

37 pós-

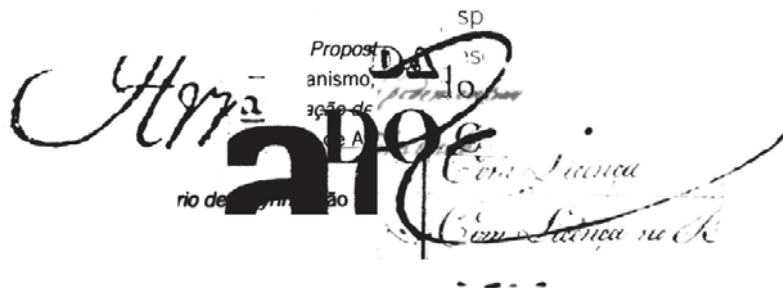
revista do
programa de
pós-graduação
em arquitetura e
urbanismo
da fausp

junho - 2015

ISSN 1518-9554 (impresso)

ISSN 2317-2762 (online)





PÓS V. 22, N. 37
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARQUITETURA e URBANISMO DA FAUUSP

MISSÃO / MISSION

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.

Pós is the School of Architecture and Urbanism (FAUUSP) graduate-program journal, published every semester during the academic year. The journal aims at publishing recent research work into original peer-reviewed scholarly articles and to foster and advance the intellectual exchange among scholars in our scientific community as well as among researchers from related fields such as urban studies, architecture, and the city.

JUNHO 2015

ISSN: 1518-9554 IMPRESSA

ISSN: 2317-2762 ONLINE

PÓS v. 22, n. 37

Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP – junho 2015
ISSN: 1518-9554 (impressa) – ISSN: 2317-2762 (online)

Rua Maranhão, 88 – Higienópolis – 01240-000 – São Paulo - SP
Tel/Fax (55 11) 3017-3164
rvposfau@usp.br

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. 22, n. 37, jun. 2015

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

Versão Eletrônica

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

Indexação

Latindex

Qualis B1 – Capes

Índice de arquitetura brasileira

Associada

Asociación de Revistas Latinoamericanas de
Arquitectura (ARLA)
www.arlared.org

Assistência Editorial

Paola De Marco Lopes dos Santos

Redação

Jornalista responsável – Izolina Rosa – MTb 16199
Projeto gráfico e imagens de abertura – Rodrigo Sommer

Revisão

Português – Marina Vieira
Espanhol – Márcia Choueri
Inglês – Adriana Kauffmann

Produção Gráfica

Seção Técnica de Produção Editorial
Coordenação Didática – Profa. Dra. Clíce de Toledo
Sanjar Mazzilli
Supervisão Técnica – José Tadeu de Azevedo Maia

APOIOS

FUPAM...

USP

CREDENCIAMENTO E APOIO FINANCEIRO DO:
PROGRAMA DE APOIO ÀS P
COMISSÃO DE CREDENCIAMENTO

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

Maria Ângela Faggin Pereira Leite – Diretora

Ricardo Marques de Azevedo – Vice-Diretor

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

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

Helena Aparecida Ayoub Silva – Vice-Presidente

Conselho Editorial Científico

RODRIGO QUEIROZ

Editor-Chefe - Universidade de São Paulo – USP – Brasil

ABÍLIO DA SILVA GUERRA

Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM – Brasil

ADRIÁN GORELIK

Universidade Nacional de Quilmes, Argentina

ANA LUIZA NOBRE

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro –PUC-RJ – Brasil

ANA VAZ MILHEIRO

Instituto Superior de Coimbra - Portugal

ANDRÉ AUGUSTO DE ALMEIDA ALVES

Universidade Estadual de Maringá - UEM – Brasil

ANGELA LÚCIA DE ARAÚJO FERREIRA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN – Brasil

ANGÉLICA TANUS B. ALVIM

Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM – Brasil

ANTÓNIO BAPTISTA COELHO

Universidade da Beira Interior, UBI - Covilhã – Portugal

ANTÔNIO CARLOS ZANI

Universidade Estadual de Londrina - UEL – Brasil

ANTONIO GAMEIRO

Conselho Internacional dos Arquitectos de Língua Portuguesa – CIAIP - Angola

CARLOS ANTÔNIO LEITE BRANDÃO

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – Brasil

CARLOS A. DE MATTOS

Pontifícia Universidade Católica do Chile - Chile

CLAUDIA PIANTÁ COSTA CABRAL

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS – Brasil

CRISTINA MENEGUELLO

Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP - Brasil

DANIELE PISANI

Università IUAV de Veneza – Itália

DARIO GAMBONI

Universidade de Genebra - Suíça

DOREEN MASSEY

Open University Inglaterra - Inglaterra

DULCE GARCIA

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco - México

FERNANDO ATIQUE

Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP – Brasil

FERNANDO LUIZ LARA

University of Texas at Austin - EUA

HELDER DA CONCEIÇÃO JOSÉ

O Instituto do Planeamento e Gestão Urbana de Luanda (IPGUL) – Angola

HENRIQUE PESSOA

Politécnico de Milão - Itália

ISABEL MARTINS

Faculdade de Engenharia na Universidade Agostinho Neto – Angola

IVONE SALGADO

Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUCCamp – Brasil

JOÃO GUALBERTO DE AZEVEDO BARING

Universidade de São Paulo, USP – Brasil

JUPIRA GOMES DE MENDONÇA

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – Brasil

LUDMILA BRANDÃO

Universidade Federal do Mato Grosso – UFMT– Brasil

LUIS MARQUES

Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP - Brasil

LUIZ AMORIM

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE – Brasil

LUIZ CARLOS SOARES

Universidade Federal Fluminense - UFF– Brasil

MANUELA RAPOSO MAGALHÃES

Instituto Superior de Agronomia, ISA - Portugal

MARGARETH DA SILVA PEREIRA

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil

MARIA MANUELA DA FONTE

Faculdade de Arquitectura UTL – Portugal

MARK GOTTDIENER

University of California - USA

MASSIMO CANEVACCI

Univ. La Sapienza, Roma - Itália

MIGUEL BUZZAR

Instituto de Arquitetura e Urbanismo, IAU-USP – Brasil

PERCIVAL TIRAPELLI

Universidade Estadual Paulista – UNESP – Brasil

RICARDO TEÑA NUÑES

Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura – ESIA - México

ROBERTO ZANCAN

University of Québec in Montréal – UQÀM - Canadá

SIMONA SALVO

La Sapienza University of Rome - Itália

SILVIA ARANGO DE JARAMILLO

Universidade Nacional de Colômbia - Colômbia

SYLVIA FISCHER

Universidade de Brasília – UnB – Brasil

Conselho Editorial Executivo

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

- 008 O MODELO E O ORIGINAL NA ARTE
Rodrigo Queiroz

2 DEPOIMENTOS

- 012 SOBRE O ENSINO DE PROJETO DE ARQUITETURA: FAUP
Júlia Coelho Kotchetkoff

3 ARTIGOS

- 020 TIPO E CARÁTER NO DISCURSO DA ARQUITETURA
TIPO Y CARÁCTER EN EL DISCURSO DE LA ARQUITECTURA
TYPE AND CHARACTER IN THE DISCOURSE OF ARCHITECTURE
Ricardo Marques de Azevedo
- 034 LE CORBUSIER, PIERRE CHAREAU E DUAS OBRAS-PRIMAS DA ARQUITETURA MODERNA
LE CORBUSIER, PIERRE CHAREAU Y DOS OBRAS MAESTRAS DE ARQUITECTURA MODERNA
LE CORBUSIER, PIERRE CHAREAU AND TWO MASTERPIECES OF MODERN ARCHITECTURE
Silvia Amaral Palazzi Zakia
- 058 A "OBRA GETULIANA" ATRAVÉS DA *REVISTA DO SERVIÇO PÚBLICO*
LA "OBRA GETULIANA" ATRAVÉS DE LA *REVISTA DO SERVIÇO PÚBLICO*
THE "GETULIAN WORKS" THROUGH THE CIVIL SERVICE MAGAZINE
Márcio Vinicius Reis
- 078 UM IMPASSE ESTÉTICO EM ARTIGAS: ENTRE O REALISMO SOCIALISTA E O CONCRETISMO
UNA ENCRUCIJADA ESTÉTICA EN ARTIGAS: ENTRE EL REALISMO SOCIALISTA Y EL CONCRETISMO
AN AESTHETIC IMPASSE IN ARTIGAS: BETWEEN SOCIALIST REALISM AND CONCRETISM
Raphael Grazziano
- 94 EM BUSCA DO TEMPO E DOS ESPAÇOS PERDIDOS
EN BUSCA DEL TIEMPO Y DE LOS ESPACIOS PERDIDOS
IN SEARCH OF LOST TIME AND SPACE
Claudio Soares Braga Furtado
- 102 POR QUEM OS RIOS SECAM?
POR QUIÉN LOS RÍOS SE SECAN?
FOR WHOM THE RIVERS DRY UP?
Anália M. M. C. Amorim

- 116 O PARQUE AGROAMBIENTAL COMO NOVA CATEGORIA DE SISTEMA DE ESPAÇOS LIVRES
EL PARQUE AGROAMBIENTAL COMO NUEVA CATEGORÍA DE SISTEMA DE ESPACIOS LIBRES
THE AGRO-ENVIRONMENTAL PARK AS A NEW CATEGORY OF OPEN SPACES SYSTEM
Alessandra Natali Queiroz, Eugenio Fernandes Queiroga, José Roberto Merlin
- 134 O DESENHO DO SUPORTE DA RENOVAÇÃO URBANA: TRÂNSITOS ENTRE PLANO E PROJETO
EL DISEÑO DEL SOPORTE DE LA RENOVACIÓN URBANA: TRÁNSITOS ENTRE PLAN Y PROYECTO
DESIGNING URBAN RENEWAL: SHIFTING BETWEEN PLAN AND PROJECT
Felipe de Souza Noto
- 146 POR UMA NOVA CULTURA DE DESIGN: DIVERSIDADE CULTURAL E ENCONTRO COM SENTIDOS SOCIOAMBIENTAIS
POR UNA NUEVA CULTURA DEL DISEÑO: LA DIVERSIDAD CULTURAL Y ENCUESTRO CON LOS SENTIDOS SOCIALES Y AMBIENTALES
FOR A NEW DESIGN CULTURE: MEETING CULTURAL DIVERSITY AND SOCIO-ENVIRONMENTAL MEANINGS
Marília Riul, Maria Cecília Loschiavo dos Santos
- 166 O DESIGN PARA ESTÍMULO A EXPERIÊNCIAS TERRITORIAIS COM A ARTE
EL DISEÑO PARA ESTÍMULO A EXPERIENCIAS TERRITORIALES CON EL ARTE
DESIGN TO STIMULATE TERRITORIAL EXPERIENCES WITH ART
Leandro Miletto Tonetto, Fabrício Farias Tarouco, Mônica Greggianin

4 IN MEMORIAM

- 184 THEREZA KATINSZKY DE KATINA E PIELESZ (1927-2015)
Júlio Roberto Katinsky

5 NORMAS DE PUBLICAÇÃO

- 188 NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS
190 NORMAS PARA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS
192 *RULES FOR SUBMITTING PAPERS*

I | APReSeNTAÇÃO

O MODELO E O ORIGINAL NA ARTE

Rodrigo Queiroz

pós-
008

Nas artes visuais e na arquitetura, a inteligência criadora pode ser compreendida a partir de dois sistemas de pensamento distintos: a obra como um modelo que apresenta na sua própria imagem seus procedimentos intelectuais e formais, ou a obra como consequência de um gesto original, aspecto que garante sua condição excepcional no mundo real.

Nesta edição da Revista Pós, com maior ou menor ênfase, alguns artigos abordam os limites entre os mitos da regra e da originalidade, como podemos observar em *Tipo e Caráter no discurso da arquitetura*, de Ricardo Marques de Azevedo, *Le Corbusier, Pierre Chareau e duas obras-primas da arquitetura moderna*, de Silvia Amaral Palazzi, *A "Obra Getuliana" através da Revista do Serviço Público*, de Márcio Vinicius Reis, e *Um impasse estético em Artigas: entre o Realismo Socialista e o Concretismo*, de Raphael Grazziano.

A escolha entre a forma modelar e a forma original revela o posicionamento do artista sobre a condição de sua obra no mundo. Seja nas artes visuais, seja na arquitetura, a compreensão do objeto como um modelo pressupõe a negação do caráter excepcional, inerente à obra de arte, em nome de um sistema disciplinar. Nesses termos, o valor artístico do modelo não reside em sua originalidade, mas justamente na sua capacidade de garantir a ordenação do espaço futuro a partir das postulações contidas na aparência dessa forma exemplar.

Em linhas gerais, as principais passagens da história da arte e da arquitetura ocidental revelam justamente a representação de significados opostos, tais como razão/emoção, ordem/caos, clássico/romântico, objetividade/ subjetividade, apolíneo/dionisíaco, dórico/jônico, racionalismo/empirismo, entre outros.

Em *Tipo e Caráter no discurso da arquitetura*, como o próprio nome já diz, Ricardo Marques de Azevedo discorre sobre os significados de determinados

conceitos fundamentais para a constituição simbólica e formal da arquitetura, como *tipo*, *modelo* e *caráter*, os quais podem ser compreendidos nos projetos, nas construções e, principalmente, nos documentos textuais e gráficos, conhecidos como tratados.

Durante primeira metade do século 20, a divisão histórica entre a racionalidade disciplinar e a irracionalidade intuitiva traduz-se nos caminhos distintos trilhados por determinadas vertentes da arte e da arquitetura modernas, representadas por formas de expressão opostas, como as abstrações geométrica e gestual ou as figurações cubista e expressionista nas artes visuais, e pelas produções construtivo-serial e orgânico-compositiva na arquitetura.

