexões e breves sínteses sobre o plano foram propostas, na sequência, por: AVETA, A. Aspetti metodologici del restauro urbanistico. I casi di Bologna e Napoli. *Restauro*, Napoli, p. 5-119, n. 30, março-abril 1977; GIANNATTASIO, C.; ROTOLO, H. Il piano di restauro del centro antico di Napoli del 1971. In: FIENGO, G.; GUERRIERO, L. *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*. Napoli: Arte tipografica, 2004, p. 449-456; DE MARTINO, G. Il centro antico di Napoli. Piano di intervento del 1971. In: GIAMBRUNO, M. (Org.). *Per una storia del restauro urbano. Piani, strumenti e progetti per i Centri storici*. Novara: Cittàstudi edizioni, 2007, p. 205-212.
- <sup>22</sup> A comissão, que tinha como vice-presidente o então diretor da Faculdade de Arquitetura, Franco Jossa, era composta por: V. Albano, C. Beguinot, A. Bordiga, M. Borrelli, C. Cocchia, C. Coen, P. Conca, L.

Cosenza, R. D'Aponte, G. De Luca, V. Gallo, A. Gleijeses, E. Lombardi, A. Marsiglia, L. Pagliuca, R. Pane, G. Sambito, M. Simonelli, L. Tocchetti, G. Vitolo.

- <sup>23</sup> Ver DE LUCIA, E.; IANNELLO, A., op. cit., p. 37.
- <sup>24</sup> Idem, p. 46-50; DAL PIAZ, op. cit., p. 66-76; LEPORE, D. Piano regolatore generale, 1969-1972. In: BELFIORE, P.; GRAVAGNUOLO, B. *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*. Roma-Bari: Laterza, 1994, p. 327-330.
- <sup>25</sup> “Não conhecemos as razões que levaram a Comissão do PDG a delimitar a zona desse modo (regional n. 17 do PDG), nem nos é possível, num exame sereno, encontrar uma justificativa técnica que, além do mais, não aconselhe a assumir como linhas de limite alguns claros traçados viários, em vez de seguir um perímetro contorcido” (DI STEFANO, R. *Metodologia della ricerca*. In: IL CENTRO antico di Napoli, op. cit., v. I, p. 52).
- <sup>26</sup> PANE, R. Centro storico e centro antico. In: IL CENTRO antico di Napoli, op. cit., vol. I, p. 17.
- <sup>27</sup> Trata-se obviamente de uma média: em 1968, em algumas *insulae*, era atingido ou superado o índice de mil habitantes por hectare. Cf. DI STEFANO, op. cit., tabela II, p. 112-115.
- <sup>28</sup> Cf. FORTE, C. Piano economico del rinnovamento ambientale. In: IL CENTRO antico di Napoli, op. cit., v. III, p. 211-294.
- <sup>29</sup> Cf. IL CENTRO antico di Napoli, op. cit., v. I, p. XIII e prancha 15. Ver também, na mesma obra, CINALLI, L. Impianti di parcheggio, v. III, p. 9-40.
- <sup>30</sup> PANE, R. Valori ambientali e criteri di intervento. In: IL CENTRO antico di Napoli, op. cit., v. II, p. 15.
- <sup>31</sup> DI STEFANO, op. cit., p. 72-73.
- <sup>32</sup> Arco abatido, utilizado, em geral, no século XV, cujo nome deriva da família Durazzo. Carlos Anjou-Durazzo (1345-1386) tornou-se rei de Nápoles, em episódio belicoso, envolvendo a disputa do trono com seus primos Anjou. Foi sucedido no trono de Nápoles por seus filhos Ladislau I e Giovanna II, últimos reis da casa de Anjou em Nápoles.
- <sup>33</sup> Idem, p. 72.
- <sup>34</sup> A esse respeito, deve ser assinalado um erro relevante, até agora não apontado pela historiografia relacionada ao plano de 1971: uma discrepância entre a legenda publicada na prancha 13, que ilustra o projeto geral, anexada ao primeiro volume, e aquela que precede as análises e propostas de pormenores, publicada na página 39 do segundo volume. Aqui, com efeito, as categorias de intervenção são reduzidas inexplicavelmente a seis, com a ausência daquela relativa ao “desbastamento vertical em edifícios de interesse notável”, representada na prancha 13 com a cor azul, e bem reconhecível pela hachura diversa presente nas pranchas de detalhe em branco e preto, anexadas ao segundo volume.
- <sup>35</sup> O artigo 3 do D. M. de 2 de abril de 1968 n. 1444 estabelecia a quantidade mínima, inderrogável, de 18 m<sup>2</sup> para espaços públicos ou reservados a atividades coletivas, para espaços verdes públicos ou para estacionamento, repartida do seguinte modo: “a) 4,50 m<sup>2</sup> de área para a educação: creche, pré-escola e para a escolaridade obrigatória; b) 2,00 m<sup>2</sup> de área para equipamentos de interesse comum: religiosos, culturais, sociais, assistenciais, sanitários, administrativos, para serviços públicos (correio, proteção civil etc.) e outros; c) 9,00 m<sup>2</sup> de área para espaços públicos de parque e equipamentos para jogos e para esporte, efetivamente utilizáveis para essas instalações, excluindo-se as áreas verdes ao longo das vias; d) 2,50 m<sup>2</sup> de área para estacionamento”.
- <sup>36</sup> Cf. FIENGO, G.; CASIELLO, S. Attrezzature scolastiche. Analisi e proposte. In: IL CENTRO antico di Napoli, op. cit., v. III, p. 43-94.
- <sup>37</sup> PANE R. Valori ambientali e criteri di intervento. IL CENTRO antico di Napoli, op. cit., v. II, p. 13.
- <sup>38</sup> Idem, p. 12.
- <sup>39</sup> Cf. PANE, A. Dagli sventramenti al restauro urbano, op. cit., p. 276-300.
- <sup>40</sup> Segundo Renato De Fusco, “o projeto do grupo dirigido por Roberto Pane e Roberto Di Stefano é o mais completo até hoje elaborado, a ponto de poder ser considerado um plano pormenorizado” (DE FUSCO, R. *Il centro antico come cittadella degli studi. Restauro e rinnovazione della Neapolis greco-romana*. Napoli: Clean, 2009, p. 71).
- <sup>41</sup> Cf. DE LUCIA, V. E. ; IANNELLO, A., op. cit., p. 57-64, em que é reportada uma síntese das sessões da Câmara de Deputados de 24, 28 e 29 de outubro de 1969, dedicadas à discussão de uma moção para o

desenvolvimento de questionamentos e interpelações sobre a situação urbanística napolitana. Entre os deputados muito críticos em relação à gestão urbanística de Nápoles, naqueles anos, está Giorgio Napolitano, atual Presidente da República Italiana.

<sup>42</sup> Idem, p. 48.

<sup>43</sup> A questão é muito complexa e deu origem, naqueles anos, a um duro confronto entre Roberto Pane e alguns dos expoentes de *Italia Nostra* e de outras forças hostis ao PDG. O problema era originado pelo fato de o relatório que acompanhava o PDG, apresentada em 1969, declarar ter levado em conta “para delimitar e disciplinar o centro antigo, valorosos estudos feitos a esse respeito pelo instituto da faculdade de arquitetura, dirigido pelo professor Roberto Pane” (*idem, ibidem*). Considerando, porém, que em 1969 o estudo para o centro antigo ainda não havia sido publicado, isso significava simplesmente que a referência deveria ser ao volume de C. Beguinot e P. De Meo, de 1965, naquilo que concernia às análises, sobretudo pela distinção cultural entre “centro antigo” e “centro histórico”, proposta naqueles mesmos anos por Pane, o que, no entanto – como enfatizou diversas vezes –, não implicava consentir em intervenções pesadas fora do perímetro do centro antigo.

<sup>44</sup> Esse processo, aprovado exatamente um dia antes da transferência definitiva às Regiões, da competência no que respeita ao urbanismo (1º de abril de 1972), foi concluído “forçando ao limite do admissível as margens que a lei-ponte concedia para as modificações de gabinete introduzíveis num plano diretor pela autoridade de controle com competência para a relativa aprovação” (DAL PIAZ, op. cit., p. 79). Cf. também DE LUCIA e IANNELLO, op. cit., p. 56. Por “lei-ponte”, compreende-se a Lei nº 765, de 6 agosto 1967, que, por primeira vez, impedia edificar nas áreas livres dos centros históricos, na ausência de um plano diretor.

<sup>45</sup> Cf. LEPORE, D., op. cit., p. 330.

<sup>46</sup> Cf. DAL PIAZ, A., op. cit., p. 81-125.

<sup>47</sup> Para um exame sintético daquele período, remete-se a: JANIN RIVOLIN YOCCOZ, U. La cultura dei centri storici e i processi di trasformazione delle città italiane: il dibattito urbanistico in Italia negli anni Settanta. *Storia urbana*, Milano, ano XVIII, n. 66, p. 169-187, janeiro-fevereiro 1994.

<sup>48</sup> Para uma síntese do plano de Bolonha, ver: BORTOLOTTI, S.; PALO, M. C. La nuova cultura delle città di Pierluigi Cervellati: il Piano per il centro storico di Bologna, 1969. In: GIAMBRUNO, M. (Org.) *Per una storia del restauro urbano*, op. cit., p. 171-178. Uma comparação entre os planos de Nápoles e Bolonha está em: AVETA, A. (Org.) *Aspetti metodologici del restauro urbanistico. I casi di Bologna e Napoli*, op. cit. Para outras cidades italianas, ver: GABRIELLI, B. *Il recupero della città esistente. Saggi 1968-1992*. Milano: Etaslibri, 1993.

<sup>49</sup> MIARELLI MARIANI, G. *Legge 457. Licenza di distruggere. Restauro*, Napoli, ano VIII, n. 41, p. 92-94, 1979.

<sup>50</sup> Como indicado nos créditos, a pesquisa, desenvolvida mediante o encargo dado pelo município de Nápoles, foi conduzida pelo Conselho Diretor do ICOMOS italiano, presidido por Roberto Di Stefano, que assumiu sua coordenação. O trabalho de elaboração das fichas valeu-se de especialistas como S. Casiello, A. Aveta, V. Agresti, L. Fusco Girard, A. Realfonzo (COMUNE DI NAPOLI; ICOMOS. *Indirizzi per il restauro del Centro storico di Napoli*. Napoli: Arte tipografica, 1982, p. 2).

<sup>51</sup> Idem, p. 3.

<sup>52</sup> Idem, p. 27-28.

<sup>53</sup> Uma avaliação atenta em relação ao patrimônio cultural já havia sido proposta por Di Stefano, no seu: *Il recupero dei valori. Centri storici e monumenti: limiti della conservazione e del restauro*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1979.

<sup>54</sup> “[...] o estudo do ICOMOS revelou-se profundamente inadequado e pouco utilizável. Deixando de lado alguns erros ou carências específicas, o estudo limitou, de fato, todo interesse aos aspectos apenas construtivos [...]. E, ademais, é generalizada a introdução de parâmetros intuitivos e controversos, seja no que respeita a um misterioso “estado locativo” [...], seja no que concerne ao valor estético dos edifícios [...]” (DAL PIAZ, A. *Napoli 1945-1985*, op. cit., p. 163-164).

<sup>55</sup> Ver, a esse respeito, aquilo que está indicado nos dois estudos, de 1971 e de 1982, para a área dos teatros e os complexos de São Paulo Maior e Santa Patrícia.

<sup>56</sup> Cf. os já citados: SCSN, *Il regno del possibile*, op. cit. (1986); SCSN. *Rigenerazione dei centri storici. Il caso Napoli*, op. cit., 1988.

<sup>57</sup> Cf. PANE, G. Per il centro storico di Napoli. *Napoli nobilissima*, Napoli, v. XXVII, fascículo 3-4, p. 85-99,

maio-agosto 1988; FIENGO, G. Il centro storico di Napoli nel «Regno del Possibile». *Napoli nobilissima*, Napoli, v. XXVII, fascículo 5-6, p. 173-178, setembro-dezembro 1988. Ver também o número monográfico de *Rassegna ANIAI*, Napoli, ano XIII, n. 2, abril-junho 1989, em particular as contribuições de G. Pane, Gli aspetti metodologici, storico-critici e del restauro, nas páginas 8-13 e de A. Dal Piaz, I problemi urbanistici del Centro Storico, nas páginas 14 a 19.