O arquiteto moderno que melhor incorporará em uma mesma forma as virtudes da racionalidade do modelo e da originalidade do "gênio criador" será Le Corbusier, que tem seu principal projeto de residência unifamiliar, a Villa Savoye, retratada no segundo artigo, *Le Corbusier, Pierre Chareau e duas obras-primas da arquitetura moderna*. A autora, Silvia Amaral Palazzi, coteja a mais famosa *maison blanche* do arquiteto franco-suíço a outro paradigmático exemplar da arquitetura moderna, a *Maison de Verre*, de Pierre Chareau. O artigo aproxima as duas residências a partir de semelhanças circunstanciais como os perfis dos respectivos clientes, ambos pertencentes à alta burguesia francesa. O confronto entre o programa de necessidades, os hábitos e os costumes de uma elite ilustrada e o imperativo renovador e socializante da nova espacialidade moderna, esboçada nos projetos de Corbusier e Chareau, expõe uma das várias contradições insolúveis do pensamento moderno: a funcionalidade de uma vida idealizada no desenho como suporte para as contingências nem um pouco modernas da instituição familiar.

Apesar da clientela semelhante, as duas residências respondem, a partir de ações opostas, à impossibilidade de sobreposição entre a relação moderna forma/espço e o tecido urbano da cidade real: a *villa* de Corbusier, refugiada na porção central de um jardim, isola-se da presença de qualquer antecedente construído, e a *maison* de Chareau, por sua vez, volta-se para um pátio interno, sem qualquer visibilidade urbana que a faça ombrear com as demais construções nos arredores do Boulevard Saint-Germain.

Os conceitos de “modelo” e “caráter”, apresentados por Ricardo Marques no artigo anterior, se aplicam a determinados exemplares da arquitetura moderna, como as residências comparadas por Silvia Palazzi. Pelo menos para a vertente construtiva da arquitetura moderna, o objeto construído guarda em sua própria constituição a condição de modelo, como a matriz exemplar de um sistema formal e espacial. A supressão do ornamental e a consequente constituição de uma aparência abstrata, sem motivos que estimulem a memória de imediato, revelam justamente o “caráter” moderno dessas construções.

Em A “*Obra Getuliana*” através da *Revista do Serviço Público*, o autor, Márcio Vinicius Reis, apresenta os vários padrões de “estilo” nos edifícios públicos construídos durante a gestão de Getúlio Vargas, da austeridade classicizante das sedes dos Ministérios da Guerra e da Fazenda à modernidade corbusieriana da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. Mais uma vez, percebe-se a possibilidade de leitura dos projetos a partir das noções de “modelo” e “caráter”, apontadas por Marques de Azevedo.

Em *Um impasse em Artigas: entre o Realismo Socialista e o estético Concretismo*, Raphael Grazziano compara duas das mais conhecidas residências projetadas por Vilanova Artigas, Olga Baeta (1956) e Rubens de Mendonça (1958) na tentativa de encontrar, respectivamente, referências ao Realismo Socialista e ao Concretismo.

O Realismo Socialista, se comparado à linguagem universal construtivista, disseminada na mesma Rússia nas duas primeiras décadas do século 20, apresenta-se como um “retorno à ordem”, um retorno à figuração, com o intuito de estabelecer

um código de comunicação mais direto e objetivo com as massas, sem a necessidade da consciência estética disciplinar que o abstracionismo geométrico exige. Ao transpor e aplicar estes conceitos às duas residências analisadas, Grazziano não apenas sobrepõe os projetos às convicções políticas de Artigas, como revela a possibilidade de compreensão dos mesmos a partir de um dilema interno à própria arquitetura moderna: a escolha entre a tradição figurativa e a modernidade abstrata. As marcas das ripas de madeira nas empenas de concreto, assim como o recorte superior destas empenas na forma de um telhado de duas águas (mas com caimento assimétrico), reconhecidos como uma citação de Artigas à arquitetura popular paranaense, revelam a incorporação de elementos da tradição à forma e a superfície da arquitetura moderna, ao passo que na residência Rubens Mendonça a forma moderna presta-se como suporte para uma composição de lavra concretista definida pelos conhecidos triângulos azuis e brancos. Contudo, tais triângulos também são reveladores de mais uma contradição típica da modernidade brasileira. Diante de um sistema industrial insipiente, resta à disposição concretista reduzir-se a mera imagem resultante de uma pintura artesanal sobre a superfície da arquitetura, inclusive com um peculiar efeito de profundidade ilusionista que simula uma relação dramática entre luz e sombra, pura representação.

No artigo *Em busca do tempo e dos espaços perdidos*, Claudio Soares Braga Furtado estabelece relações entre o livro “Em busca do tempo perdido”, de Marcel Proust, e o pensamento arquitetônico. A ambiguidade, segundo o autor, identifica a escrita de Proust, mas também os espaços da arquitetura, como próprio edifício da FAUUSP, como sua praça central, parcialmente aberta ao rés-do-chão, mas fechada, como elemento central para onde quase todos demais espaços se voltam.

Em *Por quem os rios secam*, Anália Amorim discorre sobre as construções desenvolvidas para a o combate à seca na região Nordeste do Brasil, assim como reflete sobre as políticas de gestão da água no Semiárido nordestino e a alocação dos recursos hídricos como instrumento da redistribuição populacional no Brasil.

O parque agroambiental como nova categoria de sistemas de espaços livres, de Alessandra Natali Queiroz, Eugenio Fernandes Queiroga, José Roberto Merlin, apresenta os sistemas de espaços livres na região da cidade de Limeira a partir do conceito de parque regional contemporâneo. Já *O desenho do suporte da renovação urbana: trânsitos entre plano e projeto*, de Felipe de Souza Noto, estabelece a importante diferença entre plano urbano e projeto urbano. Segundo o autor, o caráter do projeto revela-se na sua capacidade de controlar e conferir unidade, pela sua forma, às intervenções que sucedem sua implantação.

Por uma nova cultura de Design: diversidade cultural e encontro com sentidos socioambientais, de autoria de Marília Riul e Maria Cecília Loschiavo dos Santos, estabelece aproximações entre o design profissional/acadêmico e o design vernacular, tendo como objeto de análise os utensílios elaborados pelos agricultores e pescadores da região da Barra do Rio Mamanguape, no estado da Paraíba. O design também é tema do artigo *O design para estímulo a experiências territoriais com a arte*, de Leandro Miletto Tonetto, Fabrício Farias Tarouco e Mônica Greggianin. Tendo como base a 9ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, o artigo aborda a possibilidade de integração entre o indivíduo, a arte e o território a partir do desenvolvimento de ações artísticas que se incorporem ao meio urbano e que, conseqüentemente, transformem a relação cotidiana deste indivíduo com a cidade.

A edição 37 da Revista Pós marca seus vinte e cinco anos de existência. Fundado em 1990, este periódico, pertencente ao Programa de Pós-Graduação da FAUUSP, trilha um caminho de crescente disseminação do conhecimento e contínuo aperfeiçoamento. Este é o primeiro número da revista com todos os artigos integralmente publicados em dois idiomas (português/inglês) na versão *on line*. A versão integral em língua estrangeira certamente resultará em uma circulação internacional mais efetiva e consistente da revista. Os números revelam o exponencial crescimento do acesso à versão *on line* da Revista Pós. Em 2013 foram realizados 6.729 *downloads* de artigos completos, em 2014, 41.302 e apenas o primeiro trimestre de 2015 já contabiliza 35.298 *downloads*. A seguir a curva ascendente, somada ao novo advento de ser uma revista bilíngüe a partir desta edição, é razoável prever que ultrapassaremos a marca de 100 mil *downloads* até o final de 2015. Tais informações apenas comprovam a excelência da Revista Pós e a relevância de seus conteúdos, concernentes às áreas da Arquitetura, do Urbanismo e do Design.

Boa Leitura

Rodrigo Queiroz
Editor-Chefe
roqueiro@usp.br

2 | *D*eP*O*I*M*e*N*T*O*S

Júlia Coelho Kotchetkoff

S

OBRE O ENSINO DE PROJETO DE ARQUITETURA: FAUP

OI2



Maria Madalena Ferreira Pinto da Silva

Arquiteta e docente da Faculdade da Universidade do Porto (FAUP) desde 1990, foi diplomada pela ESBAP em 1979 e doutorada pela FAUP em 2009, com a tese “Forma e Circunstância: a praça na cidade portuguesa contemporânea”. Atualmente, também é investigadora do CEAU-FAUP. Esteve no IAU-USP de agosto a novembro de 2014, em intercâmbio acadêmico financiado pela Capes, quando lecionou na graduação e pós-graduação.
madalenaps@arq.up.pt

¹ Entrevista foi realizada no dia 2 de setembro de 2014, na oportunidade de intercâmbio docente da entrevistada, no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP-São Carlos. O foco foi fomentar a contribuição da docente nesse programa, assim como contribuir para a pesquisa de mestrado em curso da entrevistada.

I – INTRODUÇÃO¹

Formada por mestres como Álvaro Siza, Fernando Távora e Alexandre Alves Costa, com os quais continuou trocando experiências, nos 25 anos de docência na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP), a professora Madalena muito contribui para a discussão acerca do ensino de Projeto de Arquitetura. Instituição reconhecida internacionalmente como referência em formação de arquitetos, a FAUP não só está abrigada em um edifício de Álvaro Siza, como carrega as premissas deste e de outros distintos arquitetos que participam de sua história, tais como, entre outros, Eduardo Souto de Moura, Nuno Portas, Alcino Soutinho e Sérgio Fernandez. A entrevista com a professora, cadeira da disciplina de “Projeto” na graduação e de “Projeto e Tese” no doutoramento, revela a ligação entre os conceitos de arquitetura defendidos pelos mestres e o desenvolver da escola como um todo, vinculando a discussão ao ensino de “Projeto” em particular. Seu relato pode basear discussões que relacionem Portugal e Brasil no tópico em questão, demonstrando quais as diferenças dentro de sala de aula e no momento da transformação do aluno em profissional.

A entrevista foi uma contribuição para o desenvolvimento do trabalho de mestrado da entrevistadora, o qual circunda o tema do ensino de projeto de arquitetura, tratando especificamente do que é passível ou não de ser ensinado, e como isso se efetua. A conversa fez parte também de um programa de intercâmbio realizado pela professora junto ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP), durante o qual ministrou aulas na graduação, na mesma disciplina em que atua no Porto, “Projeto”, para o segundo ano e na pós-graduação. A entrevista divide-se, incidindo primeiro na formação da arquiteta, tratando depois de sua atuação docente e, por último, explicitando suas convicções sobre a questão da entrada do aluno no mundo profissional.

2 – REFLEXÕES SOBRE A PRÓPRIA FORMAÇÃO COMO ARQUITETA

Júlia Coelho Kotchetkoff (JC): Como você descreve sua formação em projeto de arquitetura? Poderia discorrer sobre como eram estruturadas as aulas, os exercícios, qual era o papel e atuação de seus professores?

Maria Madalena Ferreira Pinto da Silva (MM): Entrei na Escola Nacional Superior de Belas Artes em 1972, antes da revolução de 25 de abril de 1974. Imediatamente depois do 25 de abril, foi uma altura muito marcada (e muito importante) pela intervenção da escola no exterior, nos movimentos de associação de moradores, na luta por habitação digna e pelo direito à cidade. Nos anos seguintes, a prática de projeto voltou-se novamente para as questões acadêmicas, nunca se esquecendo, contudo, da experiência dessa abertura da Escola para o exterior. Porque arquitetura é um ato social. Fundamentalmente, o ensino de arquitetura não pode ser unicamente dirigido aos alunos, professores, escola, sobre as matérias e as disciplinas: deve-se perceber que o arquiteto não vai resolver nada sozinho, mas faz parte de um sistema que pode ajudar e contribuir para uma cidade melhor, mais livre.

Mas, em relação ao ensino de projeto, uma das coisas que caracterizava, e ainda hoje caracteriza, a nossa escola é uma relação muito grande com o lugar,

com o sítio onde se vai projetar. Nunca tive nenhum projeto, enquanto aluna, que fosse para um lugar utópico, um lugar indeterminado, um sítio sem lugar. Era sempre em função de um lugar específico, um lugar que se podia visitar, percebendo quais eram as preexistências, percebendo tudo o que envolvia a sua história, as suas capacidades de transformação. Portanto este fator constitui uma das primeiras questões.

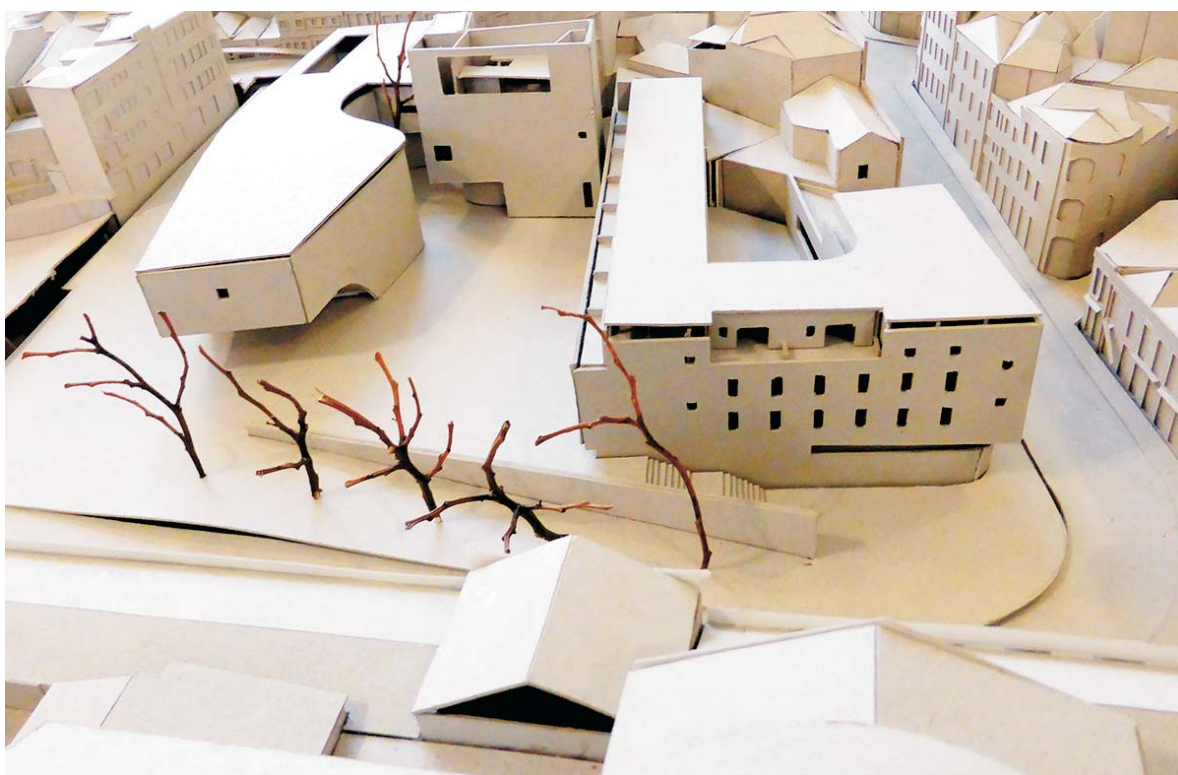
Depois, outras questões que são determinantes no ensino de projeto é a capacidade de se entender que o projeto não vive só de si, isto é, o ensino de projeto vive também, e em meu tempo isso era muito visível, das outras disciplinas. A construção era dada sobre o projeto, e história e teoria contribuíam para a sua concepção e execução, para o entendimento do próprio projeto. O desenho era também dado em cima do projeto. Depois, a nota era a mesma: a nota que se tinha em projeto era a nota que se tinha em todas as outras disciplinas. Hoje é um bocado diferente...

Portanto, enquanto aluna, considero que o que foi importante para mim não foi tanto a bagagem específica nesta ou naquela disciplina, mas a formação com que saí da Escola Superior de Belas Artes. Aliás, naquele aspecto, penso que hoje os alunos saem melhor preparados do que nós saímos. Mas o que ficou, de facto, foram as coisas fundamentais, isto é, num período em que Portugal era um país muito promissor, que tinha um futuro muito aberto e grandioso, a escola estava inserida nesse processo. Depois, o ensino era muito gracioso, não era pesado, tudo era encantatório. No entanto a homogeneidade que se supõe existir então não existia, mas os professores comungavam todos de uma paixão muito grande pela arquitetura, pela cidade, pelo ensino, quase todos pelo ensino, e eu tive o privilégio de ter como professores algumas das pessoas que ainda hoje são os pilares fundamentais da nossa escola. Portanto isso são ensinamentos que não são mensuráveis, não estão nesta ou naquela disciplina, é um espírito de escola, que não se pode limitar a dizer: na disciplina de tal, tive tal... não, é uma questão mais geral e mais essencial. Portanto não vou remeter para o que era o ensino de desenho, ensino de projeto, ensino de construção, algumas disciplinas de que nem sequer recordo o nome. O que me ficou, e eu acho que ficou em todos nós, foi esta capacidade de sabermos olhar e conseguir ver e perceber; nos interrogarmos sempre; sermos curiosos, querermos saber. Fernando Távora foi fundamental em relação a esta abertura, para nós percebermos que as questões são complexas, mas ao mesmo tempo são simples; e que temos é que ser genuínos, procurar as coisas e interessar-nos, apaixonar-nos, e, ao mesmo tempo, não limitarmos a intuição em nós. Quer dizer, sermos capazes de refletir sobre as coisas, nunca deixar de ser quem somos, mas ter cuidado com os outros, sendo que esta procura do que sou, do que faço, como faço é fundamental.

Portanto, mais que estar a discorrer sobre como era o plano de estudos, o que fica é isto, é uma formação que contribuiu para a compreensão da arquitetura como contributo para o avanço de uma sociedade, em relação a um futuro melhor, mas também como disciplina autónoma e como ofício, com as suas particularidades e circunstâncias. E depois outra coisa fundamental que se vai aprendendo com os professores, enquanto alunos, mas depois vai se aprofundando como professor, é esta relação sempre intrínseca de arquitetura, cidade e território.



O projeto em conexão com o sítio e a cidade: produto final de exercício de Projeto do segundo ano de 2015, na FAUP, aluna Rita Cândia.
Foto: Maria Madalena Ferreira Pinto da Silva



3 - SOBRE O ENSINAR PROJETO: A ATUAÇÃO COMO DOCENTE

JC: Como docente e arquiteto, você acredita ser possível ensinar projeto? E o que pode ser ensinado?

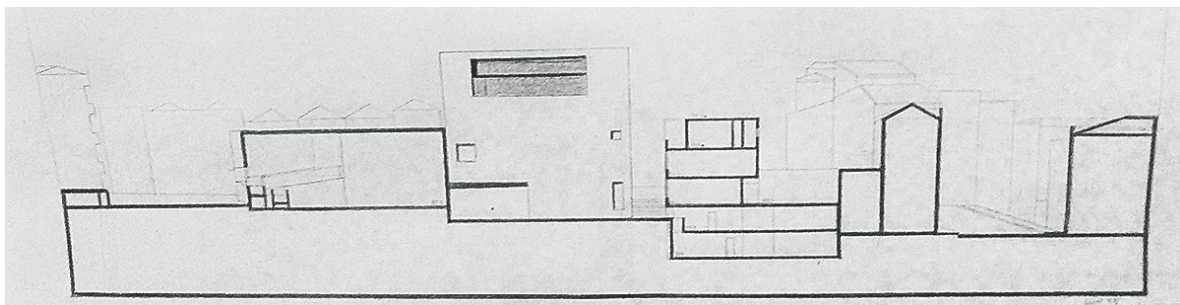
MM: Possível é, porque ensina-se. Os alunos, quando entram, entram com uma determinada formação, uma capacidade de fazer e, quando saem, essa capacidade é melhor. Portanto alguma coisa ficou, alguma coisa foi apreendida, ou aprendida, ou ensinada. Outro dia [Aula Magna de Paulo Mendes da Rocha, com o tema “Arquitetura, Cidade, Natureza”, realizada em São Carlos por meio da IAU-USP], Paulo Mendes da Rocha dizia que arquitetura não se ensina, aprende-se. Não sei se é verdade, quer dizer, quando se aprende é porque alguém ensinou. Agora, como é que se ensina? O que acho que isto quer dizer é que não há uma metodologia rigorosa de ensino

016



O projeto em conexão com o sítio e a cidade: produto final de exercício de Projeto do segundo ano de 2015, na FAUP, aluna Rita Cândia.

Fotos: Maria Madalena Ferreira Pinto da Silva



de arquitetura, não há uma sebenta [apostila], um tratado em que se diga “ensina-se arquitetura assim”.

Eu dou aulas há 25 anos e, para além de atualmente também dar aulas em doutoramento e pós-graduação, dei sempre “Projeto” do segundo ano. E, mesmo quando sou regente da disciplina, que os regentes de projeto da nossa faculdade normalmente não têm turma, dou aulas e tenho turma. Porque o que mais me encanta é mesmo a relação entre professor e aluno, e a maneira como se vê o projeto nascer e ser desenvolvido, portanto, quando se diz que projeto “não se ensina, aprende-se”, o que eu acho que se está a tentar dizer é que não há uma forma de ensinar projeto. Grassi tem uma frase, que eu cito muitas vezes aos alunos, em que diz que o mais importante não é ensinar os alunos a fazer belos projetos, é pô-los a pensar. E uma das coisas mais importantes, não é só pra quem ensina projeto, é pra quem ensina qualquer coisa, é pôr as outras pessoas a pensarem, questionarem, se interrogarem. Em projeto, não há, eu penso, receitas, portanto não há formas ortodoxas, rigorosas, unidirecionais de fazer. Mas há um modo, dentro de um processo maiêutico, que é de extrair do aluno aquilo que ele realmente pode ser, no qual ele começa a perceber o que é que pode genuinamente fazer.

Vou recorrer a outra frase, de Gaudí, a que um dos meus orientadores do doutoramento, Carlos Martí Aris, recorria muitas vezes, que diz que a ciência aprende-se com princípios, e a arte, entre as quais a arquitetura, com exemplos. Eu acho fundamental dar exemplos aos alunos, porque eles conseguem fazer analogias, encontrar afinidades com o que estão a fazer, sendo que a história da arquitetura são os exemplos da arquitetura. Portanto busca-se sempre informar os alunos, mas não de uma maneira desinteressada ou acumulativa: sempre em função daquilo que é questionado, dos problemas que têm. Tenta-se exemplificar sempre, porque é mais fácil perceber as coisas, e é mais fácil perceber inclusive o próprio projeto, quando se começa a relacionar com outros, afins ou análogos.

O professor de Projeto deve fornecer informações que ajudem o aluno a superar os problemas sucessivos que vão sendo colocados. Problemas muito precisos e específicos que, depois de identificados e avaliados, serão resolvidos através da aplicação crítica e selectiva de uma solução, escolhida entre as várias possíveis. Esta capacidade de eleição ou escolha é fundamental na aprendizagem, traduz uma forma de conhecimento crítico que importa sedimentar. O mais importante é que o aluno descubra a sua própria maneira de começar a ver a arquitetura e, ao mesmo tempo, a perceber como é que a formas se criam, porque arquitetura cria formas, faz espaço. Para isso, é importante também pedir aos alunos para investigarem, começarem a ver com que arquitetos ou com que obras da arquitetura é que se identificam e por quê. Porque esta procura de identificação, de verificação também ajuda a perceber o ato de projetar, contribuindo para a sua evolução. Portanto o ensinar projeto passa por ter um entendimento do que é a arquitetura. E a arquitetura, primeiro, é um ato social, mas a arquitetura cria formas, produz espaço. Fernando Távora dizia que o arquiteto era fazedor de espaço e criador de felicidade. Neste sentido, o arquiteto, como sempre foi dito na nossa escola, não é um especialista. Não é um especialista, mas é-lhe exigida a capacidade de perceber que o importante é uma interdisciplinaridade que una várias áreas, várias pessoas, várias matérias, contribuindo, ele próprio, com o seu próprio saber.

4 - A RELAÇÃO ENTRE O ENSINO E A ATUAÇÃO PROFISSIONAL

JC: Considera que o modo de projetar durante a vida profissional e a atuação como arquiteto em geral é reflexo, continuidade da formação na universidade, ou há uma ruptura?

MM: Durante o ensino de projeto, durante os seus seis anos normais de curso, os alunos vão percebendo o que é a realidade, precisamente essa relação muito peculiar, mas ao mesmo tempo muito rigorosa, com o sítio, com as condicionantes, com os regulamentos. Eles vão construindo uma aprendizagem que, apesar ser um faz-de-conta fazendo arquitetura, mostra que há determinadas questões que nós não deixamos de fazer. Portanto nós tentamos seguir algumas regras, alguns regulamentos, algumas questões, que eles vão ter na prática do dia a dia, quando chegarem lá fora. Portanto, em relação àquilo que é possível ou não é possível fazer, eles já são mais ou menos ensinados. Não vão achar que tudo é possível. Depois, em relação àquilo que sabem e àquilo que têm de mostrar que sabem, para fazer e para construir, normalmente não têm problemas. Aliás, antes pelo contrário, nós temos um *feedback* de que nossos alunos se adaptam muito bem, porque têm uma capacidade muito grande de trabalho. Portanto não sinto que os alunos, quando chegam lá fora, como profissionais, que tenham problemas. Antes, pelo contrário, e em diversas áreas, porque cada vez vemos mais que o aluno que se forma em arquitetura é capaz de diversificar, o seu campo profissional não é só fazer arquitetura. Há quem vá para o ensino, para câmaras, os que não fazem arquitetura, mas fazem gestão, ou há quem se dedique ao planejamento, há quem se dedique ao cinema, ao teatro ou ao design, quer dizer, há áreas de outras artes que naturalmente pode abarcar, anexar no seu seio, um arquiteto. Cada vez vemos mais capacidade, precisamente por não sermos especialistas. E precisamente por quem escolhe arquitetura já ter esta vontade de ambular pelas artes e autoreferenciar-se em cada uma delas, ou numa especificamente. E portanto a notícia que vamos tendo costuma ser sempre do sucesso, mesmo internacionalmente.

Aliás, a dificuldade atual não será tanto a competência dos nossos alunos depois de saírem da faculdade, mas a dificuldade de encontrarem trabalho no nosso país, o que cria a obrigação de deixar o seu país, não como escolha, mas como única possibilidade de trabalho, e sem saberem quando ou em que condições poderão regressar para fazerem o que amam fazer e para o qual estão preparados.

Júlia Coelho Kotchetkoff

Graduada no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP (IAU-USP), é pesquisadora de mestrado no mesmo instituto, bolsista CNPq desde abril de 2014. Trabalha com o tema do ensino de Projeto de Arquitetura, sob a orientação do Prof. Dr. Joubert José Lancha e, desde dezembro de 2014, sob a coorientação da Profa. Dra. Maria Madalena Pinto da Silva.
juliackoff@gmail.com / julia.kotchetkoff@usp.br

3 | ARTIGOS



RESUMO

Architecture Parlante: em fins do século 18, insiste-se no *topos* de que a Arquitetura deve falar. Se fala, fá-lo por meio de uma linguagem. Entretanto como se pode entender o que a Arquitetura diz ou pretende dizer? O falar da Arquitetura, como toda linguagem, é, em larga medida, arbitrário, porquanto ele se produz e reproduz também a partir de convenções que se confirmam e propagam pela reiteração e pelo costume. Assim, no discurso da Arquitetura de extração clássica, além das ditas *ordens arquitetônicas*, operam a inserção tipológica e afirmação do caráter que deve inerir a toda obra que se pleiteie como Arquitetura. Se a consolidação das ordens é produto relativamente tardio – pois data do século 16, com o *Livro IV de Arquitetura* de Sebastiano Serlio, editado em 1537 –, os tipos já estavam discriminados no *De Arquitetura* de Vitrúvio, que procede a uma extensa taxonomia do tipo *templo* e descreve com minúcia a distribuição do *teatro*. O conceito de caráter remete à vetusta acepção de *decoro*, que, por sua vez, é subsumida à de *verossimilhança*, consagrada na *Arte Poética* de Aristóteles. Este ensaio procura descrever a fortuna histórica e crítica das noções de *tipo* e de *caráter* nos lindes do sistema disciplinar referido à tradição clássica na Arquitetura.