- <sup>58</sup> DE FUSCO, R. Le regole del gioco morfologico. In: SCSN. *Rigenerazione dei centri storici*, op. cit., p. 91-100; cf. PANE, G. Per il centro storico di Napoli, op. cit., p. 86-94.
- <sup>59</sup> “A alguém servia um para-choque, e foi buscá-lo entre os escritos do ‘Mestre’; que, depois, todo o resto degenerasse, pouco importava; no meio tempo, o ‘Mestre’ havia morrido” (PANE, G. Per il centro storico di Napoli, op. cit., p. 85); “é reprovável que [o texto de R. Pane] tenha sido reciclado literalmente na proposta de ‘regeneração’ em exame, com a finalidade de utilizá-lo como álibi cultural” (FIENGO, G. Il centro storico di Napoli, op. cit., p. 175).
- <sup>60</sup> Cf. DI STEFANO, R. Per la conoscenza della città storica e delle sue parti. In: SCSN. *Rigenerazione dei centri storici*, op. cit.
- <sup>61</sup> Cf. na mesma obra: DI STEFANO, R. Ipotesi di intervento, p. 190.
- <sup>62</sup> FIENGO, G. Il centro storico di Napoli, op. cit., p. 178. Complementa a proposta a hipótese de submeter a “concurso de ideias” todo o tecido quinhentista dos Bairros Espanhóis e também da área do bairro Mercado, junto das muralhas aragonesas.
- <sup>63</sup> Cf. PANE, G. Il convegno ammaestrato. *Napoli nobilissima*, Napoli, v. XXVII, fascículos 5-6, p. 220-228, setembro-dezembro de 1988.
- <sup>64</sup> Cf. LEPORÉ, D. *Variante generale al Prg della città di Napoli. Preliminare di piano*. In: BELFIORE, P.; GRAVAGNUOLO, B. *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, op. cit., p. 333-334.
- <sup>65</sup> Cf. LUCARELLI, F.; MAROTTA, G (Org.). *UNESCO per la tutela dei centri storici. Napoli patrimonio dell’umanità*. Napoli: A.D. & D. studio idea editrice, 1994; PANE, G. Problematiche metodologiche, urbanistiche e dei beni culturali per il piano di gestione del centro storico, op. cit., p. 94. O sítio foi reconhecido em 1995, mediante apenas dois dos quatro critérios no dossiê de candidatura: o número II (“to exhibit an important interchange of human values, over a span of time or within a cultural area of the world, on developments in architecture or technology, monumental arts, town-planning or landscape design”); e o número IV (“to be an outstanding example of a type of building, architectural or technological ensemble or landscape which illustrates (a) significant stage(s) in human history”).
- <sup>66</sup> No dossiê de candidatura, foi pedida também a inserção das principais áreas verdes dentro ou nas margens do centro histórico, entre as quais a Villa Comunale, o Jardim Botânico, o bosque de Capodimonte. A proposta foi refutada, e essas áreas entraram na área UNESCO apenas com o novo perímetro, aprovado em 2011. Cf. PANE, G. Problematiche metodologiche, op. cit., p. 96 e 122.
- <sup>67</sup> Cf. COLOMBO, L. Pianificazione urbanistica e tutela del centro storico. In: AVETA, A. e MARINO, B. G. (Org.). *Restauro e riqualificazione [...]*, op. cit., p. 362-363. Os desenhos foram adequados em junho de 2005, de acordo com as modificações aprovadas com Decreto do Presidente da Região da Campânia nº 323, de 11 de junho de 2004.
- <sup>68</sup> Variante do Plano Diretor Geral de Nápoles (Piano regolatore generale di Napoli). Centro histórico, zona oriental, zona noroeste, Normas de aplicação (Norme d’attuazione), art. 104 (disponível no sítio [www.comune.napoli.it](http://www.comune.napoli.it); acesso março 2014).
- <sup>69</sup> Idem, art. 102.
- <sup>70</sup> Sobre os êxitos do projeto S.I.RE.NA., cf.: AVETA, A. *Restauro e rinnovamento del centro storico di Napoli*, op. cit., p. 184-185; AVETA, C. Restauri o ripristini per il patrimonio architettonico dei centri storici: il caso S.I.RE.NA. a Napoli, 2001. In: GIAMBRUNO, M. (Org.) *Per una storia del restauro urbano*, op. cit., p. 297-302; AVETA, A. Centro storico e progetto di restauro: per una cultura della qualità. In: AVETA, A. e MARINO, B. G. (Org.). *Restauro e riqualificazione [...]*, op. cit., p. 15-30.
- <sup>71</sup> Cf. Lei de 20 de fevereiro de 2006, nº 77, «Misure speciali di tutela e fruizione dei siti italiani di interesse culturale, paesaggistico e ambientale, inseriti nella “lista del patrimonio mondiale”, posti sotto la tutela dell’UNESCO» (“Medidas especiais de tutela e fruição dos sítios italianos de interesse cultural paisagístico e ambiental, inseridos na ‘lista do patrimônio mundial’, colocados sob a tutela da UNESCO”).
- <sup>72</sup> A análise SWOT é definida como “um instrumento utilizado para avaliar os pontos fortes (*Strengths*), os pontos fracos (*Weaknesses*), as oportunidades (*Opportunities*) e as ameaças (*Threats*), nas situações em que se devem tomar decisões para atingir uma série de objetivos, como no caso do planejamento”. O

conteúdo do Plano de Gestão está em sua inteireza no sítio: <http://www.comune.napoli.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/14142> (acesso março 2014). Cf. também: BELFIORE, P. Nuove integrazioni per un'antica dicotomia. In: AVETA, A. e MARINO, B. G. (Org.). *Restauro e riqualificazione [...]*, op. cit., p. 328-334; e, na mesma obra: COLOMBO, L. Pianificazione urbanistica e tutela del centro storico, p. 366-372; GIZZI, S. Problemi di tutela del centro storico di Napoli, p. 377-391.

<sup>73</sup> Ver o sítio <http://whc.Unesco.org/en/list/726/>. Acesso março 2014.

<sup>74</sup> Cf. BELFIORE, op. cit., p. 334.

<sup>75</sup> “É paradoxal que um centro inscrito no Patrimônio de toda a humanidade não seja percebido como Patrimônio comum antes de tudo por seus habitantes” (COLOMBO, op. cit., p. 373).

---

#### **Andrea Pane**

É arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Nápoles Frederico II (1998), especializando-se em questões ligadas à preservação de bens culturais, campo em que fez seu doutorado, na mesma Universidade (2003), com tese intitulada *Fortuna critica di Gustavo Giovannoni e del suo contributo alla 'questione dei vecchi centri'* (orientadora: Prof. Dra. S. Casiello). Em 2010, ingressou como docente nas disciplinas de Restauro da Faculdade de Arquitetura da Universidade Frederico II, com a qual colaborava desde 1999. Ensina tanto na graduação, quanto no curso de especialização, além de atuar no programa de doutorado. Tendo vencido concurso público, também trabalhou, em 2010, para a Superintendência de Bens Arquitetônicos e Paisagísticos para a província de Bari. Participou de diversos estudos de factibilidade para fins de restauro de edifícios (como para o Castelo de Carlos V em Capua e o Castelcapuano e a Arena Flegrea em Nápoles) e de áreas mais vastas (área de Crapolla, na península de Sorrento, e da cidade de Apice), além de concursos de projetos de restauro. Participou de mais de 40 congressos nacionais e internacionais sobre questões de preservação, tendo mais de 60 publicações na área, com especial interesse pelas questões teóricas de restauração e pela preservação na escala urbana, articulando também essa problemática no que respeita à acessibilidade em ambientes e edifícios de interesse cultural.  
a.pane@unina.it

## CASSIODORO E O NASCIMENTO DO RESTAURO, AO FINAL DO IMPÉRIO ROMANO DO OCIDENTE

Alessandro Pergoli Campanelli

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

O nascimento da disciplina do restauro (arquitetônico) é usualmente colocado na época Moderna, a partir, aproximadamente, do final do século 18, não se reconhecendo, aos tempos antigos, a capacidade crítica e interesses semelhantes, em relação aos monumentos e obras de arte. Ao contrário, apenas pouquíssimos expoentes da cultura do restauro sustentaram a existência de práticas análogas na Antiguidade; entre eles, uma das maiores autoridades foi, na Itália, Guglielmo De Angelis d'Ossat<sup>1</sup> (aluno de Gustavo Giovannoni e fundador, em 1957, da prestigiosa *Scuola di perfezionamento per lo studio e il restauro dei monumenti* - Escola de Aperfeiçoamento para o Estudo e Restauro dos Monumentos -, na Faculdade de Arquitetura de Roma, hoje denominada *Scuola di specializzazione in beni architettonici e del paesaggio* - Escola de Especialização em Bens Arquitetônicos e da Paisagem), que sempre percebeu o restauro como uma constante do fazer humano.

Imaginar o restauro como uma prática instituída recentemente é, com efeito, um errôneo preconceito “moderno”, alimentado, no início, exatamente por um dos pais do restauro moderno, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Ele afirmou que o restauro é uma criação dos tempos modernos, ignorando – deliberadamente? – os resultados, com frequência surpreendentes, de uma tradição milenar própria da cultura ocidental. É famosa sua afirmação introdutória, no verbete *Restauration* do *Dictionnaire*:

*Restauration. A palavra e o assunto são modernos [...].*

*[...] e, com efeito, nenhuma civilização, nenhum povo, em tempos passados, teve a intenção de fazer restaurações como nós as compreendemos hoje<sup>2</sup>.*

Viollet-le-Duc chegou até a afirmar que não existe, no latim antigo, um verbo que indicasse de modo abrangente o ato do restauro, ignorando os vários existentes (e, com essa finalidade, utilizados na Antiguidade Clássica), mas se referindo apenas a alguns dos significados, convenientes para a sua tese, dos verbos *instauro* e *reficio*, traduzidos como “reconstrução” e “refazimento”; tudo isso, para forçar a riqueza da língua latina a uma interpretação do restauro na Antiguidade como transformação e destruição do existente.

Do mesmo modo, a cultura da tutela ainda não reconhece o justo valor expresso no campo normativo pelo antigo mundo romano, apesar da evidente superioridade do sistema antigo, em relação a muitas legislações modernas.

É sintomático, por exemplo, que, ainda na França de 1832, Victor Hugo lamentasse a falta, entre os milhares de leis existentes, de normas específicas para a defesa dos monumentos<sup>3</sup>. E, no entanto, o mundo romano de dois mil anos antes tinha essas leis e era também capaz de fazê-las respeitar.

Entretanto, é apenas entre o século 4 e 6 d.C. que, do sincretismo entre o Direito Romano (no qual estava devidamente codificado o respeito pelos monumentos e pelos bens dos cidadãos) e a cultura cristã (atenta aos valores de respeito dos testemunhos materiais autênticos), desenvolveram-se significativas

antecipações daquele moderno sentimento de conservação, restauro e transmissão para o futuro dos vestígios autênticos do passado. Trata-se daqueles mesmos princípios que ainda hoje caracterizam a contribuição de toda a cultura ocidental para a disciplina do restauro.

Em particular, chama-se a atenção para uma personagem extremamente significativa para a transmissão ao futuro de toda a herança do antigo mundo clássico e, ao mesmo tempo, para o nascimento de uma sensibilidade moderna para a tutela, conservação e restauro dos bens culturais. Trata-se de Flavio Magno Aurelio Cassiodoro (485-580), que, nascido no final do século 5, num período de rápidas e extraordinárias transformações, representou um perfeito *trait d'union*<sup>4</sup>, por nascimento e cultura, entre as estruturas administrativas do mundo romano e as populações bárbaras, assim como entre a aristocracia pagã e o novo sentimento religioso cristão.

Seus ambiciosos programas, se realizados por inteiro, teriam levado à criação de uma nova realidade romano-barbárica, fundada sobre a perpetuação da herança mais expressiva da Antiguidade clássica em chave cristã. Algo de extraordinariamente novo, mas, ao mesmo tempo, em plena continuidade com o passado.

É significativo como a Cassiodoro é devido, por exemplo, o uso, mas talvez também a criação, do neologismo “moderno” na língua latina, sinal inequívoco da tomada de consciência do fim do mundo antigo. Sumarizando sua obra de modo extremamente sintético, é possível dizer que Cassiodoro colheu a herança do mundo antigo (também daquilo que a cultura jurídica romana havia produzido sobre a tutela e o cuidado com os monumentos cívicos) e se empenhou para que fosse transmitida àquela era moderna que ele próprio ajudou a criar.

Sua contribuição ainda não é plenamente reconhecida, por uma série de preconceitos; em primeiro lugar, a pouca consideração que por ele teve Theodor Mommsen (curador da mais importante edição da maior obra de Cassiodoro, as *Variae*), enfastiado com o estilo literário da tarda Antiguidade, em seu dizer grandiloquente e retórico e, como tal, também expressão de uma dúvida moralidade de seu autor.

Todas as contribuições de Cassiodoro, no que respeita à tutela, à conservação e ao restauro dos monumentos antigos, devem ser entendidas em continuidade ao sistema de organização do Estado Romano e, especialmente, a todas aquelas leis e disposições elaboradas, nos séculos anteriores, pelo Senado e pelos Imperadores, para a tutela dos monumentos públicos. Ademais, também os mais de cinquenta anos de dominação ostrogoda na Itália (493-553) representaram, em muitos aspectos, uma substancial continuidade ao precedente Império Romano<sup>5</sup>.

No entanto, por causa de reconstruções historiográficas excessivamente teatrais, os acontecimentos que sucederam o ano 476 com frequência são considerados como o início de uma profunda decadência, enquanto, a bem da verdade, no início ocorre exatamente o contrário<sup>6</sup>.

Na história da Itália, o período de domínio dos reis godos, a serviço dos quais esteve inicialmente Cassiodoro, é confundido com frequência com o fenômeno das invasões bárbaras, numa resoluta contraposição entre uma civilização em decadência (a clássica) e a ação destrutiva de hordas de guerreiros vindos do norte da Europa (os bárbaros, com efeito); romanos contra germânicos, brutos invasores contra nobres invadidos.

As modernas concepções historiográficas mostram, no entanto, uma realidade

muito diversa. Primeiro, Alarico (370-410) e, depois, Teodorico (454-526) foram tanto reis godos quanto generais romanos. Como tal, participaram dos mutáveis jogos políticos, em curso naqueles anos, para adquirir o domínio do Império. Em particular, os reis godos sempre viram com muita admiração o mundo romano e suas estruturas, a ponto de dar a impressão de quererem transformar, por diversas vezes, a história de seu povo na história universal de Roma, assim como os romanos precedentemente haviam enobrecido as próprias origens, promovendo-se, com Enéas, a herdeiros de Troia.

Os julgamentos sobre essas populações “bárbaras” são influenciados por opiniões errôneas sobre sua presença dentro das fronteiras do Império Romano<sup>7</sup>. Em muitos casos, valorosos guerreiros bárbaros foram chamados a se alistar naquilo que restava do prestigioso exército romano. A própria criação dos primeiros reinos barbáricos não resultou de nenhuma invasão, mas, sim, do estipular de pactos precisos, mesmo com mudanças contínuas e imprevistas. Os anos seguintes à queda formal do Império Romano do Ocidente foram, com efeito, caracterizados pela separação seca entre as duas partes em que fora dividido o Império: de um lado, o lento declínio de Roma e, do outro, a rápida ascensão de Constantinopla. Tão diversa, quanto foi a política conduzida, no Oriente e no Ocidente, em relação aos monumentos antigos.

Desse modo, enquanto os godos de Teodorico (493-526), Atalarico e Teodato, a serviço dos quais estava Cassiodoro, ocupavam-se, na Itália, do delicado restauro de tantos monumentos antigos (provavelmente por respeito ao glorioso passado de Roma, que teriam querido ambiciosamente emular), em Constantinopla, uma cidade, por sua vez, com mais riqueza e esplendor do que a antiga Bizâncio, especialmente durante o reinado de Justiniano, desapareciam para sempre preciosas memórias do passado.