PALAVRAS-CHAVE

Tipo. Caráter. Decoro. *Architecture Parlante*

TIPO Y CARÁCTER EN EL DISCURSO DE LA ARQUITECTURA

RESUMEN

Architecture Parlante: a finales del siglo 18, se insiste en que la Arquitectura debe hablar. Al hablar, lo hace por medio de un lenguaje. Sin embargo, ¿cómo se puede entender lo que dice o quiere decir la Arquitectura? El habla de la Arquitectura, como ocurre en cualquier lenguaje, es en gran medida arbitraria, ya que también se produce y reproduce por medio de convenciones que se confirman y propagan por la repetición y la costumbre. Así, en el discurso de la Arquitectura de extracción clásica, además de los *órdenes arquitectónicos*, operan la inserción tipológica y la afirmación del carácter que deben ser inherentes a toda obra que se declare como Arquitectura. Si la consolidación del elenco de los órdenes es un producto relativamente tardío – pues su fecha es el siglo 16, con *El libro IV de Arquitectura* de Sebastiano Serlio, publicado en 1537 -, los *tipos* ya estaban determinados en el *De Architectura* de Vitruvio, que hace una extensa taxonomía del tipo *templo* y describe en detalle la distribución del *teatro*. El concepto de *carácter* se refiere al muy antiguo sentido del decoro, que, a su vez, está subsumido a la noción de verosimilitud, consagrada en la *Poética* de Aristóteles. Este ensayo tiene por objeto describir la amplitud histórica y crítica de los conceptos de *tipo* y *carácter* en los límites del sistema disciplinario que se inscribe en la tradición clásica de la Arquitectura.

PALABRAS CLAVE

Tipo. Carácter. Decoro. *Architecture Parlante*.

TYPE AND CHARACTER IN THE DISCOURSE OF ARCHITECTURE

ABSTRACT

Architecture Parlante: a reiterated late-18th century *topos* was that architecture should ‘speak’ in the sense of expressing its purpose or function. However, communicating requires a language, so how are we supposed to understand what architecture is ‘saying’ or trying to ‘say’? Like any other language, it will be largely arbitrary, produced and reproduced on the basis of conventions confirmed and propagated through repetition and custom. The discourse of the classical architectural tradition, in addition to what were named the ‘architectural orders’, operated with ‘type’ and ‘character’ as inherent aspects of any work claiming to be architecture. Although the ‘orders’ were consolidated relatively recently – in Sebastiano Serlio’s *Book IV* published in 1537 – the ‘types’ were already detailed by Vitruvius in *De Architectura*’s extensive taxonomy of temples and detailed description of the theaters distribution. The ‘character’ concept refers to the ancient sense of decorum, which in turn is subsumed to verisimilitude as defined in Aristotle’s *Poetics*. This essay aims to describe the historical and critical fortune of the notions of ‘type’ and ‘character’ within the boundaries of the classical architectural tradition’s disciplinary system.

KEYWORDS

Type. Character. Decorum. *Architecture Parlante*.

*O que penso é factível e o que faço refere-se ao inteligível...
E ainda... Escuta, Fedro (disse-me): o pequeno templo que construí
para Hermes a alguns passos daqui, se soubesses o que significa para
mim! - Onde o passante vê apenas elegante capela, - é tão pouco:
quatro colunas, estilo muito simples, - imprimi a lembrança de um dia
claro de minha vida. Ó doce metamorfose! Esse templo delicado,
ninguém o sabe, é a imagem matemática de uma jovem de Corinto
que por felicidade amei. Reproduz fielmente suas proporções. Vive
para mim! Oferece-me o que lhe dei...*

Paul Valéry - *Eupalinos ou l'Architecte*¹

EXÓRDIO

Sói-se considerar que a Arquitetura referida à dita tradição *clássica* é regida por preceitos e normas que, em grande parte, foram concebidos e estabelecidos na Antiguidade. No entanto, se a gênese das considerações percucientes e dos discursos ordenados acerca dos ditames visantes aos fazeres técnicos (*tekhnai*) se detecta ainda em tempos helênicos, seus epígonos e desdobramentos transcorrem até o século 19, quando, com os pleitos românticos de plena autarcia para a Arte e de vastas licenças para o artista, alteia-se o pendão da abolição de todo cabedal normativo artístico.

Assinala-se no *De Arquitetura*² que, para os desideratos da Arquitetura, a par com a ação mecânica sobre a matéria (*fabrica*), opera o labor cerebrino (*raciocinatio*) de cálculo, reflexão e projeção. O arquiteto romano postula que a Arquitetura é *Arte da construção*, entretanto assente que nem tudo que se edifica deva ser consignado como tal, pois, para isto, ela há de resultar de um empenho em concepção, cogitação e comedimento: projetar, lançar adiante, conceber uma imagem como a figura de um devir. A partir do século 16, consonante com as postulações de Leon Battista Alberti, o estatuto intelectual e letrado conferido às *Artes* ditas *do desenho*³, salienta-se a precedência, cronológica, mas, antes de tudo, ontológica da ideação em relação à materialização do ideado⁴.

O escrito de Vitrúvio e os de Alberti e seus sequazes consolidam a Arte edificatória como disciplina, assim, *corpus* conceitual e doutrinário, conhecimento exotérico e passível de ser registrado e ensinado de modo gráfico e discursivo na escola, na academia, enquanto os segredos e mistérios dos ofícios construtores se aprendem, sobretudo, por meio da instrução oral, do tirocínio, da prática e da reiteração na oficina, no canteiro. Destarte, por compartilhar com as demais artes tal elevada condição intelectual, que a Arquitetura a elas se ombréia e com elas se solidariza, e também se faculta que se lucubre e discorra acerca dos alcances e das idiossincrasias de seus peculiares discursares.

De acordo com as doutrinas arquitetônicas de viés classicizante, nas lides projetuais, o que rege então as escolhas de proporcionalidades, ordens, ornatos e elementos de composição é, indefectível, a diretriz de conveniência, de conformidade e de decoro, que remonta ao preceito aristotélico da *verossimilhança*. No discurso da *Arte Poética*⁵, o Estagirita prescreve que, no desencadear do enredo trágico, cada personagem em cena atue sempre em

conformidade com as suas características, tribulações e circunstâncias. De igual modo, a eleição das espécies de colunas (ou pilastras), do rol de ornamentos, das dimensões e das proporções de cada parte no todo hão de se adequar ao *caráter* próprio que cabe atribuir àquela específica edificação.

Assim como a forma da tragédia impõe que a ação dramática orquestre uma totalidade e transcorra em um período determinado, no qual se enceta a trama, desenreda-se a peripécia e, induzindo o público à catarse, urde-se o desfecho, também a perfeita integridade do objeto arquitetônico há de se distinguir nitidamente. Atendendo às prescrições de inteireza, simetria, clareza, concisão e precisão, apanágios de toda poética que se arvore *clássica*, cumpre que a obra perfaça uma unidade equilibrada e que se disponha em um todo, segundo o ponderado arranjo de suas partes (*taxís*). Procura-se desse modo conferir à edificação o delineamento que mais lhe seja adequado e orná-la com os atavios e ouropéis que melhor correspondam aos seus fins e destinos. A disposição adequada e a elocução justa e distinta previnem a ocorrência de barbarismos e a incidência de solecismos que obnubilem a apreensão perspicua do escopo e do caráter da edificação.

A consumação de um jucundo contubérnio entre o ser e o aparecer edifícios enseja a que o discurso arquitetônico devesse ser inteligível, de tal sorte que, ao, eventualmente, se vislumbrar a imagem de um templo, o observador atento e avisado possa discernir o precípua caráter da divindade à qual ele é consagrado, bem como entrever o espírito e a figura que perpassa o estro projetivo (como indica a epígrafe de Paul Valéry). Por certo, também a compostura das relações dimensionais, as propriedades e qualidades dos materiais e revestimentos empregados, as modenaturas, as disposições tonais, cromáticas e texturais, a articulação de cadências e o jogo eurrítmico das fenestraçãoes, a volumetria, a orientação e a implantação do edifício no contexto de seu sítio, bem como a ordenação eleita pronunciam algo que o observador solerte e o utente informado hão de compreender, e disto se comprazer.

Tipo

O modelo, entendido na prática artística, é um objeto que se deve repetir tal qual é; o tipo é, ao contrário, um objeto segundo o qual se podem conceber obras que não se assemelharão entre elas.

QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie Methodique – Architecture*⁶

Além da aplicação das *ordens de Arquitetura* consagradas na tratadística⁷, a *tipologia* é um componente relevante para a tessitura do discurso arquitetônico, no contexto das obras de extração clássica. Os doutrinadores da Arquitetura nos séculos 18 e 19, ao distinguir *tipo* e *modelo*, indicam a diretiva de estrita observância do *modelo*, enquanto o *tipo*, constituído ao longo de séculos por meio de sucessivos aportes e ajustes, comporta um rol de determinantes formais genéricos, que admite ainda uma gama de alternativas de combinações e variações.

Desde que se pode falar propriamente em Arquitetura, os limites conferidos a seu âmbito específico abarcam um restrito repertório de *tipos* edificatórios: v. g.,

o templo períptero, - cuja taxonomia foi estabelecida nos livros vitruvianos -, o teatro, a terma, o circo, o arco do triunfo etc. O que caracteriza esta acepção da *tipologia* é a ocorrência de um conjunto de invariantes pelos quais o edifício é identificado em seu *tipo*: no caso dos templos de planta retangular e de peristilo colonado, eles podem ser ornados com adereços peculiares, ostentar diversas ordenações e atributos, contar vários números pares de colunas em sua elevação frontal, serem providos de peristilos simples ou duplos, apresentar diferentes configurações em suas celas, mas serão sempre discriminados pelo pódio, pela colonata assentada na estilóbata e pelo entablamento contínuo encimado por um par de frontões em faces opostas. Embora se advirtam precedentes nílíacos e mesopotâmicos, este *tipo* medra e flora em tempos arcaicos, difunde-se pelo *cosmo* helênico e se estende para o *orbe* latino: a partir do *Quatrocentos*, é retomado pelo engenho de arquitetos empenhados na restauração de vetustas excelências, e, depois, exaltado por *experts* e artistas entusiastas de inextinguíveis esplendores imaginados na excelsa Hélade, que, no decorrer do *Setecentos*, proclamam-se novos clássicos, *neoclássicos*.

É lícita a apropriação de estilemas oriundos de uma tipologia para integrá-los em outra. O erudito Alberti, em seus desígnios para as igrejas de San Francesco (Templo Malatestiano), em Rimini, e de Sant'Andrea, em Mântua, se vale de morfemas e agregados compositivos tomados de arcos do triunfo imperiais, para compor e ordenar seus frontispícios.

Posto que fixados certos parâmetros tipológicos, facultam-se ainda amplas possibilidades para a caracterização de cada exemplar arquitetural, e, com o decorrer do tempo e o deslocar do lugar, soem advir novos acréscimos e afinações ao arranjo originário. Caso peculiar é o tipo *basílica*. Nas extensões da Roma republicana e imperial, basílicas constituem edifícios citadinos destinados a usos civis. Conformam-se como uma área retangular oblonga murada, provida de colonatas delineando a nave central e duas (ou quatro) naves laterais. Na Antiguidade pagã, o *templo*, edifício precipuamente votado à imagem da deidade a que se consagra e à guarida de estatuárias, ícones e tesouros, é dedicado pelos áugures à celebração de cerimônias iniciáticas ou ritualísticas e, portanto, não se destina à congregação dos sectários. Os sacramentos e ritos cristãos, ao contrário, implicam a diretriz de *ecclesia*, de reunião dos crentes para o culto, para o ofício da missa e a alocação da palavra. Deste modo, dentre os vários *tipos* de edificações vigentes em Roma nos primeiros tempos do cristianismo, aquele que mais bem se coaduna com tais práticas rituais e litúrgicas é o da *basílica*.

No século 4, converso ao credo cristão, o imperador Constantino faz erigir em sua capital as basílicas maiores de São Pedro no Vaticano, de São João Latrão e de São Paulo Extramuros. Então o costume já havia acrescido às naves originárias do tipo basilical a abside, o transepto e o nártex, configurando-se deste modo a planta dita em *cruz latina*. Ao largo do tempo, aos originais, crescem-se outros elementos: coro, adro, cripta, absidiólas, deambulatório, capelas radiais, cadeirais, baldaquinos, altares laterais, retábulos nos braços dos transeptos etc. Em secção, levantam-se abóbadas, agulhas, gárgulas, galerias, trifórios e clerestórios e, firmando a vertebração nervurada das construções, arcobotantes, contrafortes e pináculos. Desta sorte, as luminosas catedrais erguidas em *Île de France* e seus arredores e consagradas nos

apogeu do Medievo (Chartres, Amiens, Paris, Rouen e Reims) desdobram o tipo *basílica* em toda sua amplitude e graça.

Brunelleschi - após observar, medir e anotar atentamente anosos escombros em Roma - concebe e executa em Florença as igrejas de San Lorenzo e de Santo Spirito, seguindo o tipo *basílica*. Entretanto agora o arquiteto não mais anela ao virtuosismo, à preciosidade e à complexidade que marcam o amplexo da construção das vastas sés góticas. Seu brio se dedica à perquirição pertinaz de uma severa e estrita disposição proporcional entre suas medidas: a *música*⁸ ali sonante se concerta na relação harmônica 1:2:4⁹, tanto em projeção horizontal como em cortes. Para os artistas, oradores e eruditos que anseiam com ardor pela emulação de uma ideada Antiguidade, o mérito artístico da edificação não mais se louva em riqueza, grandeza ou virtuosidade: à obra, cumpre, doravante, além do emprego coerente e acertado de estilemas caucionados pela autoridade advinda de sua antiguidade, apenas que ela seja irretocável, exata, assim, bela¹⁰.

Menoscabando as advenientes inconveniências litúrgicas e buscando substanciar a aspirada similitude com a perfeita sinfonia que se crê concertada na coreografia das esferas no *kósmos*, certos humanistas e arquitetos reivindicam, para a composição de edifícios destinados a usos culturais, a precedência do tipo dito *templo de planta central*: circular, poligonal regular (ou lobulada) ou em *cruz grega*¹¹, pelo qual ecoem, nas relações métricas do microcosmo construído, filarmonias de anímicas consonâncias cósmicas. Assim, para o desenho da igreja de San Sebastiano, em Mântua, Alberti elege a disposição em *cruz grega*, à qual adjunta um pórtico que lhe assinala a frontaria. Também o *tempietto* de São Pedro em Montorio, erigido em inícios do século 16 dentro de um claustro conventual e engenhado por Donato Bramante, é um preclaro exemplo da recuperação do ancestral tipo *thólos*, templo circular períptero, no caso, aditado, com ímpar apuro, de balaustrada, tambor e cúpula¹². O projeto bramantesco para a nova Catedral de São Pedro, que se eleva na colina do Vaticano, é composto em *cruz grega* e, mais tarde, após vários incidentes e percalços, quando enfim o pontífice católico delega a Michelangelo Buonarroti a condução do canteiro, este restabelece a configuração em planta central, mais tarde alterada pela ampliação promovida por Carlo Maderno, que estende suas naves na direção do plano frontal, no qual se situa o acesso principal, repondo deste modo a forma latina.

As disposições contrarreformadas sancionam, para as igrejas, a primazia de conformações como a das basílicas, que melhor se ajustem aos ofícios da missa, da prédica do ministrante e da leitura sacra. Pietro Cataneo¹³, reiterando as diretrizes exaradas pelo Concílio de Trento, recomenda que o principal templo da cidade seja fabricado na forma do lenho usado para o martírio do Redentor¹⁴ e também que os edifícios votados aos cultos do cristianismo superem em sua altivez e magnificência mesmo os esplêndidos exemplos do paganismo.

Entretanto, indicando a pregnância do antigo tipo *templo de planta central* ainda no século 18, o arquiteto Jacques-Germain Soufflot projeta e edifica em Paris a igreja *Saint Geneviève* (atual *Panthéon*), na forma de *cruz grega*, agora, como no Panteão de Roma, também dotada de pórtico provido de colunas, que indica o ingresso e a frontalidade.

Exemplar é o desenvolvimento do tipo *villa*, engendrado por Andrea Palladio, que, divulgado em esquemas gráficos nos seus *Quatro Livros de Arquitetura*¹⁵, dissemina o *palladianismo* por terras europeias e plagas americanas. Nos projetos palladianos, reminiscências da Antiguidade e écfrases arquitetônicas amalgamam-se a elementos novos (como vazados ditos *serlianos* e mesclas de colunas e pilastras), em composições proporcionadas com rigor em altura, largura e profundidade. Em suas *ville*, por vezes, Palladio incorpora estilemas até então aceitos como convenientes apenas à reverência de edifícios públicos ou religiosos, como pórticos colunados e cúpulas.

A ordenação das vilas desenhadas pelo arquiteto vicentino é marcada pela minudente operação de harmônicos traçados reguladores¹⁶, que concertam com precisão as medidas e as proporções do corpo central. A este, não raro, se acrescenta um par simétrico de alas (*barchesse*), destinadas às demandas das lides rurais. Valendo-se do emprego de um restrito acervo de elementos e observando procedimentos compositivos regidos por rígidas proporções, Palladio opera uma apurada série de variações e permutações. Além das pranchas, nas quais se sumarizam as projeções das *ville*, os *Quatro Livros de Arquitetura* agregam uma coleção de esquemas relativos a edificações antigas e modernas que, por largo tempo, foi um útil e valioso *vade-mécum* para a propedêutica e o mister dos arquitetos. Embora as vilas tivessem sido concebidas para ambientações campestres, seus morfemas e arranjos compositivos logo são apropriados e ajustados a construções urbanas e amiúde integrados a edifícios de distintas naturezas e fins, como universidades, parlamentos, tribunais, palácios e igrejas.

Giovanni Battista Piranesi, o “arquiteto louco” no dizer de Manfredo Tafuri¹⁷, na estampa do plano do Campo Marzio em Roma, imagina uma desvairada e interessantíssima reconstrução iconográfica da cidade, na qual acumula e justapõe, com poucas preocupações em relação à comprovação arqueológica, diversas tipologias em voga nos tempos imperiais: circos, termas, templos de base retangular ou circular, anfiteatros, coliseu, panteão etc.

Em finais do século 18, Claude-Nicolas Ledoux estabelece uma série de projetos para as *barrières*, portais de alfândega e de admissão na cidade de Paris¹⁸. Para isto, assenhoreando-se de elementos extraídos de outras tipologias, elabora um novo *tipo* específico. O tipo *barrière* se constitui como uma forma retórica¹⁹. Pela comoção, é representação que visa à persuasão, e seu gênero é epidíctico: embora se refira ao passado e remeta ao futuro, trata do presente e educa pelo exemplo. Em suas edificações, reportando-se à voga, então vigente, do apreço pelos arrebatamentos da nobre maneira *sublime*, a hirta simetria axial e a imponente impostação assinalam e simbolizam a transição do rude e agreste campo aberto (*rus*) para os limites da polida e avisada urbanidade (*urbs*).

Com a demanda por novos usos edilícios, outras tipologias se consolidam: teatros, casas de concerto e ópera, estações ferroviárias (*gares*), pavilhões de exposições, mercados (*halles*), galpões e plantas industriais, prédios em altura (arranha-céus), galerias (*passages*), lojas de departamento (*magazins*) e, mais tarde, entre outros, conjuntos habitacionais e aeroportos.

CARÁTER

Cada construção, — assim como as figuras na pintura e na escultura — deve ter fisionomia própria. Que um cárcere inspire terror e uma sala de baile jovialidade é claro... Um arsenal deve ser rústico... Uma bolsa de mercadores será cômoda, sem fausto nem elegância, grave, porém não majestosa... Aos edifícios consagrados às Ciências e às Artes convém um aspecto nobre, mas não demasiadamente sério, grandiosos sem frivolidade, simples, mas não austeros... Se os artistas se interrogarem sobre a natureza de cada monumento, saberão dar-lhe seu caráter próprio de um modo que o público o reconheça.²⁰

Em finais do século das *Luzes*, arquitetos, aos quais mais tarde se imputa o dúbio epíteto de *revolucionários*, salientam a imprescindibilidade da consignação do pertinente *caráter* às obras arquitetônicas. Valendo-se sábia e corretamente de meios e recursos ínsitos da disciplina Arquitetura, ao imprimir *caráter* à edificação, ele lhe afere gênero, sugere a que esta se destina e confere o que ela, substantivamente, é²¹. Assim, na concepção fisiognomônica da obra, ordena-se a observância lúcida e apurada da compostura, da concinidade, do decoro, de modo a propiciar que o espírito atinado e agudo apreenda nítida e deleitosamente a natureza e a finalidade da edificação²².

Desse modo, por exemplo, o *decoro* preconiza para edificações mais sólidas e severas, que se ataviem com a discreta ordem dórica ou, em alguns casos, até mesmo a singela toscana. Em um cárcere, de acordo com os ditames da verossimilhança, preceitua-se uma ordenação rústica e áspera, que instile respeito e temor. A conformação de uma casa judicante será grave e solene e induzirá à circunspecção e à reverência. Convindo ao garbo próprio a um palácio público, é cabível nele blasonar os esplendores de uma ordem pomposa e as galas e ouropéis de materiais raros e preciosos. O despojamento dos claustros por certo insufla a exaltação da fé e do pio recolhimento. Austeros, monastérios, santuários e capelas hão de inspirar o sóbrio recato e estimular a devoção. Um mercado, diz-se, pode ser alegre e apensar ornamentos persas ou mourescos. Nas edificações votadas ao *culto aos mortos*, admite-se a ocorrência de estilemas oriundos dos egípcios, como as pirâmides e obeliscos, e morfemas papíreos e lirióides. Assim se articulam algumas das falas, no dialeto da disciplina Arquitetura, segundo prescrevem as doutrinas que vigoram até o século 19.

Ainda no polêmico e atribulado contexto da França dos luíses 15 e 16, investindo contra os maneirismos e enovelamentos próprios aos modos barrocos e rococós, anunciam-se arquiteturas radicais, que pronunciam inauditos registros. O gosto pela imarcescível elegância desnuda e regular dos sólidos puros, a crença na valia regenerativa do rigor geométrico e a singularidade do vocabulário e da norma gramatical por ela enunciados reverberam no século 20 em desornados modernismos.

No *Ensaio sobre a Arte*, Étienne-Louis Boullée adverte que o peculiar à Arquitetura consiste e se basta na refletida concepção fielmente representada no esboço, na perspectiva. Alforriado das servidões advindas de idiossincrasias e veleidades do comitente, das restrições normativas da autoridade e das contingências materiais e estáticas, o desvelo na pura cogitação projetiva propicia, nas obras gráficas, à faculdade da Imaginação, a autonomia necessária

para gestar, na obra arquitetônica concebida, as formas condizentes com o ponderado e apropriado caráter pretendido. Assinala Boullée: *nossos edifícios, sobretudo os públicos, deveriam ser, de alguma maneira, poemas. As imagens que oferecem a nossos sentidos deveriam suscitar em nós sentimentos análogos ao uso a que estes edifícios se dedicam*²³.

Avaro no emprego de paramentos adventícios e recusando a admissão de suplementos alheios à pauta disciplinar da arte edilícia (adereços, dísticos, inscrições, estatuária etc.), Boullée adjunta a seu escrito instigante acervo de estampas, com visões de edifícios ciclópicos que transluzem uma proposição enfaticamente característica. Em uma biblioteca pública, é pertinente a metonímia do livro aberto. Para honrar a memória de Isaac Newton, debuxa um cenotáfio esferóide, pura sinédoque celeste, literalmente espaço imenso, ao qual se acede percorrendo extenso e umbroso túnel, que emerge no eixo central interno ao vasto e luzente geoide que alegoriza a formulação dos princípios geométricos da óptica e a descoberta da bela lei que rege a gravitação universal. O projetado templo dito *Metrópole*²⁴, embora colossal, é apenas *imago* ínfimo da magnitude do Ser Supremo. Nas estampas que iluminam seu *Ensaio*, Boullée amiúde prescinde do emprego das *ordens arquitetônicas* convencionais: sua imaginária hiperboliza vastas massas edificadas, celebra paradoxais contrastes de luzes e sombras (*skiagraphia*), claros e escuros, e dramatiza o predomínio dos cheios sobre os vazios.

Contemporâneo de Boullée, Ledoux também planeia uma fumegante fundição de canhões, concebe uma cidade ideal nas salinas de Chaux e desenha uma série de edificações modelares, que metaforizam o ofício do proprietário ou a finalidade do edifício: casas para lenhadores, guardas florestais, escritores, agentes de câmbio, mercadores de arte, guardas de rios, teatro, necrópole, presídio, pavilhão de caça, *oikema*, *pacifère*, *panaréteon* etc.

Como ocorre com a elocução da oração retórica, também a elegante e decorosa *actio* do discurso arquitetônico conta, entre seus escopos primaciais, comovendo, instruir e agradar²⁵. Aspirando elidir a intrusão de qualquer falaciosa dicotomia entre ser e parecer na concepção da obra edificada, é com os projetos de Boullée, Ledoux e alguns de seus contemporâneos que se revela, com maior ênfase, ânimo e amplitude, a postulação logocêntrica da constituição de uma *Arquitetura falante*.

Confia-se que a escolha intencionada da ordem e do intercolúnio, a definição tipológica, a afinação dos ornatos e das proporcionalidades, a coalescência das partes, as modenaturas e a eurritmia, a apropriada articulação de comedimentos e dimensões, o concurso conveniente das propriedades e qualidades de materiais e revestimentos, o uso pertinente de adereços e de rusticações, o concerto lumínico e tonal das superfícies, bem como seu arranjo cromático e textural, a orientação e a disposição escoreita no contexto da topologia e do território são alguns recursos disciplinares que o saber do arquiteto mobiliza, para lecionar, ao observador erudito e sagaz, acerca das evocações e dos sentimentos a serem suscitados pela obra ideada e da natureza, da adequação, da finalidade e do caráter de sua conformação edilícia. Também, a seu modo, a magnificência, a preciosidade e o avultamento da concepção artística enunciam a dicção dúctil dos gêneros oratórios: tenro, médio ou elevado. Corroborando ancestrais liames com as egrégias álgebras da

Música, bem como com a nobilíssima arte das palavras e silêncios (Retórica), o atilado engenho da arte edificante, instruindo, também decerto move e deleita.

Assim, no decurso do século 18, se assiste ao ápice e ao declínio da antiga intenção de irmanar a Arquitetura às artes do discurso, porquanto, em inícios do século seguinte, em suas precisas lições ministradas na napoleônica *École Polytechnique*, o tratadista Jean-Nicolas-Louis Durand professa um procedimento compositivo sequencial e progressivo, refratário a toda transcendência e calcado em uma espécie de *ars combinatoria*, laborada a partir da simples conjugação de componentes, mediante operações de adição, subtração, repetição, rotação ou intersecção. Ele também abjura o recurso ao uso de tipologias consuetudinariamente constituídas e vindica seu banimento, enquanto apresenta uma taxonomia arquetípica restrita, de linhagem estritamente morfológica: edifícios cúbicos ou cilíndricos, sólidos bi ou tripartidos, permutações de prismas de base quadrada, duplos quadrados, pavilhão com alas, colonatas com ou sem êxedras etc., sempre regulados e ordenados seguindo rigorosas modulações, e aplicáveis indiferentemente a diversos gêneros edificatórios. Assim, desamparados de signos específicos que os distingam e aspectos próprios que os caracterizem, pode-se não vir a discernir distintamente as peculiares figurações de edifícios habitacionais, tribunais, hospitais, igrejas, escolas, quartéis, casas de detenção etc. Com isto, nega-se validade a uma específica fala dialetal da Arquitetura, que, durante séculos, foi celebrada como parâmetro de juízo e paradigma morfológico para os procedimentos projetivos na Arquitetura do Ocidente.

Então, no século 19, alvorecem novos orientes para as artes. Eles se anunciam românticos, e rechaçam todo préstimo de *preceptivas artísticas*. Mas mesmo os *historicismos* de extração romanesca não descaram a expressão do *caráter* das concepções edilícias em conformidade com as sensações que com elas mais bem se coadunem. Assim, até meados do século 19, imaginam-se cenários, ornamentações e composições que tematizam as sensações do sublime, do pitoresco, do majestoso, do solene, do singelo etc., em perspectivas e projetos que as Academias de Arte e os salões oficiais anuais ou bienais galardoam e difundem. Logo entram em cena visões, caprichos e apropriações de toda ordem: primitivas, mouriscas, arcaicas, medievalistas, orientalizantes... Então, a poética de símbolo, medida e proporção, como a que se deseja *clássica*, é descartada em favor da literalidade prosaica de citações e pastichos.