Na *Pars Occidentalis* do Império, favorecendo uma disposição diversa em relação às várias heranças arquitetônicas e artísticas do passado, convergia, também, uma distinta aproximação em relação aos cultos pagãos (vetados em todo o império pelos decretos de Teodósio de 391-392). Com efeito, enquanto, no Oriente, os símbolos mais importantes do paganismo antigo eram destruídos ou transformados, em Roma, os templos resistiam ainda íntegros, apesar de abandonados.

Sobre esse propósito, é possível supor que, naqueles anos, em Roma, tivesse ocorrido uma verdadeira musealização dos monumentos antigos. É uma hipótese sugestiva, e sustentada por muitas evidências arqueológicas<sup>8</sup>. Seria possível explicar, assim, em Roma, os motivos da preservação das principais estruturas monumentais da antiga capital do Império, incluídos os próprios templos pagãos que, desde que os cultos foram vetados, já haviam sido restaurados diversas vezes<sup>9</sup>.

É, desse modo, evidente que, num contexto desse gênero, o conceito de restauro desenvolveu-se na época de Cassiodoro segundo uma aspiração à conservação e à reconstituição do antigo esplendor perdido, e não, por certo, para favorecer uma inovação que, tendo necessariamente características muito mais modestas, teria criado um confronto incômodo com o passado.

Pelo contrário, o restauro daquelas imponentes infraestruturas urbanas sobre as quais se fundava a civilização criada pelos romanos (como as muralhas da cidade, as vias, as pontes, os aquedutos, os depósitos públicos, as termas, os mercados etc.) assumiu a característica de uma contínua reparação funcional, indispensável para evitar o colapso de um sistema que certamente devia parecer

muito superdimensionado em relação às exigências da época<sup>10</sup>. Era, portanto, necessário fazer escolhas: antes de tudo, o que conservar e reparar e o que, ao contrário, considerar como uma ruína e destinar à demolição.

Numerosas circunstâncias extraordinárias haviam causado a deterioração da cidade de Roma. Muitas construções foram, com efeito, abandonadas. Outras, arruinadas e depois não mais reparadas, perderam igualmente suas características de uso e de decoro. Nessa situação, não mais sendo utilizadas e – na maior parte dos casos – estando também avariadas, segundo aquilo que era previsto nas normas do Direito Romano, tinham os requisitos para ser transformadas em fonte de material de construção. Somente o Estado, porém, podia autorizar legitimamente a recuperação dos materiais e decorações de outros edifícios, desde que não houvesse nenhuma especulação, e que os materiais fossem empregados em obras públicas.

Está documentado o uso, já a partir dos séculos 3-4, de muitos elementos reaproveitados em edifícios públicos e, por outro lado, o de elementos novos (provenientes de materiais nobres de pedra) nas edificações privadas e na construção dos primeiros edifícios dedicados ao culto cristão<sup>11</sup>.

Não por acaso, a cristianização avançou muito lentamente na cidade de Roma e foi feita, no início, com a construção de importantes edifícios monumentais (lembra-se a basílica de Santa Maria Maggiore, consagrada por Sisto III entre 432 e 440, ou Santo Stefano Rotondo, realizado entre 460 e 465), enquanto as primeiras igrejas foram alojadas no interior de ricas *domus* privadas<sup>12</sup>. Somente mais tarde, passaram a ser ocupadas áreas importantes no coração da cidade, que eram os principais símbolos da religião pagã, transformando-os, como o que ocorreu no Fórum Romano, por exemplo, na igreja dedicada aos Santos Cosme e Damião, instalada entre 526 e 530, numa sala do Fórum da Paz; no Panteão, doado pelo imperador Foca ao papa Bonifácio IV, em 609; ou na Cúria, adaptada por Honório I, entre 625 e 628, em igreja dedicada a Santo Adriano.

Tratou-se de uma transição do mundo pagão ao mundo cristão - muito mais lenta do que em outros lugares -, que, especialmente em Roma e especialmente em relação aos monumentos antigos, favoreceu um feliz sincretismo entre o Direito Romano e a cultura cristã. O olhar retrospectivo dos reis godos em relação ao passado monumental de Roma se traduziu, assim, numa contínua obra de manutenção e restauro dos principais monumentos antigos. Em particular, Teodorico (definido pelo Anônimo Valesiano *amator fabricarum et restaurator civitatum*<sup>13</sup>), durante seu longo reino, empenhou-se no restauro e na conservação de numerosas obras arquitetônicas antigas: o circo de Milão; os anfiteatros de Pavia e Verona; as muralhas; o estádio no Palatino; o teatro de Pompeu em Roma, e muitas outras.

O signo material mais evidente da continuidade querida – e, em grande parte, realizada – por Teodorico, em relação aos principais costumes romanos, está na série de selos de pedra presentes nos tijolos empregados no restauro das principais construções públicas (que, nos primeiros anos do século 20, Rodolfo Lanciani declarou ter encontrado em quase todos os monumentos antigos<sup>14</sup>), com o inequívoco significado celebrador: *REG(nante) D(omino) N(ostro) THEODERICO, BONO ROME*, ou *FELIX ROMA*<sup>15</sup>.

Com Cassiodoro no governo do reino da Itália dos reis godos, pela primeira vez, as normas do Direito Romano foram associadas a um sentimento nostálgico, que já evidencia a consciência de uma cisão irreparável com o passado. Foi exatamente a consciência da distância dos tempos antigos que convenceu

Cassiodoro da necessidade de insistir em invocar leis e hábitos cívicos do passado.

Deve-se recordar como a cidade, para os antigos romanos, mas ainda no tempo de Cassiodoro, representava algo diverso de como é entendida hoje: era definida mais como um conjunto de habitantes, do que como uma simples soma de edifícios<sup>16</sup>. Por isso, qualquer diminuição das dotações cívicas (fossem edifícios funcionais, monumentos ou obras de arte) teria prejudicado todo habitante singular, enquanto cidadão, titular de um bem coletivo indiviso, a cidade.

O próprio *ornatus* – semelhantemente a um patrimônio privado – formava um conjunto homogêneo e inteiro, tratando-se de uma cidade ou, por extensão, de todo o novo reino da Itália, administrado por Cassiodoro. Do ponto de vista legal, *marmora*, *statuae* e *columnae* tinham o estatuto de pertences, ou seja, de bens móveis ligados por destinação a um imóvel principal.

A antiga jurisprudência romana admitia a venda dos imóveis conjuntamente com seus ornamentos, assim como a circulação – apesar de haver uma série de graves limitações – das partes decorativas de imóvel a imóvel, desde que isso ocorresse no interior de um mesmo patrimônio (fosse ele privado ou público), proibindo taxativamente todo comércio voltado à especulação<sup>17</sup>, ainda que por herança. Segundo o direito clássico, com efeito, a transferência do *ornatus* era possível somente com a condição de não lesar ou deformar o aspecto público (*nec dominis ita transferre licet, ut integris aedificiis depositis publicus deformatur adspectus*<sup>18</sup>), nem serem utilizados expedientes engenhosos (como os testamentos) para contornar a lei. Era prevista uma contínua ação de controle, pelo Estado, sobre o patrimônio edificado e artístico da cidade, e diversos funcionários públicos tinham o poder de impor reparos às partes dos edifícios que se arruinassem<sup>19</sup>.

Posteriormente, num período de grandes conflitos e pobreza de recursos como foi a época em que viveu Cassiodoro, este refinado e eficiente sistema entrou em crise. A tentativa de reapropriar-se do controle de todo o patrimônio público, feita durante o reino dos Godos, não conseguiu, apesar dos esforços e louváveis intenções, recriar completamente as condições perdidas. Desse modo, numerosas espoliações ocorreram, mesmo durante a jurisdição de Cassiodoro, assim como muitos princípios advindos do Direito Romano (e voltados originalmente à conservação integral do patrimônio cívico) foram, de vez em vez, interpretados em favor de exigências privadas. Tratou-se, no entanto, de exceções, e não da maioria dos casos.

No conjunto, na obra de Cassiodoro, todos os esforços eram voltados, entre as muitas dificuldades práticas, a reafirmar aqueles princípios de tutela e conservação do decoro público herdados diretamente do Direito Romano.

Curiosamente, porém, a história quis que, em 547, o general bizantino Belizário, culpado alhures de funestas devastações, adquirisse maior fama do que Teodorico, como protetor dos monumentos de Roma. Fez isso invocando em benefício próprio os mesmos princípios tantas vezes expressos por Cassiodoro, numa sentida súplica<sup>20</sup> (escrita provavelmente por Procópio, que promoveu uma difusão eficaz), na qual pedia, exatamente a Totila – rei ostrogodo e sucessor daqueles mesmos reis para os quais Cassiodoro, apenas alguns anos antes, havia várias vezes restaurado e protegido os monumentos de Roma –, que renunciasse ao saque da cidade.

E no entanto, analisadas do particularíssimo ponto de vista da história do restauro, todas as obras de Cassiodoro conduzem a um único fim, a perpetuação

das principais heranças artísticas, históricas e culturais do passado. Essa foi uma operação conduzida em harmonia com as normas codificadas em precedência no *ius romanus*, das quais os soberanos godos queriam considerar-se os legítimos sucessores.

No complexo texto das *Variae*, invocar o respeito pelo Direito Romano, por sua constante presença, pode ser considerado como o *leitmotiv* de toda a obra, centrada no firme propósito de *antiquorum iura custodire*<sup>21</sup>. Os tempos, porém, haviam mudado. Cassiodoro, em seu profundo e constante respeito pela cultura jurídica antiga, mostra, indiscutivelmente, o olhar melancólico de quem observa algo já distante e perdido.

É exatamente essa postura, de distanciamento digno, voltada a recuperar e conservar tudo aquilo que reconduzia aos tempos felizes da Antiguidade, que marcou, graças à sensibilidade e à cultura de Cassiodoro, o início da era Moderna.

Todo sentimento de conservação e de restauro assumiu, com efeito, a consciência de salvar algo que já pertencia inexoravelmente à história e, ao mesmo tempo, a consciência de que apenas a conservação daquilo que de bom havia sido produzido no passado poderia fundar o novo em gestação.

Aparecem assim, *in nuce*, já no século 6, todos os ingredientes que estão na base da moderna concepção de restauro e conservação: o necessário distanciamento em relação ao passado, o reconhecimento do valor artístico e histórico daquilo que se quer perpetuar e, ademais, a convicção de que, ao restaurar a simples matéria, é possível conservar importantes valores espirituais.

No texto das *Variae*, são numerosíssimas as referências à conservação e ao restauro e, em muitos casos, existem informações significativas. Cada trecho merece ser apreciado na riqueza do texto antigo e, para ser adequadamente compreendido, deve ser inserido no próprio contexto histórico de pertencimento; um procedimento não sempre fácil, dada também a ausência, até hoje, de uma tradução ao português das *Variae*. Uma análise aprofundada de todos os trechos relacionados ao restauro iria além dos limites do presente ensaio. É, no entanto, possível invocar, entre as tantas cartas retomadas por Cassiodoro, alguns trechos escolhidos entre os mais significativos para a preservação dos monumentos.

Por exemplo, numa carta atribuída aos anos 506-511, Cassiodoro ordena ao “respeitável” Sabiniano reativar, no *portum Licini*<sup>22</sup>, o *tegularium*, uma fábrica e, ao mesmo tempo, um depósito onde acumular as telhas necessárias todos os anos para o restauro das coberturas dos monumentos de Roma arruinados. É sabido, com efeito, que um dos principais problemas que afligiam os canteiros de restauro daqueles anos era a escassa disponibilidade de materiais.

Na abertura do texto, estão expressos importantes princípios metodológicos que todo bom restaurador moderno certamente partilharia, entre os quais, dois são particularmente dignos de menção: “é necessário muito mais cuidado para conservar os monumentos do que para edificá-los” e “a verdadeira aprovação é adquirida pela custódia”; desse modo, os antigos imperadores devem necessariamente compartilhar sua glória (de ter edificado os monumentos) com os restauradores “modernos”, que prolongam a vida de suas obras (e, portanto, também a glória de seus construtores). Do ponto de vista histórico, trata-se de uma passagem epocal. Algo havia mudado: o final de um percurso havia sido atingido (o do mundo antigo), e estava por se iniciar a construção da era “Moderna”, caracterizada, antes de tudo, por uma nova e fecunda sensibilidade em relação às obras do passado.

Uma comparação simples pode dar a exata medida: se, antes, na Roma republicana e, depois, na imperial, tanto o Senado quanto os imperadores sempre impuseram aos próprios administradores completar as obras já iniciadas, antes de começar as novas<sup>23</sup>, e, a seguir, no Baixo Império, ordenou-se empregar os recursos disponíveis em primeiro lugar para restaurar (ou reparar) as obras arruinadas, e somente depois construir novas<sup>24</sup>, Cassiodoro, ao contrário, prescreve empregar, antes de mais nada, todos os esforços para conservar (ou, melhor ainda, para *custodiar*) e restaurar com cuidado as maravilhas do passado: para os que vierem no futuro, para glória, obviamente, do tempo presente, mas também dos antigos. O percurso é bastante claro: da construção do novo, passa-se ao restauro do antigo e, por fim, à sua conservação.

A percepção do *continuum* temporal é interrompida: o passado está encerrado, e não se pode acrescentar nada, a não ser uma desejável sobrevivência, graças a obras perspicazes de conservação e correto restauro; o presente, por sua vez, segue orgulhosamente seu curso, com obras deliberadamente diversas daquelas do passado.

Do texto, emergem, depois, numerosos indícios sobre qual era a concepção de restauro de Teodorico, ou, melhor, o que se exigia de uma boa intervenção de restauro: reconduzir qualquer coisa ofuscada por uma velhice decrépita (*veternosa senectute fuscata*) ao esplendor originário (*pristina novitate*). Trata-se do conceito mais antigo e intuitivo de restauro, a repriminção das condições iniciais, comprometidas pela degradação e pelo tempo.

De um modo mais geral, ao longo de todo o texto das *Variae*, está claro que, numa intervenção de restauro das antigas construções, era necessário repetir, sempre, o modelo originário, segundo uma linha de *mimese*, ainda mais do que de analogia; para as novas obras, porém, havia liberdade para inventar segundo o estilo mais adequado. Essa é uma postura que escolhe não introduzir inovações no antigo, limitando-as à criação do novo. Esse mesmo conceito de restauro é expresso, com quase um século de distância, por Isidoro de Sevilha, arcebispo da Espanha, dominada pelos Visigodos:

*Constructio est laterum et altitudinis aedificatio. [...] Aliud est enim aedificatio, aliud instauratio; nam aedificatio nova constructio est, instauratio vero quod reparatur ad instar prioris. Nam instar veteres pro similitudine ponebant: inde et instaurare dicebant*<sup>25</sup>.