Descortinam-se, dessarte, outras veredas, das quais, a seu tempo e modo, defluem tanto os vieses melancólicos e sentimentais das volições românticas, como as intenções positivas e operativas perfilhadas em programas e manifestos de movimentos artísticos vanguardistas que se afirmam *construtivos*. Ambas, vilipendiando tanto a propedêutica das academias como os modos e tradições advindos da *vetusta* Arte Retórica, intencionalmente recusam quaisquer prescrições ou normas consolidadas no campo próprio das Artes²⁶. Entretanto há de se considerar que o conhecimento do léxico e da sintaxe, que os eruditos, tratadistas e arquitetos, no decorrer dos séculos 15 e 16, aprenderam com a exegese atenta de ancestrais Autores e depreenderam com a verificação minudente de resquícios supérstites da Antiguidade de gregos e de romanos, ajuda a explicitar a rigorosa articulação da Arquitetura praticada na cultura do Ocidente por centúrias, e explicar o objeto das rejeições e anátemas que permeiam os encaminhamentos e proposituras de programas e manifestos de índole vanguardista, proliferantes desde então²⁷.

NOTAS

¹ *Mais ce que je pense est faisable; et ce que je fais se rapporte à l'intelligible... Et puis... Écoute, Phèdre (me desait-il encore), ce petit temple que j'ai bâti pour Hermès, à quelques pas d'ici, si tu savais ce qu'il est pour moi! ? Où le passant ne voit qu'une élégant chapelle, ? c'est peu de chose: quatre colonnes, um style très simple, ? j'ai mis le souvenir d'un clair jour de ma vie. Ô douce méthamorphose! Ce temple délicat, nul ne le sait, est l'image mathématique d'une fille de Corinthe, que j'ai heureusement aimée. Il en reproduit fidèlement les proportions particulières. Il vit pour moi! Il me rend ce que lui ai donné...* (VALÉRY, P. *Eupalinos ou o arquiteto*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 52-53.)

² VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura*. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2006.

³ Em 13 de janeiro de 1563, Cosimo de' Medici, aconselhado pelo artista e historiador da Arte Giorgio Vasari, funda a **Accademia e Compagnia dell'Arte del Disegno**, voltada para o estudo e a prática da Pintura, da Estátua e da Arquitetura.

⁴ A rigor, no século 18, ponderam alguns que o primordial para a Arquitetura seja a concepção e que esta pode mesmo prescindir da efetivação material da construção.

⁵ ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

⁶ *Le modele, entendu dans l'exécution pratique de l'art, est um object qu'on doit répéter tel qu'il est; Le type est, au contraire, um object d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleroient pas entre eux.* (QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. verbete type, In: *Encyclopédie Methodique – Architecture*. Liège: Panckouke, 1825.)

⁷ É no livro IV de Arquitetura de Sebastiano Serlio, editado em Veneza em 1537, que, pela primeira vez, é mencionado e ilustrado - com a indicação da relação modular das alturas das colunas - o elenco de cinco ordens de Arquitetura (toscana, dórica, jônica, coríntia e compósita), convalidadas pelos tratadistas seguintes: Vignola, Scamozzi, Palladio etc. SERLIO, Sebastiano. *Regole generali di architettura sopra le cinque manieri degli edifici, cioè Toscano, Dorico, Jonico, Corintio e Composito com gli esempi delle antichità, che per la maggior parte concordano com la dotrina di Vitruvio*. Veneza, 1537.

⁸ Ao questionamento de Matteo (de' Pasti) sobre as medidas dos pilares do novo invólucro Alberti o aconselha a seguir o desenho e se ater ao modelo do novo edifício: *“tu vês de onde as medidas e as proporções dos pilares provêm: aquilo que tu mudares, desacordará toda aquela música”*. (ALBERTI, L. B. *Letter of 18 November (1454) to Matteo de' Pasti*. New York: Pierpont Morgan Library. In: LOEWEN, Andrea Buchidid. *Lux Pulc hritudinis: sobre beleza e ornamento em Leon Battista Alberti*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra / Annablume, 2013, nota 3, p. 157.)

⁹ Intervalo que corresponde às oitavas na escala musical diatônica.

¹⁰ Atentando a um helênico ensinamento, reiterado nos escritos de Alberti, postula-se uma integral congruência entre as noções de beleza e de perfeição: *“a beleza é a concinidade (concinntas), em proporção exata, de todas as partes do conjunto a que pertencem, de tal modo que nada possa ser adicionado ou subtraído, ou transformado sem que mereça reprovação.”* (ALBERTI, Leon Battista. *Da arte edificatória*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 377.)

¹¹ As edificações ditas em *cruz grega*, regidas por uma simetria biaxial, têm os quatro braços (ou naves) com a mesma extensão. Elas se inserem, portanto, na categoria dos edifícios de *planta central*.

¹² O *tempietto* é exemplo preclaro de emulação do antigo: nele há similitude e, simultaneamente, superação do emulado. A inserção de sua planta, secção e elevação nos tratados de Serlio e Palladio é testemunho de que, para os contemporâneos, os méritos desta Arquitetura se igualam aos da antiga ou mesmo os ultrapassam.

¹³ CATANEO, Pietro. *I quattro primi libri di architettura di Pietro Cataneo Senes*. Veneza, 1554, III, 1, fol. 35 v.

- ¹⁴ Naqueles tempos de intensos embates cismáticos, a imaginária de perfeição antropomórfica e antropométrica deixa de ser referida ao corpo de Adão, - modelado pelo Criador à sua imagem e semelhança - e passa a ser associada ao de Cristo no Calvário.
- ¹⁵ PALLADIO, Andrea. *Os quatro livros da arquitetura nos quais, após um breve tratado das cinco ordens e dos conselhos mais necessários ao construir, se trata das casas particulares, das ruas, das pontes, dos xistos e dos templos com privilégios*. São Paulo: Hucitec, 2009.
- ¹⁶ Colin Rowe, em arguto ensaio, sugere como, em suas brancas vilas dos anos 1920, Le Corbusier recorre a elementos e proporções tomados das vilas *palladianas*. Particularmente a *Ville a Garches* e a *Ville Savoye*. (ROWE, Colin. *Las matemáticas de la vivienda ideal*. In: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.)
- ¹⁷ TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto: vanguardias y Arquitectura – de Piranesi a los años 70*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984. Especialmente o capítulo: “*El arquitecto loco*”: *Giovanni Battista Piranesi, La heterotopia y el viaje*.
- ¹⁸ Frederico II, o Grande, soberano da Prússia e contemporâneo de Luís XVI, também instala em sua capital, Berlim, uma série de portais, dos quais somente a *Porta de Brandemburgo*, projetada por Carl Gotthard Langhans em 1789, ainda marca a paisagem da cidade.
- ¹⁹ Retórica também foi a destruição da grande maioria delas (juntamente com a odiada prisão da Bastilha), como símbolos espúrios do *Ancien Régime*, promovida pela sanha oclocrática nos anos terríveis da Grande Revolução.
- ²⁰ MILIZIA, Francesco. *Dizionario delle belle arti del disegno*. (citado segundo a edição de 1722, I, p. 166) apud BIALOSTOCKI, Jan. *El problema del “modo” en las Artes plásticas*. In: _____. *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral, 1973, p. 33.
- ²¹ “*Conferir caráter a uma obra é empregar com justeza os meios apropriados para que experimentemos apenas as sensações conformes ao tema da obra.*” (BOULLÉE, Étienne-Louis. *Architecture. Essai sur l’art*. Paris: Hermann, 1968, p. 73.)
- ²² “*Não se pode ignorar, o decoro (bienséance) conduz à verdade e preserva necessariamente o artista de tudo que dela se distancie, pois lhe indica o verdadeiro lugar do sublime, do grandioso, do simples, do elegante: somente a perfeição pode levar à excelência da Arte.*” (BLONDEL, Jacques-François. *Cours d’Architecture*. T. 1, p. 389-90, note K, apud: SZAMBIEN, Werner. *Symétrie goût caractère*. Paris: Picard, 1986, p. 96.)
- ²³ BOULLÉE, E. L. Op. cit, p. 47-48.
- ²⁴ Igreja metropolitana.
- ²⁵ “*Como o retor ordena pela dispositio os elementos do discurso, o arquiteto distribui na composição os elementos da edificação. Os sentimentos que a obra deve despertar no espectador estão previstos pelo caráter da composição. A disciplina Arquitetura, dotada de inteligência e de legibilidade, arroga-se fala, architecture parlante, e o espírito informado compreende a edificação em seu tipo pela conveniência da disposição de seus elementos. A arquitetura falante, contudo, cuida para não degenerar, bárbara, tagarela ou cacofônica. A Arquitetura, qual as demais Artes, sendo orientada pela Razão, contribui para o entendimento, apura os sentidos, nobilita os sentimentos, aprimora o gosto e suaviza os costumes.*” (AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 99.)
- ²⁶ Para os modernismos de índole construtiva, em inícios do século 20, as demandas programáticas, sociais e técnicas sobrepõem, ou mesmo suprimem, as aspirações estilísticas e as veleidades formais. Para muitos de seus prosélitos, com seu foco deliberadamente estreito, a dogmática e a tratadística arquitetônicas são vistas não apenas como ociosas, mas também como perniciosas.
- ²⁷ Por vezes, no entanto, o exato oposto, por espelhamento, nada mais é que o idêntico invertido.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, L. B. *Da arte edificatória*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2011. 770 p.
- ARGAN, G. C. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 497 p.
- ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingue por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974. 544 p.
- AZEVEDO, R. M. *Metrópole: abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 132 p.
- AZEVEDO, R. M. *Antigos modernos: estudo das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2009. 96 p.
- BATTEUX, C. *Les Beaux arts réduits a un même principe*. Paris: Durand, 1746. 291 p.
- BIALOSTOCKI, J. *Estilo e iconografia: contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral, 1973. 237 p.
- BOULLÉE, É. L. *Architecture*. Essai sur l'art. Paris: Hermann, 1968. 188 p.
- CORDEMOY, Abbé J. L. *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir utile aux entrepreneurs et aux ouvriers*. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1706. 249 p.
- DESGODETZ, A. B. *Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*. Paris, 1682. 282 p.
- DURAND, J. N. L. *Précis des leçons d'architecture donnés a L'École Polytechnique*. Nouvelle édition. Paris: École Royale Polytechnique, 1819. 1º vol. 127 p. e pranchas; 2º vol. 102 p. e pranchas; partie graphique. 35 p. e pranchas. (ed. fac-símile Nördlingen: Verlag Dr. Alfons Uhl, 1985.)
- DURAND, J. N. L. *Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité*. Bruxelas: 1842. 213 p. e 105 pranchas de ilustrações, (ed. fac-símile Nördlingen: Alfons Uhl, 1986.)
- FORSSMAN, E. *Dorico, ionico, corinzio nell'Architettura del Rinascimento*. Roma: Laterza, 1989.
- FRÉART, R. Sieur de Chambray. *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*. Paris: L'imprimerie d'Edme Martin, 1650. 139 p. (ed. fac-símile Genève: Minkoff Reprint, 1973.)
- LAUGIER, M. A. *Essai sur l'Architecture*. Paris: Duchesne Librairie, 1755. 330 p. (ed. fac-símile Bruxelas: Pierre Mardaga, 1979.)
- LOEWEN, A. B. *Lux Pulchritudinis: sobre beleza e ornamento em Leon Battista Alberti*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume, 2013. 210 p.
- PALLADIO, A. *Os quatro livros da arquitetura nos quais, após um breve tratado das cinco ordens e dos conselhos mais necessários ao construir, se trata das casas particulares, das ruas, das pontes, dos xistos e dos templos com privilégios*. São Paulo: Hucitec, 2009. 248 p.
- PEREIRA, R. B. *Arquitetura, imitação e tipo em Quatremère de Quincy*. 357 folhas. Tese. (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2008.
- PERRAULT, C. *Les dix livres d'Architecture de Vitruve*. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1673. 26 p. (ed. fac-símile Liège: Pierre Mardaga, 1988.)
- PERRAULT, C. *Ordonnances des cinq espèces de Colonnes*. Paris: Chez Jean Baptiste Coignard, 1683. 124 p.
- PLÍNIO. *Textos de Historia del Arte*. Madrid: A. Machado Libros, 2001. 205 p.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. *Encyclopédie Methodique – Architecture*. Liège: Panckouke, 1825. 334 p.
- SANZIO, R.; CASTIGLIONE, B. *Cartas sobre Arquitetura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. 168 p.
- ROWE, C. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. 218 p.
- SZAMBIEN, W. *Symétrie goût caractère*. Paris: Picard, 1986. 232 p.

SERLIO, S. *Regole generali di architettura sopra le cinque manieri degli edifici, cioè Toscano, Dorico, Jonico, Corintio e Composito com gli esempi delle antichità, che per la maggior parte concordano com la dotrina di Vitruvio*. Veneza, 1537. 148 p.

TAFURI, M. *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura – de Piranesi a los años 70*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984. 554 p.

VALÉRY, P. *Eupalinos ou o arquiteto* (ed. bilingue). Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. 189 p.

VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. Tradução Justino Maciel. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2006. 454 p.

Nota do Editor

Data de submissão: Maio 2014

Aprovação: Agosto 2014

Ricardo Marques de Azevedo

Vice-diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP) desde dezembro de 2014. Professor titular concursado pela FAUUSP (sequência de disciplinas de História da Arte). Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo, doutorado em Filosofia (Estética) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, e título de livre-docente em História da Arte, todos pela mesma Universidade. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: História das Artes, História da Arquitetura, Projeto de Arquitetura, Preceptivas artísticas e Urbanismo. É autor de vários artigos e ensaios sobre artes, Estética, Arquitetura e Urbanismo e dos livros *Metrópole: abstração* (Ed. Perspectiva, 2006, Estudos/224), *Nefelomancias: ensaios sobre as artes dos romantismos* (Ed. Perspectiva, 2009, Elos/61) e *Antigos modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII* (FAUUSP, 2010).

Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Rua do Lago 876, Cidade Universitária

05508-080 - São Paulo, SP, Brasil

+55 (11) 3091-4537

rmarques@usp.br, rmarquesazevedo@uol.com.br

Silvia Amaral Palazzi
Zakia



*Le CORBUSIER, PIERRE CHAREAU
e DUAS OBRAS-PRIMAS DA
ARQUITETURA MODERNA*

RESUMO

Le Corbusier e Pierre Chareau são notoriamente responsáveis por duas obras consideradas ícones da Arquitetura moderna: as moradias Villa Savoye e Maison de Verre. São obras coetâneas, solicitadas por clientes com o mesmo perfil socioeconômico – alta burguesia francesa – e com necessidades similares. Villa Savoye é uma residência unifamiliar, enquanto Maison de Verre compartilha as funções moradia e clínica médica na mesma edificação: diferença, no entanto, que não interfere no foco da análise proposta. O artigo busca, por meio do cotejamento das relações cliente-arquiteto - Le Corbusier-Savoye e Chareau-Dalsace -, levantar questões sobre a conduta profissional que o arquiteto moderno se arrogou: revolucionário de hábitos e de costumes. As obras são respostas modernas e diversas, para solicitações semelhantes. Em ambos os casos, o papel da mulher é um indicativo de sua influência, nesse contexto histórico, como formadora de opinião. A casa, sendo o lócus de domínio feminino, expressa os gostos e hábitos da mulher.

PALAVRAS-CHAVE

Maison de Verre. Villa Savoye. Casas modernas. Arquitetura moderna. Chareau, Pierre (1883-1950). Le Corbusier (1887-1965).

LE CORBUSIER, PIERRE
CHAREAU Y DOS OBRAS
MAESTRAS DE ARQUITECTURA
MODERNA

RESUMEN

Le Corbusier y Pierre Chareau son notoriamente responsables de dos obras consideradas íconos de la Arquitectura moderna: las viviendas Villa Savoye y Maison de Verre. Son obras coetáneas, solicitadas por clientes con el mismo perfil socioeconómico - alta burguesía francesa - y con necesidades similares. Villa Savoye es una residencia unifamiliar, mientras Maison de Verre tiene en el mismo edificio la función de residência y clínica médica: diferencia que, sin embargo, no interfiere en el centro del análisis propuesto. El artículo pretende, a través del examen de la relación entre cliente y arquitecto - Le Corbusier / Savoye y Chareau / Dalsace - plantear cuestiones acerca de la conducta profesional que el arquitecto moderno se arrogó a sí mismo: revolucionário de hábitos y costumbres. Las obras son respuestas modernas y diversas a peticiones similares. En ambos casos, el papel de la mujer es indicativo de su influencia, en este contexto histórico, como formadora de opinión. La casa, por ser el lugar del dominio femenino, expresa a los gustos y hábitos de la mujer.

PALABRAS CLAVE

Maison de Verre. Villa Savoye. Casas modernas. Arquitectura moderna. Chareau, Pierre (1883-1950). Le Corbusier (1887-1965).

LE CORBUSIER, PIERRE
CHAREAU AND TWO
MASTERPIECES OF MODERN
ARCHITECTURE

ABSTRACT

Le Corbusier and Pierre Chareau are famously responsible for two projects considered iconic of modern architecture: Villa Savoye and Maison de Verre. Both are coeval and commissioned by clients with the same socioeconomic profile – the French haute bourgeoisie –, and with similar needs. Villa Savoye is a single family home, while Maison de Verre houses both residential and medical clinic functions in the same building structure. However, this difference does not interfere in our intended analysis. By comparing the client-architect relationships in both projects – Le Corbusier/Savoye and Chareau/Dalsace – we raise questions regarding the professional behavior that modern architects have arrogated to themselves: to revolutionize customs and practices. The projects are modern and diverse responses to similar requests. In both cases, the role of women is indicative of their influence in that particular historical context as opinion setters. The house is the locus of the female dominium, and as such expresses women's tastes and habits.

KEYWORDS

Maison de Verre. Villa Savoye. Modern houses. Modern architecture. Chareau, Pierre (1883-1950). Le Corbusier (1887-1965).

MAISON DE VERRE¹ (1928-1932)

Em 1928, o arquiteto Pierre Chareau foi contratado por Edmond Bernheim, um cliente para o qual já havia trabalhado dois anos antes, para reformar um imóvel de três andares situado na rua Saint Guillaume, *7ème arrondissement*, Paris. O imóvel deveria servir de moradia a sua filha, Anna (mais conhecida como Annie), e concomitantemente de clínica médica a seu genro, dr. Jean Dalsace. Chareau já havia realizado, para o jovem casal², sob encomenda de Annie, o mobiliário de sua moradia, um apartamento situado no *boulevard Saint Germain*. Pode-se dizer que a relação entre Chareau e o casal Dalsace fundava-se na amizade e em interesses artísticos e culturais comuns.

Chareau inicia a reforma do imóvel em associação com o arquiteto holandês Bernard Bijvoët³. Um obstáculo inicial e crucial para o desenvolvimento dos estudos surgiu com a impossibilidade de demolição total da edificação: o terceiro e último pavimento pertencia a um locatário definitivo, que se recusava a deixar o imóvel, contando com amparo legal. Os arquitetos, não intimidados com as dificuldades, encontraram uma solução de extrema sagacidade: deixaram o terceiro pavimento intacto, apoiado sobre pilotis metálicos. Os pavimentos inferiores puderam ser demolidos. Essa solução estrutural liberou a redistribuição do espaço, tanto no plano horizontal, quanto no vertical: modificando-se a relação de altura de pé-direito, criou-se um novo piso.

Para solucionar o acesso do inquilino à sua moradia, no terceiro piso, uma escada independente, situada na lateral do pátio interno do lote, resolvia a questão (Fig. 1). Os dois pavimentos demolidos deram lugar a uma nova organização espacial, totalmente desvinculada da preexistente. Apesar das limitações impostas pelo lote e pela permanência do terceiro pavimento, Chareau conseguiu criar um edifício totalmente novo. O sistema estrutural adotado propiciou liberdade e flexibilização de espaço: foram criadas novas vedações externas, divisórias internas e alturas de pé-direito, enfim, uma configuração diversa da do antigo imóvel.

Foi estabelecida uma nova lógica de distribuição espacial, de acordo com o programa de uso misto: moradia e clínica médica. Obedecendo a uma gradação hierárquica público-privado, o programa ficou disposto da seguinte maneira: no térreo, a clínica médica, o hall e o vestíbulo de acesso à moradia (Fig. 2); no segundo pavimento, espaço de recepção e de eventos sociais, exclusivamente os ambientes sociais da moradia, como grande salão de recepções, o gabinete privativo de Dalsace e a sala azul, privativa de Annie, bem como os serviços: cozinha, lavanderia, copa; por último, no piso superior, a área íntima, com os dormitórios e suas respectivas salas de banho (área exclusiva dos moradores). Esquemáticamente, ficou assim distribuído:

- Pavimento térreo – espaço público: acesso à moradia e clínica;
- 1º pavimento – espaço semipúblico: área social e de recepção (moradia);
- 2º pavimento – espaço estritamente privado: dormitórios (moradia).

É curioso notar que a definição do material de acabamento de piso, por exemplo, também obedeceu à mesma ordem hierárquica, gradativa do público ao privado.

1. Placas de piso emborrachado acinzentadas revestem os pisos públicos: circulação da clínica, recepção, sala de espera, hall de acesso à moradia, escada principal, grande salão.
2. Piso cerâmico preto empregado para áreas de uso semipúblico: hall de circulação da residência e escritório no pavimento térreo; saleta azul (2º pavimento) e partes do piso da suíte do casal (3º pavimento).
3. Tacos de madeira: sala de jantar e circulação privativa dos dormitórios.



Figura 1: Maison de Verre. Vista frontal: painéis de bloco de vidro que dão nome à edificação - acesso de entrada à casa-clínica. No canto direito da imagem, é possível ver a escada que dá acesso ao terceiro pavimento: residência independente da Maison de Verre.
Fonte: autor, 2011.



Figura 2: Maison de Verre. Hall de acesso. Pannel de vidro e tela metálica encobre a escada de acesso à moradia Dalsace.
Fonte: Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de Verre - www.marklyon.fr



Figura 3: Maison de Verre. Salão principal. Os pilares metálicos e o estante de livros são os protagonistas do grande salão social, de pé-direito duplo.
Fonte: Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de Verre - www.marklyon.fr



Figura 4: Maison de Verre. Caixilho basculante da lavanderia.
Fonte: Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de Verre - www.marklyon.fr



Figura 5: Maison de Verre. Grande salão, caixilho vertical basculante, que regula a ventilação do salão, ao fundo da imagem.
Fonte: Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de Verre - www.marklyon.fr



Figura 6: Sala de espera da clínica, situada na porção posterior da casa. Painéis de bloco de vidro combinados aos caixilhos basculantes.
Fonte: Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de Verre - www.marklyon.fr



Figura 7: Escada principal de acesso ao grande salão da moradia.
Fonte: Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de Verre - www.marklyon.fr



Figura 8: Estante do grande salão, escada móvel que permite acessibilidade às prateleiras da estante.
Fonte: Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de Verre - www.marklyon.fr

Figura 9: Maison de Verre. Conjunto de lavatório e bidê, oculto por biombo de tela metálica.
Fonte: Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de Verre - www.marklyon.fr



Figura 10: Villa Savoye.
Fachada sudoeste.
Fonte: autor, 2011.



Figura 11: Villa Savoye. Percurso do automóvel rumo à entrada da casa.
Fonte: autor, 2011.



Figura 12: Villa Savoye. Entrada da moradia.
Face nordeste.
Fonte: autor, 2011.



Figura 13: Villa Savoye. Porta de entrada.
Face nordeste.
Fonte: autor, 2011.

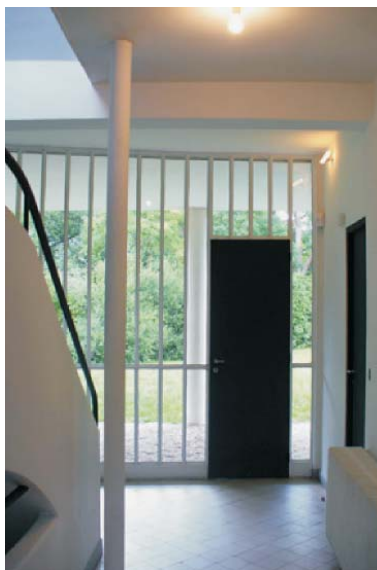


Figura 14: Villa Savoye. Hall de entrada.
Fonte: autor, 2011.



Figura 15: Villa Savoye. Hall de distribuição.
Fonte: autor, 2011.



Figura 16: Villa Savoye. Grande salão social.
Fonte: autor, 2011.



Figura 17: Terraço visto do salão.
Fonte: autor, 2011.



Figura 18: Villa Savoye. Terraço externo.
Fonte: autor, 2011.



Figura 19: Cozinha. Amplas janelas.
Fonte: autor, 2011.



Figura 20: Villa Savoye. Banheiro da suíte principal.
Fonte: autor, 2011.



Figura 21 e 22: Villa Savoye. Fachadas sudoeste e sudeste.
Fonte: autor, 2011.

4. Piso cerâmico branco: cozinha e espaços de serviço da moradia; laboratório e sala de exames da clínica.

No programa privado da moradia, percebe-se também uma distribuição diferenciada por sexo: espaço reservado exclusivamente ao homem, e outro, à mulher. São espaços de uso privativo (escritório de Dalsace e saleta azul de Annie), localizados no 2º pavimento, e que se comunicam entre si e com outras áreas de uso coletivo. O gabinete de Dalsace tem dois acessos, um privativo - uma escada que liga diretamente a clínica ao gabinete no segundo piso -, e outro por meio de um painel correção, que faz a interface com o grande salão. A saleta de Annie obedece à mesma racionalidade: dois acessos ao ambiente, um que comunica a saleta à sala de jantar, e outro que, por meio de uma escada escamoteável, liga seu espaço de intimidade feminina ao dormitório do casal, no terceiro piso. A comunicação entre esses ambientes, de uso exclusivo feminino e masculino, se faz, quando desejada, por intermédio de uma pequena passagem, tal qual um púlpito. Essa mesma partição de sexos se repete no banheiro do casal: um lado voltado ao homem, e o outro, à mulher.

A obra obedece meticulosamente às regras de convívio e de hábitos típicos do cotidiano de um casal burguês, jovem, abastado e em sintonia com seu tempo.

A distribuição dos espaços é independente da estrutura. Paredes divisórias, painéis metálicos e extensas portas de correr organizam internamente o programa de funções. Os pilares metálicos não são somente parte da estrutura da edificação, atuam também como elementos estéticos: protagonistas, no “palco” do amplo salão principal (Fig. 3). As faces lisas recebem pintura em preto, e as com arrebites ganham destaque com o tom laranja.

Para solucionar o problema de iluminação do imóvel, Chareau recorreu à utilização dos blocos de vidro⁴. A fachada frontal, de acesso à moradia, e a posterior, voltada ao jardim interno, formam planos translúcidos, que garantem a iluminação dos ambientes interiores.

No interior do pátio de acesso à residência-clínica, Chareau dispôs os blocos em um amplo painel em forma de L (Fig. 1 e 4).

Essa impressionante vedação dá nome à edificação: Maison de Verre. De forma audaciosa, o arquiteto, com o consentimento dos comitentes, utilizou os blocos de vidro da empresa Saint Gobain de forma inédita: o que, até então, era material construtivo empregado exclusivamente em projetos industriais e de uso interno, foi utilizado como vedação vertical, num programa residencial. Apesar de a empresa Saint Gobain não fornecer garantia em relação ao uso dos blocos como vedação exterior, Chareau soube equacionar o problema de forma satisfatória. A fixação dos blocos de vidro foi organizada sobre uma estrutura quadriculada metálica, que garantia a impermeabilidade das fachadas.