É uma modalidade perfeitamente compatível com a vontade de perpetuar os monumentos antigos, dos quais o ostrogodo Teodorico, legítimo sucessor dos imperadores romanos, considerava a si próprio como investido do papel de curador e custódio. A grandeza ou, preferindo-se, a modernidade de Cassiodoro, intérprete das aspirações políticas de Teodorico, foi a de não limitar a própria obra e o próprio pensamento a uma improvável restauração do mundo antigo, mas, ao contrário, de impelir-se além dele, até a criação de algo novo, mas solidamente ancorado na cultura precedente: *nova construere, sed amplius vetusta servare*<sup>26</sup>, como está bem expresso no texto da carta enviada ao município de Estuni<sup>27</sup>.

Do ponto de vista da história da teoria de restauro, é uma declaração de grande impacto: afirmar que o principal objetivo de nosso tempo é construir o novo, mas, ainda mais, conservar o antigo, significa considerar a disciplina do restauro numa posição diversa da construção do novo, inserindo a preexistência numa categoria não mais de continuidade em relação ao presente.

O uso do advérbio *amplius* marca claramente a maior ênfase atribuída à conservação das obras antigas, em relação às novas, enquanto o verbo *servare* indica a vontade de caracterizar o restauro do antigo com modalidades respeitadas e, em muitos aspectos, afins aos significados atribuídos, na moderna disciplina do restauro, ao verbo “conservar”. O conceito, expresso no trecho sucessivo, propõe posteriores analogias com os tempos modernos: edificar o novo, afirma Cassiodoro, não é incompatível com a conservação do antigo (*quia non minorem laudem de inventis quam de rebus possumus acquirere custoditis*).

As novas obras (em verdade, aquelas modernas!), adverte Cassiodoro, não devem crescer a despeito dos monumentos antigos (*moderna sine priorum imminutione desideramus erigere*). Trata-se de uma afirmação equilibrada, de quem não tem por intenção frear a manifestação do novo, mas apenas garantir a conservação dos monumentos antigos, num enriquecimento comum que deveria ter assegurado a própria ampliação do esplendor do Estado. Um pensamento ainda agora validíssimo. Hoje, como então, são ainda muitas as vozes de notáveis, especialmente entre arquitetos, que, por causa de uma equivocada noção de modernidade, percebem a preservação e o restauro como opostos ao progresso e ao desenvolvimento do novo. Cassiodoro, que talvez tenha sido o inventor do termo “moderno”, usou-o com extraordinária eficácia em modo não-antitético, mas, sim, complementar ao antigo.

A importância desse trecho foi, no entanto, muitas vezes distorcida, pois os estudiosos preferiram voltar mais sua atenção para o objetivo final da missiva, ou seja, a transferência de algumas colunas arruinadas para a corte de Ravena. No entanto, as premissas até aqui examinadas não são apenas florilégios de contorno, mas, exatamente em relação ao objetivo da missiva, adquirem um particular valor, de todo orgânico e inseparável das outras partes do texto.

Cassiodoro, com efeito, está muito atento a não avalizar nenhuma destruição do antigo em benefício do novo, o que, ao contrário, sem tantas declarações pomposas, poderia ser legitimado. O caso era peculiar e como tal devia permanecer: uma espoliação do gênero não deveria constituir um perigoso precedente, mas apenas uma exceção reservada aos privilégios do rei. Um análogo esclarecimento está contido numa disposição similar, o decreto do senado de Volusiano (*Senatus Consulto Volusiano*), emitido em Roma quase cinco séculos antes (a medida é de c. 56 d.C., durante o reinado de Nero).

Cassiodoro poderia ter muito mais facilmente dado uma simples ordem – tendo plena autoridade para isso –, para a transferência dos materiais, sem ter de explicar coisa alguma. Seu esforço para justificar a própria ação foi, provavelmente, para não alimentar perigosos equívocos.

Para reiterar o conceito, Cassiodoro acrescenta que também o transporte para a corte de Ravena não seria incondicionado. No pleno respeito das antigas leis, teria sido permitido apenas com a condição de que fosse verdadeiro aquilo que foi acordado, ou seja, que os materiais pedidos não fossem de modo algum ornamentos para a cidade (*si vera fides est suggerentium nec aliquid publico nunc ornatui probatur accommodum*). Somente assim a transferência poderia ser considerada entre as ações permitidas também pelo direito antigo, ao não diminuir, de modo algum, a consistência do patrimônio público<sup>28</sup>.

Trata-se de um pormenor com frequência desconsiderado, mas que demonstra a vontade, por parte de Cassiodoro, de respeitar formalmente todas as normas previstas pelo Direito Romano clássico, que, de outro modo, teria proibido qualquer depauperação do patrimônio da cidade em benefício de uma outra localidade<sup>29</sup>. É um sinal ulterior de como as disposições elaboradas por

Cassiodoro, em nome de Teodorico, não deveriam mostrar-se como o árbitro de um tirano, mas, ao contrário, como ações orgânicas de um sistema público voltado para o cuidado e para a recuperação de todo o reino.

Cassiodoro, assim como os reis godos, tinha em grande consideração a conservação das antigas obras de arte, distribuídas por todas as partes nas antigas cidades e, em muitos casos, necessitando de cuidados. Uma demonstração disso é uma carta enviada, em nome de Teodato, ao prefeito de Roma. Trata-se de uma das cartas, entre aquelas que estão nas *Variae*, mais interessantes do ponto de vista da história da conservação e do restauro. Nela se discute, entrando até mesmo nos pormenores operacionais, o restauro de algumas imponentes esculturas de bronze antigas, presentes em Roma, na via Sacra:

#### Honorio Praefecto Urbis Theodahadus Rex

*Relationis vestrae tenore comperimus in via Sacra, quam multis superstitionibus dicavit antiquitas, elephantos aeneos vicina omnimodis ruina titubare, et qui solent in carnali substantia supra millenos annos vivere, occasum videantur proximum in simulacris aereis sustinere. His providentia vestra reddi faciat propriam longaevitatem uncis ferreis hiantia membra solidando: alvum quoque demissam subdito pariete corroboret, ne illa magnitudo mirabilis solvatur turpiter in ruinam. [...] Quapropter eorum vel formas habere gratissimum est, ut qui vivam substantiam non viderunt, opinatum animal tali imaginatione cognoscant. Et ideo non patiaris perire, quando Romanae dignitatis est artificum ingeniis in illa urbe recondere, quod per diversas mundi partes cognoscitur dives natura procreasse<sup>30</sup>.*

O texto é facilmente datável, pertencendo ao breve período do reino de Teodato (535-536), que, de outro modo, não seria muito notável. Se Cassiodoro decidiu inserir essa carta em suas *Variae* foi porque, certamente, considerou que o argumento tivesse particular interesse. Assim o é para toda a história do restauro, sendo possível reconhecer, nas indicações de Cassiodoro, um sincero interesse pela conservação de algumas grandes estátuas de bronze, com escolhas operacionais precisas, típicas de um perspicaz restaurador. Impressiona, por sua modernidade anacrônica, o tipo de intervenção proposto: Cassiodoro prescreve, com muita competência, a realização de obras de sustentação que não intervenham minimamente nas partes autênticas, evitando qualquer reintegração arbitrária; de modo muito mais simples, propõe sustentar as estátuas com suportes laterícios e consolidar os membros lesionados com grampos de ferro (*uncis ferreis hiantia membra solidando: alvum quoque demissam subdito pariete corroboret*).

Seguramente, o resultado deve ter sido similar à consolidação dos Dióscuros do Quirinale, realizada, muitos séculos depois, com apoios de tijolo, de que esse episódio pode-se dizer, com razão, o antigo predecessor. Note-se o uso apropriado dos verbos escolhidos para indicar não um “restauro” genérico, mas precisas operações de consolidação e reforço.

De modo mais amplo, em suas muitas cartas que tratam do cuidado com os monumentos antigos, Cassiodoro descreve, com precisão suficiente, distinguindo-as também pelo uso de verbos diversos, as principais operações necessárias para a transmissão, para as gerações futuras (*posteris tradere*), dos monumentos antigos: a salvaguarda<sup>31</sup>, a conservação (*custodire*), o restauro conservativo (*servare, conservare*), o restauro de repristinação (*instaurare, ad statum pristinum revocare*), a consolidação (*continere, roborare, corroborare*), os reparos (*reparare*); reconhece até mesmo aquelas operações diversas do restauro, como as reconstruções (*reconstruere*), as novas construções (*construere*) e as inovações

(*innovare*). A esta chamada, falta apenas uma categoria de operações própria ao restauro, talvez a mais importante: a manutenção.

Não se trata, porém, de uma desatenção, tampouco de um tipo de operação desconhecida para Cassiodoro. Ao contrário, se a manutenção está pouco presente no texto de suas cartas oficiais, existe um motivo preciso: esse tipo de intervenção requer uma ação contínua e, conseqüentemente, a identificação de encargos fixos. Eis por que as operações de manutenção são citadas por Cassiodoro apenas em fórmulas precisas de encargo (ver, por exemplo, a fórmula do curador do palácio real<sup>32</sup>).

Em geral, o empenho dos reis godos – expresso por Cassiodoro – contra a destruição dos monumentos do passado era bastante sério e previa sanções muito severas, semelhantes àquelas previstas pelo imperador Maioriano, em sua célebre constituição em defesa dos monumentos de Roma (*manuum quoque amissione truncandos, per quas servanda veterum monumenta temerantur*<sup>33</sup>).

Demonstrações disso estão também em diversas disposições: entre elas, vale a pena recordar a fórmula de nomeação do conde de Roma<sup>34</sup>, na qual se precisa – como eficaz e severíssimo modo de compensação – que aqueles que fossem reconhecidos como culpados de arruinar as obras dos antigos deveriam provar, sobre o próprio corpo, a mesma mutilação dos membros que haviam infligido aos monumentos públicos (*quia iuste tales persequitur publicus dolor, qui decorem veterum foedant detruncatione membrorum faciuntque illa in monumentis publicis, quae debent pati*<sup>35</sup>)! Dificilmente é possível imaginar analogia mais eficaz, ou, como forma de dissuasão, uma punição mais severa.

No geral, o projeto de Cassiodoro esteve, talvez, adiante de seu tempo, e, se realizado, teria, com muita probabilidade, conduzido a uma Europa unida, sob a condução política e militar dos Godos, de religião cristã e fundada sobre as bases daqueles monumentos da arte, do direito e da cultura, herdados do mundo antigo, que ele se empenhou, ao longo de toda a sua vida, a proteger e *posteris tradere*<sup>36</sup>.

Não se deve, porém, pensar que tudo aquilo que foi realizado por Cassiodoro, a serviço dos reis godos, tivesse perdido valor, com o final de seu domínio. Apesar de o sonho de um reino romano-barbárico ter definitivamente se esvaído, a obra de tutela e restauro dos monumentos antigos, realizada durante o reino da Itália, foi de fato reconhecida e formalmente confirmada, pelo próprio Justiniano, que, em 554, tendo sido convidado pelo papa Vigílio (*pro petitione Vigilii*), emanou uma série de disposições voltadas para os territórios bizantinos na Itália, denominadas *Prammatica Sanzione*. O caput relativo à preservação dos monumentos de Roma invocou diretamente a legislação promovida por Cassiodoro em nome dos soberanos godos, confirmando sua validade<sup>37</sup>.

Do mesmo modo, a fundamental contribuição de Cassiodoro para o nascimento da Europa moderna não se exauriu com o fim do reino romano-barbárico, mas teve uma segunda, e até mesmo mais fecunda, fase.

Cassiodoro, depois de um período incerto de parada forçada em Constantinopla, voltou às suas propriedades no sul da Itália, onde, em sua natal Squillace, fundou dois cenóbios, o *Castellum* (mais isolado e destinado a uma vida ascética) e o *Vivarium* (assim denominado pelos viveiros de peixes vizinhos), para onde transportou sua riquíssima biblioteca, formada por muitos textos sacros e também por obras dos melhores escritores pagãos; ali se ocupou da organização sistemática do primeiro mosteiro dedicado à conservação, ao estudo e à perpetuação dos principais textos do passado. Ele preocupou-se em dotar seus monges de todas as indicações úteis para uma correta transcrição e, também, de um verdadeiro

trabalho de “restauro” literário, entendido no sentido crítico e filológico, como bem explicitado nos seus últimos escritos, em particular nas *Institutiones*<sup>38</sup>.

Ali realizou, de modo completamente original e paralelo com a nascente regra beneditina, uma fusão entre o ideal contemplativo clássico e o da operosa pregação cristã, que representou o verdadeiro protótipo dos centros culturais monásticos da Idade Média.

Vistos à distância de muitos séculos, todos os projetos promovidos pela obra culta e conceituada de Cassiodoro foram extremamente ambiciosos e tão adiante de seu tempo, a ponto de não permitir que o mérito fosse reconhecido de modo direto a seu artífice. A história lembra seu fim prematuro, com a sanguinária repressão do Senado romano, o desaparecimento dos Godos da Itália e o precoce fechamento do cenóbio de *Vivarium*, com a morte de Cassiodoro.

E, no entanto, foi graças à sua obra que não apenas muitos monumentos antigos foram restaurados, durante o governo dos Godos, mas também uma grande parte da sabedoria antiga, associada aos valores cristãos (como instrumento privilegiado na interpretação dos textos sacros e das obras dos Pais da Igreja), foi conservada, restaurada e salva, dentro dos mosteiros cristãos, de um desaparecimento, de outro modo, inevitável.

## NOTAS

<sup>1</sup> V. DE ANGELIS D'OSSAT, Guglielmo. *Sul restauro dei monumenti architettonici. Concetti, operatività, didattica*. Roma: Bonsignori, 1995.

<sup>2</sup> RESTAURATION. In: VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris: A. Morel & C, 1865, v. 8, p. 14-34. A citação provém da p. 14. Tradução para o português: VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. O trecho vem das páginas 29-30.

<sup>3</sup> *Comment! nous avons quarante-quatre mille lois dont nous ne savons que faire, quarante-quatre mille lois sur lesquelles il y en a à peine dix de bonnes. [...] On fait des lois sur tout, pour tout, contre tout, à propos de tout. [...] Et une loi pour les monuments, une loi pour l'art, une loi pour la nationalité de la France, une loi pour les souvenirs, une loi pour les cathédrales, une loi pour les plus grands produits de l'intelligence humaine, une loi pour l'œuvre collective de nos pères, une loi pour l'histoire, une loi pour l'irréparable qu'on détruit, une loi pour ce qu'une nation a de plus sacré après l'avenir, une loi pour le passé, cette loi juste, bonne, excellente, sainte, utile, nécessaire, indispensable, urgente, on n'a pas le temps, on ne la fera pas* (HUGO, Victor. *Guerre aux démolisseurs. Revue des deux mondes*, Paris, n. 5, p. 622, 1832).

“Como! Temos quarenta e quatro mil leis com as quais não sabemos o que fazer, quarenta e quatro mil leis das quais há apenas dez boas. [...] Fazem-se leis sobre tudo, para tudo, contra tudo, a propósito de tudo. [...] E uma lei para os monumentos, uma lei para a arte, uma lei para a nacionalidade da França, uma lei para as lembranças, uma lei para as catedrais, uma lei para os maiores produtos da inteligência humana, uma lei para a obra coletiva de nossos pais, uma lei para a história, uma lei para o irreparável que se destrói, uma lei para o que uma nação tem de mais sagrado depois do futuro, uma lei para o passado; para essa lei justa, boa, excelente, santa, útil, necessária, indispensável, urgente não se tem tempo, ela não será feita.”

<sup>4</sup> No francês no original. Literalmente, hífen; no sentido figurado (desde o século 19), pessoa que serve de intermediário, de ponte entre duas pessoas ou situações. [N. da T.]

<sup>5</sup> Desse modo, Cassiodoro (*Variae*, I, 3) se manifesta a propósito do Império Romano: *Regnum nostrum imitatio vestra est, forma boni propositi, unici exemplar imperii: qui quantum vos sequimur, tantum gentes alias anteimus*.

“A nossa realeza é uma imitação da vossa, modelada sobre os vossos bons propósitos, uma cópia do único império; e, quanto mais vos seguimos, mais exceleemos em relação aos outros povos.”

Observação: as traduções para o português são aqui feitas a partir do texto latino, revisto por Yvonne M. Metzger, cotejadas com a tradução para o italiano feita por A. Pergoli (N. da T.).

<sup>6</sup> V. WICKHAM, Christopher. *Early medieval Italy. Central power and local society 400-1000*. London: Macmillan, 1983, p. 5; LE GOFF, Jacques. L'Italia nello specchio del Medioevo. In: *STORIA d'Italia Einaudi*. Milano: Einaudi, 1995, v. 5, II, p. 91-92; MOMIGLIANO, Arnaldo. La caduta senza rumore di un impero nel 476 d.C., *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Pisa, III, 3, 2, 1973, p. 399.

- <sup>7</sup> Cf. POHL, Walter. *Kingdoms of the Empire. The Integration of Barbarians in Late Antiquity*. Leiden-Boston: Brill, 1997, p. 9: “There is no hint here of invasion or force, nor even that the Roman Empire came to an end; instead there is a strong suggestion that the incomers fitted easily into a continuing and evolving Roman world.”
- <sup>8</sup> Para os restauros efetuados depois do saque a Roma por Alarico, ver: PANI ERMINI, Letizia. The Transformations of *Vrbs Roma* in Late Antiquity. *Journal of Roman Archaeology supplementary series*, Rhode Island, v. XXXIII, p. 37-42, 1999; BRILLIANT, Richard. After 410. *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, Oslo, v. XVIII, p. 71-79, 2004; VANNESSE, Michaël. La reconstruction de Rome après le Sac de 410: entre mythe et réalité. *Latomus*, Bruxelles, v. LXIX, n. 2, p. 497-499, 2010.
- <sup>9</sup> Cf. LANCIANI, Rodolfo. *The destruction of ancient Rome: sketch of the history of the monuments*. London: Macmillan and Co., 1899, pp. 57-58: “statues that had been restored over and over again”; MACHADO, Carlos. Religion as antiquarianism: pagan dedications in late antique Rome. In: DEDICHE sacre nel mondo greco-romano: diffusione, funzioni, tipologia. Roma: Institutum Romanum Finlandiae, 2009, p. 331-354; GODDARD, Christophe J. The evolution of Pagan Sanctuaries in Late Antique Italy (fourth-sixth centuries A.D.). In: LES CITÉS de l'Italie tardo-antique, (IV<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle), institutions, économie, société, culture et religion. Roma: École Française de Rome, 2006, p. 298.
- <sup>10</sup> A população residente em Roma no tardo século 4 era de poucas centenas de milhares de pessoas; depois do saque de Alarico, de 410, reduziu-se ainda mais, para chegar, na época de Cassiodoro, com muita probabilidade, a poucas dezenas de milhares.
- <sup>11</sup> Ver: PENSABENE, Patrizio. Reimpiego e depositi di marmi a Roma e a Ostia. In: AUREA Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2001, pp. 341-350.
- <sup>12</sup> “A repugnância pelos templos pagãos” era tal, “que antes do final do século IV no Oriente, ou antes do século VI no Ocidente, nem eles e nem a área em que estavam foram utilizados pela Igreja” (KRAUTHEIMER, Richard. *Early christian and byzantine architecture*. Harmondsworth: Penguin, 1965, p. 36).
- <sup>13</sup> [Amante das construções e restaurador de cidades]. *Excerpta Valesiana*, pars posterior, XII, 70.
- <sup>14</sup> LANCIANI, Rodolfo. *The destruction of ancient Rome: sketch of the history of the monuments*. London: Macmillan, 1899, p. 78: “I have never made or witnessed an excavation on the site of any of the great buildings of Rome without discovering one or more of Theoderic's bricks”.
- <sup>15</sup> [Senhor Nosso Theodorico. Boa Roma ou Roma Feliz]. *CIL* XV, 1, 1664-1670.
- <sup>16</sup> ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae*, XV, II, 1.
- <sup>17</sup> Ver *Senatus Consultum Hosidianum, De aedificiis negotiandi causa non diruendis* del 44-46 d.C. circa.
- <sup>18</sup> *Codex Justinianus*, VIII, X, 2, Imp. Alexander A. Diogeni. [222 d.C.].
- <sup>19</sup> Cfr. ULPIANO, *Digesto*, I, XVIII, 7, ou *Codex Justinianus*, XI, XXX, 4.
- <sup>20</sup> PROCOPIO, *De bello Gotthico*, III 22.
- <sup>21</sup> [Custodiar antigos direitos] CASSIODORO, *Variae*, X 7,1: *antiquorum iura firmo consilio custodire; ibidem*, VII 10,1: *moderatrix providit antiquitas; ibidem*, IX 18,9: *sollicita legalis sanxit antiquitas; ibidem*, X 7,5: *Velle nostrum antiquorum principum est voluntas; ibidem*, XI 38,1: *diligenter consideravit antiquitas*.
- <sup>22</sup> O “depósito de Licínio” é um lugar não bem identificado, situado provavelmente na proximidade do Tibre.
- <sup>23</sup> A partir do *Senatus Consultum Volusianum* de c. 56 d.C.
- <sup>24</sup> V. *Codex Theodosianus*, XV, I 15 de 365, a *Novella Maiorani IV, De aedificiis publicis*, VI, I de 458, o *Codex Justinianus*, VIII, XI, 22 de 472.
- <sup>25</sup> ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae* XIX, X, 1.  
Construir significa edificar, ligando estrato a estrato em largura e altura. [...] Uma coisa é a edificação; outra é a *instauratio*: a edificação é uma nova construção, a *instauratio*, em realidade, concerne aquilo que é reparado segundo o modelo inicial. Os antigos usavam o termo *instar* para as similaridades, no sentido de igual a, donde o significado do verbo *instaurare*.
- <sup>26</sup> *Construir o novo, mas ainda mais conservar o antigo* (CASSIODORO, *Variae*, III, 9).
- <sup>27</sup> Trata-se, talvez, da cidade romana de *Sestinum*, atual Sestino, na província de Arezzo, segundo a interpretação dada por Mommsen.
- <sup>28</sup> Um código de Onório de 405 (*Codex Theodosianus*, XV, I, 43) permite confiar lugares públicos a particulares somente com a condição de não retirar ornamentos ou outros materiais úteis para os cidadãos: *petentibus loca publica ea condicione adnuimus, ne quid usui vel ornatibus aut commodis civitatum auferatur*.

<sup>29</sup> Um código de 365 de Valentiniano e Valente (*Digesto*, XXX, XLI, 5 ou *Codex Theodosianus*, XV, I, 14) proíbe utilizar as decorações das pequenas cidades para embelezar as cidades mais afamadas.

<sup>30</sup> CASSIODORO, *Variae*, X, 30.

O Rei Teodato ao Prefeito de Roma Honório

Pelo teor de seu relato, viemos a saber que na via Sacra, que a Antiguidade dedicou a muitas superstições, elefantes de bronze jazem próximos a todo tipo de ruína: aqueles que, em carne e osso, costumam viver mais de mil anos, na sua representação de bronze parecem próximos do fim. A eles a vossa providência faça restituir a longevidade que lhes é própria, consolidando os membros desconexos com grampos de ferro: que seja também reforçado o ventre cadente com um muro subjacente, de modo que essa tão admirável grandeza não desapareça, arruinando-se vergonhosamente. [...] Por esse motivo seremos gratos que se conserve pelo menos a sua imagem, de modo que aqueles que jamais os viram ao vivo, conheçam por essas representações um animal tão famoso. E, portanto, não permitir que [esses elefantes de bronze] pereçam, quando é próprio da dignidade de Roma ter nesta cidade, graças ao engenho dos artífices, [os exemplos de] quanto se conhece daquilo que a rica natureza gerou nas diversas partes do mundo.

<sup>31</sup> CASSIODORO, *Variae*, II, 39.

<sup>32</sup> Idem, VII, 5.

<sup>33</sup> “Sejam mutilados com a amputação de ambas as mãos e condenados à pena de bastonadas [à morte] por ter profanado os monumentos dos antigos, que devem ser conservados” (*Novella Maioriani IV, De aedificiis publicis*, VI, I).

<sup>34</sup> CASSIODORO, *Variae*, VII, 13.

<sup>35</sup> “Que o sofrimento público persiga quem deturpa o decoro dos antigos e faça-lhes provar a mesma mutilação dos membros que infligiram aos monumentos públicos” (CASSIODORO, *Variae*, VII, 4).

<sup>36</sup> Levar, entregar para a posteridade. CASSIODORO, *Variae*, II, 39,8.

<sup>37</sup> *Pragmatica Sanctio*, XXV.

<sup>38</sup> Os trechos mais interessantes para a disciplina do restauro são aqueles diretamente relacionados às cautelas que Cassiodoro prescreve a seus copistas, para evitar que traissem o conteúdo autêntico dos textos (cf. CASSIODORO, *Institutiones*, I, XV).

---

### Alessandro Pergoli Campanelli

É arquiteto, especializado em restauro arquitetônico, com doutorado em História e Restauro da Arquitetura no Departamento de História da Arquitetura, Restauro e Conservação de Bens Arquitetônicos da “Sapienza”. É docente de disciplinas de Restauro Arquitetônico na Universidade de Urbino *Carlo Bo*, DISBEF, Escola de Conservação e Restauro. Autor de numerosas publicações ligadas aos temas de tutela e preservação do patrimônio histórico e artístico, dirige, junto com Giovanni Carbonara, a seção “Restauro” nas revistas *AR* (desde 2000) e *L'Architetto Italiano* (desde 2005). Publicou recentemente uma monografia sobre Cassiodoro e as origens do restauro (*Cassiodoro alle origini dell'idea di Restauro*. Milano: Jaca Book, 2013) e uma sobre os restauros realizados em âmbito internacional (*Restauro architettonico esempi a confronto*. Roma: Moncosu, 2012). Para uma lista de suas principais publicações, ver: <http://uniurb.academia.edu/AlessandroPergoliCampanelli>. Participou em diversos concursos internacionais de projeto em bens culturais, entre eles, para o *master plan* do parque arqueológico do templo do grande pagode Bao'en, em Nanquim, China, que recebeu o segundo prêmio. Desenvolveu atividades didáticas e conferências sobre temas de preservação em diversas instituições, como: Università di Roma *La Sapienza*; Istituto di Studi Romani de Roma; Centro de Preservação Cultural (USP); Departamento de Patrimônio Histórico da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo; FAUUSP; Universidad de San Bonifacio de Ibagué, Colômbia; School of Urban Design, University of Science and Technology e Instituto de Modern Urban Agriculture Planning and Design de Wuhan, China e o *Regional Cultural Heritage Facility* dell'Unione Europea no Kosovo. [alessandro.pergoli@fastwebnet.it](mailto:alessandro.pergoli@fastwebnet.it)

criptas da 7.

re S. Joao em op<sup>o</sup> em d. fendendo a barra daquella banda por onde se podem entrar  
em forma de bu<sup>o</sup> 8. e brauo 8. mea de dez palmos por braço. Tem fusa  
muy pouca para Di.

Y V A I D N W C

ingo de S. Joao seu em  
na Monarcha e em

canalizo de outubro

1. de agosto N. 2.

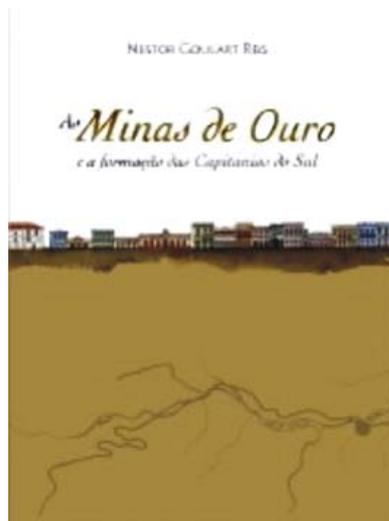
relheira, sua p<sup>o</sup> te.

cinco libras e mea a

de rocha viva

de faz a p<sup>o</sup> no.

5 | *Re*SENHAS



## AS MINAS DE OURO E A FORMAÇÃO DAS CAPITANIAS DO SUL

NESTOR GOULART REIS. VIA DAS  
ARTES, SÃO PAULO; 1ª EDIÇÃO, 2013

---

Carlos Guilherme Mota

### EM BUSCA DE UMA NOVA PERSPECTIVA

A mais recente obra de Nestor Goulart Reis, *As minas de ouro e a formação das capitânicas do Sul*, inscreve-se entre as mais importantes produções do renomado urbanista e historiador, e está destinada a ocupar lugar de destaque na historiografia da colonização e urbanização latino-americanas. Nestor Goulart, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e autor de vários livros inovadores, é hoje o mais importante pesquisador da história da urbanização em nosso país. É também um crítico sistemático da História da Historiografia, disciplina fundamental, pouco cultivada nos meios universitários de nosso país.

Tornou-se ele referência internacional, graças ao intenso labor no campo da pesquisa, na docência militante e também graças a sua interlocução com historiadores latino-americanistas da geração anterior, como o norte-americano Richard Morse, o argentino Jorge Hardoy e o chileno Richard Schaedel, entre outros. Formador de várias gerações e de novos mestres, muitos devem a ele o estímulo e apoio, como Murillo Marx, Rebecca Scherer, Benedito Lima de Toledo, Paulo Bruna, e mais novos, como Ricardo Medrano, José Geraldo Simões Júnior e Cândido Malta Campos (neto), para citarmos apenas alguns especialistas.

Um dos principais estudiosos da historiografia da urbanização e dono de mente inter e transdisciplinar, Nestor é o responsável por chamar à sua disciplina vários pesquisadores e especialistas de outros campos, notadamente da Sociologia, da Geografia e sobretudo da História. “Ah! le sage Néstor”, como a ele se referia *cum granum salis* seu amigo Hardoy... O aplicado e ativo mestre enriqueceu a historiografia urbana com livros como *Evolução urbana do Brasil*, *Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial*, *Dois séculos de projetos no Estado de São Paulo* e *São Paulo: vila, cidade, metrópole*, além de ensaios e estudos.

Já neste livro sobre as capitânicas do Sul, que contou com o apoio da Techno-Bio e Techno-Cells, o autor focaliza a mineração nesse trecho da colônia, (paradoxalmente) pouco conhecida, e revela a intensa e problemática colonização na região. Foge dos caminhos batidos, inclusive pela boa historiografia tradicional, e descortina um mundo rico e cultivado. Bem concebida e excelentemente ilustrada, a obra é fruto de uma extensa pesquisa, reunindo os resultados de demorados levantamentos, que mapeiam e desvendam uma antiga região, praticamente deixada à margem pela historiografia.

Nesta pesquisa, o professor trabalha com um tempo longo (1593-1830), focalizando as capitânicas situadas ao sul, que correspondiam aos atuais estados de São Paulo, Paraná e Santa Catarina. De fato, na História do Brasil, em se tratando de mineração e povoamento, sempre foram muito mais citadas as Gerais, Cuiabá, Mato Grosso e Goiás, objetos de extensas e reiteradas investigações. Com isso, deixou-se na penumbra a imensa região tratada nesta obra, que, nada obstante, foi de importância significativa nas políticas oficiais da coroa, na colônia, como na primeira parte do Império.

Como diz, na apresentação, sua colaboradora Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, a pesquisa teve por objetivo orientar uma “política de preservação de paisagens culturais de porte”, articulando equipes interinstitucionais. Desse modo, revela-se um novo sistema geo-cultural, ao lado dos mineiros, matogrossenses e goianos. A historiadora faz notar que a área estudada abrange “cerca de mil quilômetros de comprimento por 50 a 100 quilômetros de largura e nela foram inventariados mais de 150 pontos de mineração ao longo de quatro séculos de operação”. Desse modo, diz a historiadora no belo texto introdutório, *Arqueologia dos tempos*, “vieiros, grapiaras e aluviões auríferos” estavam presentes na capital paulista e imediações (como no morro do Jaraguá), em Araçariçuama, nos vales do Ribeira e do Paranapanema, na comarca de Paranaguá, no planalto Curitibaano, em São Francisco do Sul e no vale do Itajaí.



Interior de casa em São Paulo, 1817  
Aquarela de Thomas Ender [p. 164 do livro]

Enfim, conclui ela, “cidades, edifícios, caminhos e locais de trabalho de mineração foram interpretados como documentos do processo de apropriação, produção, uso e transformação do território” (p. 15).

A riqueza das abordagens desse grande historiador revela-se, mais uma vez, na escolha cuidadosa do material iconográfico, nas estatísticas, na cultura material, mas também na crítica historiográfica e na utilização bem informada de abordagens anteriores. No caso, estudos como os de Caio Prado Júnior e Affonso d’Escagnolle Taunay, Sérgio Buarque de Holanda e Jaime Cortesão, mas também as produções de novos historiadores, como John Monteiro. Um cuidado digno de registro relaciona-se à temática da miscigenação (hibridismo) e dos modos de vida indígenas, e, nos estudos de Rubens Giansella, o historiador se inspira para mostrar “a estreita relação entre aldeias e trilhas indígenas com núcleos urbanos e caminhos” depois consagrados.

A importância desse estudo reside não apenas no desvendamento de modos de vida e de produção dessa região do território brasileiro, até agora pouco considerada, mas também no deciframento de restos arqueológicos de antigos locais de mineração, que são encontrados, por exemplo, a céu aberto, perto do rodoanel Mário Covas. Como diz Beatriz Siqueira Bueno, são traços fortes, hoje só visíveis aos olhos de especialistas em Geologia e Arqueologia, mas que devem ser tornados públicos.

Importante notar que, nesse percurso, Nestor Goulart não só reconsidera as descobertas de antecessores, como as de José Bonifácio e Martim Francisco de Andrada, Eschwege, Calógeras e Theodoro Knecht, como também adota conceitos da Nova História, utilizados com rigor e sem modismo. Um novo clássico, em suma.

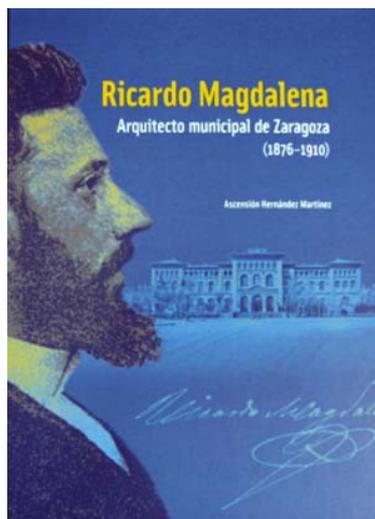
#### **Nota do Editor**

Esta resenha foi anteriormente publicada no Informativo Vitruvius. MOTA, Carlos Guilherme. Nestor Goulart Reis. Em busca de uma nova perspectiva. *Resenhas Online*, São Paulo, ano 12, n. 142.01, Vitruvius, out. 2013 <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/12.142/4898>>. Acesso em 05/2/14

---

#### **Carlos Guilherme Mota**

Historiador, é professor emérito da USP e professor de História da Cultura no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). [www.mackenzie.br/fau\\_stricto\\_sensu.html](http://www.mackenzie.br/fau_stricto_sensu.html)



RICARDO MAGDALENA.  
ARQUITECTO MUNICIPAL DE  
ZARAGOZA (1876-1910)

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ,  
ZARAGOZA: INSTITUCIÓN “FERNANDO EL  
CATÓLICO”, 2012. 251 PÁGINAS

Beatriz Mugayar Kühl

pós- 263

UM LIVRO EXEMPLAR SOBRE A ARQUITETURA DA  
VIRADA DO SÉCULO 19 PARA O SÉC. 20

<sup>1</sup> Uma resenha desse livro, intitulada “O problema da reprodução de obras arquitetônicas”, pode ser encontrada na *Revista CPC*, n. 7, p. 127-136, 2008.

<sup>2</sup> Parte dos temas abordados está publicada no artigo “Tres décadas de conservación del patrimonio arqueológico en España (1978-2008)”, na própria revista *Pós*, n. 31, p. 251-264, junho 2012.

Ascensión Hernández Martínez publicou, em dezembro de 2012, seu mais recente livro, que trata de uma figura profissional fascinante, com ampla atuação na virada do século 19 para o 20: o arquiteto aragonês Ricardo Magdalena (1849-1910).

Hernández – professora do Departamento de História da Arte da Universidade de Zaragoza desde 2000 – é mais conhecida entre nós por seus escritos voltados à preservação de bens culturais, em especial por seu instigante ensaio *La clonación arquitectónica* (Madri, Siruela, 2007)<sup>1</sup> e pela conferência que proferiu no programa de pós-graduação da FAUUSP, *Tendências do restauro contemporâneo na Espanha*, em dezembro de 2011<sup>2</sup>. Sua produção como historiadora da arte, área em que se graduou e fez o doutorado, é menos divulgada no Brasil e merece especial atenção.

A obra sobre Ricardo Magdalena é fruto de pesquisas de Hernández que se estenderam de 1989 a 1995, ano de conclusão de seu doutorado. O livro é uma atualização da tese, em que aprofunda e alarga os horizontes das análises, além de integrar as mais recentes pesquisas sobre o arquiteto e sobre a arquitetura do período. De grande formato, é ricamente ilustrado, tem belíssimo projeto gráfico e excelente qualidade de impressão. Em suas investigações, a autora perscrutou diversas fontes, como os próprios projetos e documentos de arquivos, registros fotográficos, artigos de jornais e de revistas, espanholas e estrangeiras, obtendo dados sobre 497 projetos. O recorte temporal vai de 1876, quando Magdalena começa a atuar como arquiteto municipal em Zaragoza, até 1910, ano de sua morte. O livro traz ainda belos registros fotográficos atuais das obras analisadas.

Magdalena é figura fascinante e multifacetada, que desempenhou papel proeminente, tendo muitas e relevantes obras construídas, a maior parte delas

públicas; mas, assim como outros profissionais de sua época, foi pouco estudado. Mesmo com produção mais centrada em Zaragoza, foi um dos poucos arquitetos espanhóis daquele período a atrair atenção internacional, e suas obras foram publicadas em diversos periódicos de outros países. No entanto, até os estudos de Hernández, a obra de Magdalena ainda não havia recebido a merecida atenção, num estudo monográfico aprofundado. A autora, ao questionar as causas desse ostracismo, aponta a depreciação da arquitetura do século 19, pela produção arquitetônica e pela historiografia da arquitetura espanhola no século 20, muito marcadas pelo movimento moderno. A valorização da arquitetura oitocentista começa a se fazer sentir a partir dos anos 1970, em especial com os estudos de Pedro Navascués Palacio; a pesquisa sobre Magdalena se situa nesse percurso de revisões historiográficas, em curso desde então.

A autora inicia sua narrativa examinando a vida de Magdalena e seu envolvimento com a arquitetura. Analisa sua formação – graduou-se em 1873 pela Escola Superior de Arquitetura de Madri –, numa época de profundas renovações do ensino de arquitetura na Espanha. Evidencia os principais referenciais do período, tanto os estrangeiros (Durand, Viollet-le-Duc), quanto os espanhóis (como Juan Miguel Inclán Valdés, Aníbal Álvarez), o papel dos periódicos, a repercussão na produção arquitetônica espanhola da época.

O segundo capítulo é dedicado à atuação de Magdalena como arquiteto encarregado do Escritório de Obras Municipais. Mostra como estruturou um escritório mais completo e enfrentou a crônica escassez de recursos, propondo procedimentos mais eficientes e econômicos. Aborda com tato os conflitos entre sua atuação como arquiteto de órgão público e o exercício da prática profissional para clientes privados, que era proibida. Examina as numerosas atribuições do arquiteto municipal, que iam muito além dos projetos arquitetônicos – de construção e reforma – dos edifícios municipais, englobando diversas atividades, como elaborar projetos urbanos e laudos periciais, aprovar redes de águas, inspecionar e recomendar obras necessárias para edifícios públicos e privados, para infraestrutura urbana e para transporte público, além de dirigir a companhia municipal de bombeiros. Magdalena atuou de forma incansável e eficiente, conduzindo o escritório de modo notável.

Nos capítulos três e quatro, a autora se detém na análise dos projetos arquitetônicos: os municipais, com destaque para o matadouro; e a renovação da arquitetura pública, em especial os projetos para a Universidade e para o Museu. As diversas obras que emergem nesses capítulos são magistralmente analisadas: além dos aspectos formais e funcionais, é possível acompanhar os desdobramentos da linguagem de Magdalena, suas referências e interpretações pessoais, a introdução de novas correntes, ancorando a produção do arquiteto no tempo e no espaço.

No capítulo cinco, Hernández volta suas análises para Magdalena e as transformações urbanas da cidade: até então, núcleo relativamente contido, pré-industrial, Zaragoza transforma-se numa urbe de incipiente caráter capitalista. Isso envolveu projetos de expansão e reordenação de áreas periféricas, de renovação do centro histórico, de instalação de novos equipamentos e serviços públicos. No capítulo seguinte, trabalha com temas ligados à imagem pública e vida cotidiana na cidade, evidenciando a atuação de Magdalena como arquiteto de interiores, que abrangia desde confeitaria até reforma do cassino e de teatros, além de

arquiteturas efêmeras, a exemplo de aparatos para visitas de autoridades. O capítulo sete é dedicado à relação de Magdalena com a Escola de Artes e Ofícios de Zaragoza, à qual esteve ligado como professor desde a primeira turma (1895-1896), dirigindo-a de 1900 até sua morte. Ainda outra faceta do arquiteto é explorada, no capítulo seguinte: a de restaurador. Hernández perscruta as relações entre a preservação do patrimônio aragonês, naquele período, e a do resto do país e da Europa, num momento de nascimento de consciência histórica e de construção de identidade.

O último capítulo é dedicado à sua última grande atuação profissional, a de coordenador das ações para a Exposição Hispano-Francesa de 1908. O evento teve mais de 500 mil visitantes, implicou a transformação de extensa área da cidade, com êxitos que ultrapassam os limites locais e marcam a inserção de Zaragoza na modernidade novecentista. A autora explora os projetos de Magdalena para o evento, em que conjugou duas vertentes: a integração das artes industriais na arquitetura e o gosto pelos pormenores ornamentais, em especial os fitomórficos; articula, assim, a produção de Magdalena aos movimentos de renovação de linguagem, da virada do século 19 para o 20.

Trata-se de uma pesquisa importantíssima em história da arquitetura, e que oferece, para além do interesse dos temas tratados em si, importantes elementos para os pesquisadores dessa área no Brasil, em especial para os que trabalham com a arquitetura daquele período, que, apesar das numerosas contribuições recentes, ainda é pouco explorado em nossa produção científica. A começar pelo rigor metodológico no tratamento das variadas fontes, e pela capacidade de análise da autora, que logra situar Magdalena como um filho de sua época, com papel excepcional nos destinos de uma cidade, Hernández articula a atuação do arquiteto com diversos temas: a vida sociocultural e política do período, a história da cidade, as questões relacionadas à formação profissional e condições de trabalho, a repercussão e fortuna crítica de seus trabalhos, oferecendo, assim, elementos essenciais para analisar o papel de suas obras no presente. Tudo isso, sem tender à dispersão, pois constrói o raciocínio a partir do cerne – a produção de Magdalena –, e tece as múltiplas relações, conseguindo a evidenciar a trama sociopolítica, cultural e econômica.

Além da qualidade, método e rigor, o trabalho de Hernández é ainda um exemplo de como transformar uma excelente pesquisa acadêmica num magnífico livro.

---

**Beatriz Mugayar Kühl**

É arquiteta formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, com especialização e mestrado em preservação de bens culturais, pela Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica, doutorado pela FAUUSP e pós-doutorado pela Università degli Studi di Roma “La Sapienza”. Desde 1998, é professora do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAUUSP, onde se dedica a disciplinas de história da arquitetura e de preservação de bens culturais, tanto na graduação, quanto na pós-graduação.

Rua do Lago, 876, Cidade Universitária

05508-080 – São Paulo, SP

(11) 3091-4553

bmk@usp.br



6 | IN MEMORIAM

## LELÉ: UM CANDANGO NA FAUUSP

Hugo Segawa

O falecimento de João Filgueiras Lima, Lelé, no dia 21 de maio passado em Salvador, foi noticiado nos principais jornais do Brasil, com diferentes ênfases. Nos diários paulistanos, foram matérias mais ou menos protocolares; em Brasília o *Correio Braziliense* dedicou-lhe todo um caderno especial.

Na maioria dos noticiários, a ênfase foi homenageá-lo como um dos criadores da capital do País. Título justo por antonomásia, mas talvez impreciso quando alguns o colocam ao lado de Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Lelé seguiu para Brasília como um funcionário do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários no início da construção da capital. Penou trabalhando como um engenheiro de obra erguendo prédios nas superquadras. Em certo momento, deixou sua posição de arquiteto do IAPB e se aventurou por conta própria na construção civil. Depois de fracassar como empreiteiro, teve oportunidade de se acercar a Niemeyer e passou a desenvolver a pré-fabricação – ponto inicial de muitas notas biográficas sobre Lelé.

Prefiro situá-lo ao lado daqueles operários que padeceram ou tiveram alegrias na construção de Brasília. Lelé foi um homem do canteiro: por isso, um genuíno candango. Experiência que ele soube esplendidamente interpretar e magnificar em sua produção madura com seus projetos em argamassa armada, ao valorizar a mão-de-obra operária, dignificando o trabalhador da construção civil. Simbólico e justo que Lelé repouse no Campo da Esperança, o cemitério no Plano Piloto de Brasília que abriga uma Ala de Pioneiros, destinados aos construtores de Brasília.

Marcelo Romero e Hugo Segawa em visita a Lelé no CTRS em Salvador em 2002. Foto: arquivo Hugo Segawa



Não sei quantas vezes Lelé esteve em nossa escola. O *Intermeios* da FAUUSP <<http://www.fau.usp.br/intermeios>> registra três vídeos de suas palestras: em 2001, em 2006 e em 2011. Posso recordar um pouco das duas últimas visitas. Em 2006 convidei Lelé para ministrar um curso e um workshop na FAU, com o apoio na organização das professoras Cláudia Terezinha de Oliveira e Helena Ayoub Silva e as pós-graduandas Ana Gabriella Lima e Cristina Trigo. Foi uma semana em que toda manhã Lelé ministrava uma aula (com o auditório Ariosto Mila lotado de estudantes de nossa e de outras escolas, sentados nos corredores) e às tardes ele conversava com os alunos e participava de um workshop conduzido pela professora Helena Ayoub. Desse evento derivou a entrevista realizada pelos professores Reginaldo Ronconi e Denise Duarte, publicada na revista *Pós* nº 21, de junho de 2007. Foi também quando a professora Anália Amorim foi apresentada a Lelé, contato a partir do qual a Escola da Cidade desenvolveu uma colaboração com ele nos anos seguintes.

Em 2011, Lelé veio pela Escola da Cidade e pelo Museu da Casa Brasileira para a abertura da exposição “A Arquitetura de Lelé: Fábrica e Invenção”. Ele me ligou perguntando se não poderia dar uma palestra na FAU. Foi a última vez que ele pisou em nossa escola.

Fui um privilegiado em ter Lelé como um interlocutor frequente. Algumas vezes participando de debates ou apresentações com ele. Lelé sempre fazia uma brincadeira comigo. Uma ocasião (no século passado), conversávamos sobre o quanto nós nos dedicávamos e afundávamos no trabalho. E lhe comentei que somos tais quais tubarões: se param de nadar, afundam. Desde então, toda vez que nos encontrávamos ele me apresentava às pessoas como “o tubarão”: aquele que afunda se parar de nadar... E sempre me perguntava quando faríamos novamente o curso na FAU. Ele tinha especial apreço pela nossa escola: decerto a recepção que ele teve dos estudantes e professores o comoveu. Dizia-me, naquela maneira mansa de falar, que “era a melhor escola do Brasil”. Mesmo nos últimos anos, lutando contra a doença, ele insistia sobre o curso, que seguramente não poderia repetir com a mesma dedicação de 2006.

Encontramo-nos pela última vez em março de 2013, por ocasião do lançamento do livro *Arquitetura: uma experiência na área da saúde* (Romano e Guerra Editora) no Museu da Casa Brasileira. Foi quando eu fiquei comovido quando ele, indo embora, já tendo atravessado a porta do museu, retornou para se despedir de mim, e me perguntou: “quando é que você vai me convidar para dar o curso na FAU?”

---

**Hugo Segawa**

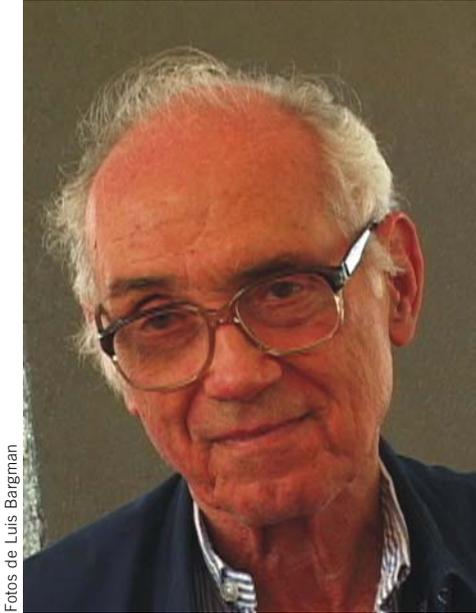
Professor titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto. Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto.

Rua do Lago 876 - Cidade Universitária - Butantã

05508-080 - São Paulo, SP - Brasil

(11) 3091-4554

segawahg@usp.br



Fotos de Luis Bargman

## JOÃO FILGUEIRAS LIMA (LELÉ)

Anália Amorim

### SAUDADE.

Escrever sobre o Arquiteto João Filgueiras Lima, que acaba de ir-se, poderia ser interminável.

Assim, permitam-me escrever sobre o Brasil que o Arquiteto idealizou e realizou em suas obras.

Um país onde há Arquitetura, em toda sua dimensão poética e técnica, no conduzir das águas, no conter das encostas, no transpor dos vales, no subir e descer de morros, no fabricar os estares e as demoras da vida humana... Arquitetura que protagonizou planos de Estado, fortaleceu os valores da coisa pública e forjou uma equação financeira onde todos podem sair ganhando. Só isto poderia haver dado ou vir a dar a este País Possível um Nobel de Economia: a visão de um estado de coisas e decisões onde é factível mensurar os recursos financeiros a fim de se executarem planos, posto que os desígnios e a arte de sua fabricação desses planos estão suficientemente detalhados.

Um estado de Arquitetura e de País, quando a possibilidade de se executar uma obra está comprometida equanimemente com a beleza, os recursos e o aprofundamento do saber e poder fazer.

Um país onde não apenas os usuários se elaboram ao habitar seus espaços como também os trabalhadores que os fabricaram se constroem a si próprios ao fazê-los.

A obra do Arquiteto João Filgueiras Lima é a construção de uma resistência.

Resistência quando a ganância oferece-nos a chance de construir projetos urbanos e arquitetônicos a custa de lucros injustos. Injustos, pois acentuam a desigualdade social que, ao final, todos, sem exceção, padecemos as consequências.

Pergunto-lhes agora: a quem interessa este país? E lhes respondo: interessará a todos.

São seletos os Arquitetos que realizam, através de desígnios da fabricação, os poemas que povoam sua mente. São poucos os que unem, na mesma matriz geradora, a Arte, a Técnica e a Ciência a serviço do habitar humano dos espaços. Raros, os que ampliam a inteligência das mãos e humanizam seus prolongamentos.

Lelé – permita-nos, prezado Arquiteto João Filgueiras Lima, seguirmos a chamar-te assim – nos deixa quando o País ainda tanto dele necessita.

Precisamos de sua Ética. Sua clareza de desvelar, a todos, a grande caixa preta da execução dos sonhos.

Lamentamos não pode vê-lo mais na sua figura magra, polida e cordial, tenaz com quem se equivoca enredado pela ganância, generoso com os que estudam e preciso com os que executam.

Que perdure, todavia, sua escola de pensar, sítio onde a concepção e a produção dos espaços arquitetônicos dialogam, sem subterfúgios, com a matéria, com o etéreo, com a vontade de bonança comunitária que tantos ainda guardam na memória.

Celebremos um País em que isto pode ser verdade. Assim como querias.

Quiséramos, Lelé, que tivesses vivido este País Possível, tão claro como o vias. Ainda que saibamos que foi este mesmo país que te levou daqui mais cedo.

Te saudamos, Lelé, e sentimos tua falta.

Cartagena das Índias, 13 de julho de 2014

---

**Anália Amorim**

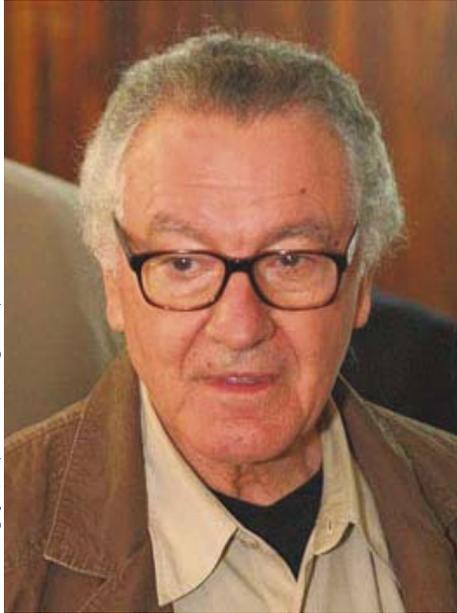
Arquiteta da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutora pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente é professora da Escola da Cidade e da FAUUSP.

Departamento de Projeto - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo

05508-080 - São Paulo, SP, Brasil

(11) 3091-4550

aamorim2000@dialdata.com.br



## MIGUEL PEREIRA

Ubyrajara Gilioli

### MIGUEL PEREIRA (1932 – 2014)

*“Venho do fundo das Eras,  
Quando o mundo mal nascia,  
Sou tão antigo e tão novo,  
Como a luz de cada dia.”*  
(Mário Quintana)

Estes versos do poeta e conterrâneo Mário Quintana, tantas vezes lembrados por Miguel Pereira, ilustram, como se fosse um contraponto, a sua própria presença e atuação entre nós arquitetos, junto a nossas lutas e realizações. Ele tinha o passado como amigo, como nos conta em seu livro “Arquitetando a Esperança”. Mas tinha também a ideologia, que começara a forjar desde sua Alegrete natal, e que o iria guiar para sempre em direção ao futuro. Tornou-se, assim, um líder, um tribuno incisivo e apaixonado, iluminando a política e os caminhos do nosso IAB, o Instituto de Arquitetos do Brasil.

Miguel descobriu a Arquitetura em sua militância, desde muito cedo, na Juventude do Partido Comunista Brasileiro, o PCB do “Cavaleiro da Esperança”. Foi lá que ouviu falar em Oscar Niemeyer, em sua importância e prestígio, o que o acabou levando ao vestibular de arquitetura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Ali graduou-se e iniciou sua carreira de arquiteto e professor, compromissado com as grandes questões da política educacional. Ainda em Porto Alegre, participou do projeto da Refinaria Alberto Pasqualini, da Petrobrás, e depois, em Brasília, do projeto da Biblioteca Central da UnB. Em Brasília lecionou, atuou na Ceplan e dirigiu a FAU–UnB.. Foi presidente nacional do IAB em três gestões e vice-presidente da UIA, a União Internacional de Arquitetos.

Na USP, por vários anos fomos colegas de magistério, aqui na Pós da FAU Maranhão. Miguel era dedicado ao estudo, à pesquisa, à teoria. Citava os textos do Oscar, enfatizando o quanto eram importantes na explicação dos projetos. Para mim, no entanto, a lembrança maior é a do Miguel amigo, o amigo leal, generoso, íntegro. Revejo mais uma vez o seu livro e me detenho em suas recordações dos tempos de criança:- era então o menino Miguel que nas noites quentes de verão, envoltas pela solidão dos pampas, olhava o céu, encantado com a ciranda das estrelas. Com certeza, agora que o Miguel nos deixou, é por lá entre aquelas estrelas de sua infância que ele deve andar, talvez, até arquitetando algum novo texto, tentando entender os mistérios do Universo.

---

**Ubyrajara Gilioli**

Graduado pela FAUUSP, possui mestrado e doutorado pela mesma Universidade, com o trabalho/tese “Arquitetura e Lugar”. É titular do Escritório “Ubyrajara Gilioli Arquitetos Associados”, com atuação na área da Arquitetura e Urbanismo e participação nas Bienais de São Paulo, Havana e Quito. Entre outras premiações nacionais e internacionais, recebeu o prêmio “Rino Levi”, do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), pelo conjunto de obras realizadas.  
Rua Maria Antonia 281, cj.104  
01222-010 São Paulo, SP, Brasil  
u.gilioli@uol.com.br

criptas da 7.

re S. Joao em op. em d. f. d. d. a barra daquella banda por onde se podem entrar  
em forma de bu. 8. 8. braua 8. mea de de palmos por braua. Tem fusa  
mij poncopia. Di.

Y V A I D N W C

ingo de S. Joao, seu em  
na Monsarha e a

canalino de outubro  
1. de agosto N. 2.

relheia, sua p. 10.

cinco libras 8. mea a

de rocha viva

de faz a p. 10.

# 7 | COMUNICADOS

# TESES E DISSERTAÇÕES

2ª semestre 2013

## Teses

LUCIANA NICOLAU FERRARA

Urbanização da natureza: da autoprovisão de infraestruturas aos projetos de recuperação ambiental nos mananciais do sul da metrópole paulistana.

05.07.13

Banca - Profs. Drs.: Maria Lucia Refinetti Rodrigues Martins, Cibele Saliba Rizek, Amélia Luisa Damiani, Henri Acsehrad, Rosana Denaldi

LAUDELINO ROBERTO SCHWEIGERT

Sustentabilidade ambiental da cidade: da formação do conceito às políticas urbanas.

01.07.13

Banca - Profs. Drs.: Antonio Cláudio Moreira Lima e Moreira, Nilton Ricoy Torres, Maria de Lourdes Zuquim, Angélica Aparecida Tamus Benatti Alvim, Clarissa Duarte de Castro Souza

GLAUCIA AUGUSTO FONSECA

A modelagem tridimensional como agente no ensino/aprendizagem nas disciplinas introdutórias de projeto de arquitetura.

09.09.13

Banca - Profs. Drs.: Rafael Antonio Cunha Perrone, Cibele Haddad Taralli, João Carlos de Oliveira César, Jorge Baptista de Azevedo, Edwiges Guiomar dos Santos Zaccur

RITA DE CÁSSIA FRANCISCO

Construtores anônimos em Campinas (1892-1933): fortuna crítica de suas obras na historiografia e nas políticas de preservação da cidade.

27.09.13

Banca - Profs. Drs.: Beatriz Mugayar Kühn, Monica Junqueira de Camargo, Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, Heloisa Maria Silveira Barbuy, Silvana Barbosa Rubino

MARIA ELISABET PAEZ RODRIGUES

Planos urbanos locais: definição concreta para a mobilidade e qualidade ambiental urbanas.

04.10.13

Banca - Profs. Drs.: Candido Malta Campos Filho, Adilson Costa Macedo, Bruno Roberto Padovano, José Geraldo Simões Júnior, Sílvia Helena Facciolla Passarelli

MAURICIO CANDIDO DA SILVA

Musealização da natureza: exposições em museu de história natural como representação cultural.

05.11.13

Banca - Profs. Drs.: Agnaldo Aricê Caldas Farias, Fernanda Fernandes da Silva, Maria Cecília França Lourenço, Lilia Katri Moritz Schwarcz, Carlos Roberto Ferreira Brandão

SARA MIRIAM GOLDCHMIT

Corpo de provas.

22.11.13

Banca - Profs. Drs.: Silvio Melcer Dworecki, Giorgio Giorgi Jr., Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli, Luiz Cláudio Mubarak, Rosa Iavelberg

## Dissertações

EUNICE LIU

Design gráfico: processo como forma.

01.08.13

Banca - Profs. Drs.: Vicente Gil ilho, Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Regina Cunha Wilke

ISABELA PAIVA GOMES FERRANTE

Entre a arquitetura experimental e a arquitetura para experiência: máquinas, corpos e próteses de Lars Spuybroek/NOX

23.08.13

Banca - Profs. Drs.: Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli, Carlos Roberto Zibel Costa, Elane Ribeiro Peixoto

YONE NATUMI

O ensino de informática aplicada nos cursos de graduação em arquitetura e urbanismo no Brasil.

28.08.13

Banca - Profs. Drs.: Francisco Segnini Jr. (presidente P.O. Giacaglia), Rosaria Ono, Maria Gabriela Caffarena Celani

DEMÓSTHENES MAGNO SANTOS

A história da construtora Alfredo Mathias 1950-1985.

30.08.13

Banca - Profs. Drs.: Paulo Julio Valentino Bruna, Carlos Augusto Mattei Faggini, Renato Luiz Sobral Anelli

SANDRA RIBEIRO CAMEIRA

O branding e a metodologia de sistemas de identidade visual.

11.09.13

Banca - Profs. Drs.: Marcos da Costa Braga, Maria Clotilde Perez Rodrigues Bairon Sant'Anna, Marcelo Marino Bicudo

MICHELLE MARIE MENDEZ ESQUINCA

Os deslocamentos territoriais dos adultos moradores de rua nos bairros Sé e República.

17.09.13

Banca - Profs. Drs.: Maria Ruth Amaral de Sampaio, Maria Cecília Loschiavos dos Santos, Luiz Tokuzi Kohara

OLIVIA CHIAVARETO PEZIN

Design de sinalização do metrô de São Paulo: estudo de caso de sua manutenção.

19.09.13

Banca - Profs. Drs.: Issao Minami, Sérgio Régis Moreira Martins, Sandra Maria Ribeiro de Souza

ROBERTO TOFFOLI SIMOENS DA SILVA

Preservação e sustentabilidade: restaurações e retrofits.

20.09.13

Banca - Profs. Drs.: Júlio Roberto Katinsky, Beatriz Mugayar Kühl, Silvia Ferreira Santos Wolff

ROSANE REBECA DE OLIVEIRA SANTOS

O planejamento da cidade é o planejamento dos jogos? O megaevento olímpico como instrumento de (re)ordenação do território carioca.

30.09.13

Banca - Profs. Drs.: Raquel Rolnik, João Sette Whitaker Ferreira, Pedro de Novais Lima Júnior

CRISTIANE MITIKO SATO FURUYAMA

Avaliação dos indicadores de iluminação artificial estudo de caso: edifícios comerciais e escola.

29.10.13

Banca - Profs. Drs.: Marcelo de Andrade Romero, Roberta Consentino Kronka Mülfarth, Alberto Hernandez Neto

LIGIA ROCHA RODRIGUES

Territórios invisíveis da Vila Leopoldina: permanência, ruptura e resistência na cidade.

01.11.13

Banca - Profs. Drs.: Regina Maria Prosperi Meyer, Marta Dora Grostein, José Guilherme Cantor Magnani

PAULO EDUARDO BARBOSA

Arquitetura e casa-museu: conexões.

14.11.13

Banca - Profs. Drs.: Maria Cecília França Lourenço, Ana Lúcia Duarte Lanna, Marcelo Mattos Araújo

TATIANA ZAMONER GERALDO

Jardim Jaqueline: a disputa pela paisagem entre a cidade formal e a ocupação espontânea.

04.12.13

Banca - Profs. Drs.: Catharina Pinheiro Cordeiro dos Santos Lima, Vera Maria Pallamin, Laura Machado de Mello Bueno

criptas da 7.

re S. Joao em op<sup>em</sup> de fendendo a barra daquella banda por onde se podem entrar  
em forma de bu<sup>8</sup> & braus & meca de dez palmos por braço. Tem fusa  
muy pouca para Di.

Y V A I D N W C

ingo de S. Joao seu em

na Monarcha e em

canalizo de outubro

1. de agosto N. 2.

relheira, sua p<sup>te</sup> te.

ca de poz

de cento

Finis libras & meca a

de rocha viva

de poz a p<sup>te</sup> de .:

## **NOVAS INSTRUÇÕES PARA SUBMISSÃO DE ARTIGOS PARA A REVISTA PÓS:**

- Informamos que a partir da edição de nº 37, a Revista PÓS passará a ser bilíngue: PORTUGUÊS E INGLÊS;
- Somente os autores com textos APROVADOS para publicação deverão entregar a versão em INGLÊS;
- É responsabilidade do autor(a), além do conteúdo, a tradução e a revisão gramatical nos dois idiomas;
- Os autores com artigos APROVADOS para publicação nas edições de número 35 e 36 não necessitam entregar a versão em INGLÊS, pois as mesmas ainda serão publicadas com artigos apenas em PORTUGUÊS, mantendo-se a versão trilingue do resumo (PORTUGUÊS, INGLÊS e ESPANHOL).
- A partir da edição de número 37, com previsão de lançamento para junho de 2015, todos os artigos serão publicados em PORTUGUÊS E INGLÊS. Sendo assim, os autores com textos APROVADOS para publicação serão previamente comunicados e deverão entregar a versão em INGLÊS do artigo após 30 (trinta) dias da comunicação por e-mail do aceite de sua publicação.
- O Resumo permanecerá trilingue, nos idiomas PORTUGUÊS, INGLÊS e ESPANHOL;
- Atendendo a orientações dos órgãos de indexação e fomento, a partir da edição 37, o periódico passará a publicar um percentual de 25% de artigos científicos originados nesta FAUUSP e 75% de autores das demais instituições de ensino superior do Brasil e do Exterior;
- Com exceção dos itens citados acima, as Normas Editoriais permanecem as mesmas e podem ser acessadas em <http://www.revistas.usp.br/posfau>

Dúvidas poderão ser encaminhadas para a Redação da Revista PÓS.  
rvposfau@usp.br

Prof. Dr. Rodrigo Queiroz  
Editor-Chefe

## **Revista PÓS**

### **NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS**

A PÓS publica os resultados das pesquisas através de artigos inéditos, revisados sigilosamente por pares, contribuindo assim para a comunicação ampla entre essa comunidade científica, bem como entre os pesquisadores das diversas áreas acadêmicas que se relacionam com o universo da arquitetura e da cidade de modo a fomentar o avanço do conhecimento no campo da arquitetura e do urbanismo. A Pós é membro da ARLA – Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura e compõe o Portal USP de Revistas Científicas.

Acessos:

<http://www.revistas.usp.br/posfau>

<http://www.fau.usp.br/cursos/pos/>

[www.arlared.org](http://www.arlared.org)

#### **INSTRUÇÕES AOS AUTORES**

A Revista PÓS, criada em 1990, é um periódico científico, semestral (junho e dezembro), do curso de Pós-Graduação da FAUUSP, 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.

#### **MISSÃO**

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 1518-9554.

2. Os procedimentos para avaliação e publicação são os mesmos para originais e republicações.
3. Os artigos deverão ser encaminhados em 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 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:**

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: 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.

**FORMATO DAS OUTRAS COLUNAS:**

II – DEPOIMENTOS: de 25 a 50 mil caracteres, incluindo imagens.

III – CONFERÊNCIAS, EVENTOS, NÚCLEOS, LABORATÓRIOS E SERVIÇOS: de 10 a 20 mil caracteres, livre uso de imagens.

IV – RESENHAS: de 4 a 6 mil caracteres, ilustração de capa, autor, editora, n. de páginas, minicurrículo do(a) resenhista, endereço postal e eletrônico.

**OS TEXTOS DEVERÃO SER ENCAMINHADOS PARA:**

Redação da PÓS-FAUUSP

Editor-Chefe: *Prof. Dr. Rodrigo Queiroz*

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

(11) 3017-3164 - rvposfau@usp.br

## 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 repulicaciones.
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 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:

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 citaciones en itálic y entre comillas, con referencia completa, inclusive número de la página.

Ilustraciones: 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 esten debidamente indicadas a lo largo del texto.

#### FORMATO DE LAS OTRAS COLUMNAS:

II – TESTIMONIOS: de 25 a 50 mil caracteres, incluyendo imágenes.

III – CONFERENCIAS, EVENTOS, NUCLEOS, LABORATORIOS Y SERVICIOS: de 10 a 20 mil caracteres, libre uso de imágenes.

IV – 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:

Editor-Chefe: *Prof. Dr. Rodrigo Queiroz*

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

(11) 3017-3164 - rvposfau@usp.br

(Versão para o Espanhol: Estela Bagnis, advogada e tradutora )

## **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 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:

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: 1,500 to 2,000 characters

Keywords: 6 to 8

#### THE MANUSCRIPT SHOULD BE FORWARDED TO:

Editor-Chefe: *Prof. Dr. Rodrigo Queiroz*

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

(11) 3017-3164 - rvposfau@usp.br

(Versão para o Inglês: Anita R. Di Marco, arquiteta e tradutora)

## 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  
Lúcia Aparecida Nepomuceno

## Seção Técnica de Produção Editorial

Coordenação Didática  
*Profa. Dra. Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli*  
Supervisão Geral  
*José Tadeu de Azevedo Maia*  
Supervisão de Projeto Gráfico  
*André Luis Ferreira*  
Supervisão de Produção Gráfica  
*Narciso Antonio dos Santos Oliveira*  
Diagramação  
*José Tadeu de Azevedo Maia*  
Fotolito, Montagem e Cópia de Chapas  
*Carlos Cesar Santos*  
*Francisco Paulo da Silva*  
*Roseli Aparecida Alves Duarte*  
Impressão Offset (capa)  
*Arnaldo Machado de Lima Jr.*  
Impressão Digital (miolo)  
Canon (ImagePRESS 1135+ / ADV C5051)  
*Vicente Lemes Cardoso*  
Acabamento  
*Carlos Cesar Santos*  
*José Tadeu Ferreira*  
*Mário Duarte da Silva*  
*Roseli Aparecida Alves Duarte*  
*Valdinei Antonio Conceição*  
Secretária  
*Eliane de Fátima Fermoselle Previde*

Composição, fotolito e impressão offset e digital  
Laboratório de Programação Gráfica da  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de São Paulo  
Pré-matriz (capa)  
Linotronic Mark-40 sobre filme Kodak Pagi-Set  
Papel  
Pólen Soft 80 g/m<sup>2</sup>  
Alta Alvura 90 g/m<sup>2</sup>  
Papelcartão Supremo 250 g/m<sup>2</sup> (capa)  
Tiragem  
1.000 exemplares  
Data  
junho 2014