O grande painel de vidro oferecia iluminação difusa a toda a residência: durante o dia, a luz natural invadia o imóvel, e, durante a noite, holofotes externos, estrategicamente locados à frente do painel, forneciam a luminosidade geral necessária às atividades realizadas nos ambientes internos. O painel de vidro era, de fato, um grande difusor de luz que, por sua característica translúcida, assegurava a privacidade necessária a uma moradia.

Para resolver o problema de ventilação relativo à fachada frontal de vidro, Chareau criou um caixilho vertical basculante, de grandes dimensões, que foi

inserido na porção lateral do grande salão de pé-direito duplo (Fig. 5): dessa forma, iluminação e ventilação estavam equacionadas.

Já a fachada posterior, voltada ao jardim interno, recebeu blocos de vidro, na porção inferior, e uma combinação de caixilhos de ferro móveis, na porção superior (Fig. 6). Para os cômodos do 2º pavimento, Chareau, mais uma vez, inovou, escolhendo janelas produzidas originalmente para vagões de trem. Ele soube adaptar, com maestria, elementos industriais padronizados, transformando-os em caixilhos residenciais.

Esse projeto, apesar do uso de materiais industrializados, não se pretende um protótipo a ser desenvolvido em massa. Ele atendia às especificidades de seu cliente. Era uma moradia moderna adequada aos Dalsace, um casal moderno, com hábitos do viver de seu tempo, segundo seus costumes sociais.

A circulação vertical foi resolvida por um conjunto de cinco escadas, que, além de atenderem a seu propósito funcional estrito, atuam como elementos de excepcional destaque estético. Constituídas estruturalmente por materiais industriais – ferro, chapas metálicas, grades –, foram concebidas especificamente para os ambientes aos quais servem.

Cabe referência particular às seguintes, entre elas:

- a principal, de efeito dramático, conduz o visitante ao grande salão (térreo – 1º pavimento) (Fig. 7);
- a engenhosa escada basculante e escamoteável que liga a saleta íntima de Annie à suíte do casal (1º pavimento – 2º pavimento);
- a pequena escada que liga o consultório ao escritório privativo do médico, no segundo pavimento, permite a retirada dos pisos para sua higienização (térreo – 1º pavimento);
- e a não menos significativa escada móvel, sobre rodízios, que tem como função permitir acesso à estante de livros e atuar como elemento plástico ornamental do grande salão. (Fig. 8)

Todos os elementos constitutivos da obra foram exaustivamente detalhados, para assegurar conforto aos moradores, pacientes, visitantes e funcionários. Deve ser mencionado que a participação do famoso serralheiro Dalbert, na execução de todos os aparatos técnicos que dão suporte à edificação, foi essencial ao sucesso dos trabalhos⁵.

Outra premissa básica do projeto é a flexibilidade. Praticamente tudo na Maison de Verre é passível de alteração: tanto a configuração dos espaços, como o próprio mobiliário. A mobilidade é regra na obra.

Grandes portas de correr podem transformar o escritório privativo do médico em ampliação do salão. Um pequeno espelho, fixado no pilar localizado no hall de acesso à moradia e à clínica, pode ser ajustado à altura conveniente da paciente e/ou do visitante da moradia. As mesas de cabeceira da suíte principal são pivotantes e rotacionam conforme a necessidade do usuário. Os armários do banheiro do casal são móveis, assim como todos os bidês da casa, que correm sobre rodízios. Cada dormitório possui um conjunto de lavatório e bidê, escondido por um painel de tela metálica que se movimenta, ora escondendo as peças, ora as exibindo (Fig. 9).

Como apontou Nelson⁶, em matéria da revista *L'Architecture d'aujourd'hui* n. 9, 1933: *“La maison de Chateau n'est pas immobile, elle n'est pas photographique, elle cinématographique. Il faut parcourir des espaces pour l'apprécier – autre point de liaison avec l'homme d'aujourd'hui”* (CINQUALBRE, 2005, p. 28).

Outro fator bastante marcante da Maison de Verre diz respeito à questão sanitária: a quantidade de banheiros é digna de nota. Todos os dormitórios possuem lavatórios e bidês privativos.⁷ Essa preocupação excessiva, no contexto da época, pode ser talvez explicada pelas necessidades de ofício do médico ginecologista.

As instalações hidráulicas e elétricas são dispostas também de forma moderna: tubulações aparentes. A instalação elétrica corre verticalmente, por tubos metálicos estrategicamente posicionados nos espaços da edificação; descolados de qualquer divisória, são elementos independentes. A instalação hidráulica é também totalmente aparente: trata-se de um aspecto bastante inovador para uma residência.

O aquecimento dos ambientes ocorre no plano horizontal, por entre os pisos das lajes dos pavimentos.

Em síntese, a moradia se apresenta, de fato, como uma máquina.

No entanto, para o perfeito funcionamento dessa edificação de aspecto maquinicista, foram respeitados os costumes sociais, íntimos e profissionais de seus ocupantes. O cuidado no detalhamento dos objetos e a forma de organizar o espaço estavam vinculados às demandas do casal de clientes. Os hábitos do casal e sua maneira burguesa de viver, no contexto específico do momento, foram condicionantes preestabelecidas do projeto.

Tudo nessa obra tem sua razão de ser: não houve escolha sem um objetivo definido *a priori*. Da porta de entrada à de saída, tudo foi especialmente estudado.

Os detalhes se apresentam à chegada à Maison de Verre, quando nos deparamos com uma campainha que possibilita três toques de sons diversos, de acordo com as seguintes opções: clínica, moradia, serviços.

Na saída do consultório de Dalsace, percebe-se que o puxador da porta exige que o médico, ao acioná-lo, recline-se, como que adiantando o ato de cavalheirismo de despedida à paciente que sai: detalhes que atestam a perfeita sintonia entre comitente e arquiteto.

A Maison de Verre serviu de moradia à família Dalsace por muitos anos⁸, resultado da adequação do edifício às necessidades dos moradores. Três gerações da família viveram na Maison de Verre, ainda que os hábitos e as formas de viver fossem se alterando, e a tecnologia dispusesse, em tempos mais recentes, de uma miríade de aparelhos elétricos e eletrônicos diferentes, exigindo uma readequação da infraestrutura elétrica e hidráulica.

A Maison de Verre reflete, sobretudo, os desejos de Annie. Nesse sentido, cabe ressaltar a importância do papel da mulher na difusão de valores modernos. As mulheres, sensíveis às transformações sociais modernas, estavam em sintonia com as inovações de conforto e praticidade que a tecnologia oferecia no

ambiente doméstico, locus até então de domínio feminino. No entanto, a estética da máquina, geralmente vinculada aos ambientes de trabalho masculinos, parece também agradar aos olhos dessa nova mulher, que ocupa outro lugar na sociedade, de maior participação, de maior liberdade e de mais atitude crítica. Uma mulher que trabalha, que pratica esportes, que almeja mais independência e, portanto, mais afeita a aceitar a linguagem moderna, tanto na Arquitetura, quanto no mobiliário de sua própria moradia.

A Maison de Verre é uma obra de Arquitetura a ser vivenciada, pela fruição dos sons que emanam de seus maquinários, as texturas dos materiais, as gradações de luminosidade diurna e noturna e a diversidade de cores. Compartilhando a visão de Julien Lepage⁹, quando de sua visita à obra, em 1933, diria que é difícil apresentá-la por meio de palavras e imagens.¹⁰

« Il est particulièrement difficile, sinon impossible de donner, dans une publication par plans et par photos, une idée nette de la maison de verre. Deux choses échappent à l'objectif aussi bien qu'au crayon; l'espace, qui se développe sans cesse, qui change à chaque pas du visiteur, et les détails, qui rendent vivant ces espaces. » (CINQUALBRE, 2005, p. 30)

Sublinha-se que as digressões sobre a obra Maison de Verre visam contextualizar a relação arquiteto-cliente. Chareau empregou avanços tecnológicos e materiais industriais até então alheios ao programa de uma moradia, para atender às demandas do casal comitente de forma única e original. Não realizou um protótipo moderno. Construiu uma moradia moderna e única.¹¹

CHAREAU / LE CORBUSIER: COLEGAS DE UMA MESMA CAUSA

No mesmo ano de início das obras da Maison de Verre, 1928, foi instituído o Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM – Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), em La Sarraz, Suíça. Entre os 24 fundadores que assinaram a Declaração de La Sarraz¹², Le Corbusier e Pierre Chareau figuravam como representantes da França. Le Corbusier, como organizador na França, e Giedion, na Suíça. Mais uma vez, cabe ressaltar a importância da presença feminina: Hélène de Mandrot¹³ (1861-1948), amiga de Le Corbusier, não foi apenas mecenas do congresso, mas participou ativamente das tratativas de organização e escolha dos convidados para o evento. Um evento que reuniu somente arquitetos homens foi curiosamente patrocinado por uma mulher, que não figurou como mera coadjuvante. O caráter da nova mulher do século 20, como formadora de opinião, parece ter contribuído significativamente para a difusão das premissas artísticas modernas. Pode-se dizer que a arte e a Arquitetura modernas estavam em sintonia com valores que a mulher do século 20 defendia: de maior participação na sociedade, quer atuando profissionalmente ou não. Uma mulher de novos gostos e hábitos, que tem opiniões próprias.

Hélène, como promotora do evento, que aconteceu em sua propriedade, o castelo de La Sarraz, compartilhava as mesmas ideias do grupo fundador do CIAM: a Arquitetura promoveria uma reforma social. Segundo o historiador Mumford¹⁴, os modernos arquitetos ali reunidos, seguidores do filósofo francês

Claude Henri de Saint-Simon, tinham convicção da relevância de seus atos, como personagens de vanguarda.

Vale citar que Hélène foi também cliente de Le Corbusier, a quem encomendou uma residência, Villa de Mme H. de Mandrot, Le Pradet¹⁵, em 1929. Essa obra gerou o estremecimento da relação entre eles, por conta de problemas construtivos que só foram resolvidos posteriormente. Apesar disso, Hélène permaneceu uma entusiasta da Arquitetura moderna.

Curiosamente, ela também foi cliente de Chareau, contratando-o, em 1925, quando em Paris, para um trabalho¹⁶ de decoração de interiores. Ele teria sido seu primeiro mentor em relação às artes modernas. Para encerrar o episódio, pode-se dizer que Hélène desempenhou publicamente papel proeminente de difusão do ideário moderno da Arquitetura, ainda que, no âmbito privado, seu modo de viver não correspondesse às proposições espaciais modernas, atestado pela receptividade negativa em relação à encomenda de Chareau, primeiramente, e à de Le Corbusier, *a posteriori*. Essa dicotomia parece ser uma constante nesse momento histórico: uma empolgação com a modernidade e, ao mesmo tempo, uma dificuldade em vivenciar as novas proposições espaciais oferecidas pelos arquitetos modernos. O conforto propiciado por novos aparelhos domésticos é facilmente acolhido, no entanto a aceitação da praticidade e da assepsia dos ambientes modernos demandava uma mudança comportamental de longo prazo. Desfazer-se de “*bibelots*” não é tarefa simples.

O ativismo de Le Corbusier em relação às questões voltadas à modernidade é notório: foi o mais proeminente articulador da vanguarda, um panfletário; entretanto, de forma menos explícita ou marcante, Chareau também se engajou na defesa de uma Arquitetura própria ao seu tempo, e, portanto, moderna. Foi dessa maneira que ambos participaram também da associação União de Artistas Modernos (UAM – Union des Artistes Modernes), fundada na França, em 1929. A UAM nasceu de uma dissidência da organização do *Salon des Artistes Décorateurs*, de 1929, e propunha uma ruptura estética, ao perseguir as tendências vanguardistas do momento. Reuniu um número importante de arquitetos e profissionais ligados às artes decorativas.

A UAM era, no dizer de Barré-Despond¹⁷, uma plêiade de inventores do cotidiano, que procuravam expressar uma arte de viver em conformidade com a época. Na realidade, a maioria dos arquitetos modernos da época, necessariamente, exercia um papel político em defesa da causa moderna, com variações gradativas de envolvimento. Muitos deles, crédulos na revolução social pela Arquitetura, outros, em busca de conciliar expressões plásticas modernas com os novos padrões de vivência urbana.

Em 1930, é lançada a revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, publicação especializada que apresentava as diferentes correntes de pensamento arquitetural moderno. Chareau fazia parte da comissão editorial, e Le Corbusier contribuiu em várias edições. O número 9, de 1933, destacou a obra *Maison de Verre*, de Chareau, com fotos, plantas e artigos, e o número 10 foi especialmente dedicado a Le Corbusier e Pierre Jeanneret.

Ainda sobre a relação entre os dois arquitetos, parece significativo o fato, já observado e explorado, de que a *Maison de Verre* influenciou¹⁸ Le Corbusier na

obra do edifício Molitor¹⁹ (1931-1934). Sobre o tema, Jacques Sbriglio faz a seguinte referência:

The idea of "glass structure" is not specific to Le Corbusier; it appears throughout the whole history of modern architecture, as witnessed in certain works of architects such as Mel'nikov, Asplund, Ellis and Clarke, and Mies Van der Rohe, to name but a few. Most of these architects used glass facades in the design of exhibition centres, factories, or office buildings. Le Corbusier's originality lies in the fact that he applies this new technological design feature to private housing. At this time there was only one other architect in France – Pierre Chareau – who was experimenting with this type of design. In fact, the latter's famous house-clinic, built for Doctor Dalsace in 1931, is said to have greatly influenced the architectural style of 24 Nungesser et Coli. (SBRIGLIO, 1996, p. 16)

VILLA SAVOYE, LES HEURES CLAIRES (1928–1931)

Essa obra seminal, batizada *Les heures claires* (As horas claras), já esmiuçadamente estudada e descrita por inúmeros arquitetos e historiadores, dispensa, neste caso, cujo interesse é analisar a relação arquiteto-cliente, maior detalhamento. Uma simples preleção sobre a obra é suficiente, dada sua exaustiva notoriedade, diferentemente da Maison de Verre, da qual pareceu necessário um relato maior.

A descrição mais conveniente da obra parece ser a própria de Le Corbusier, abaixo transcrita de *Precisões de um tempo presente da Arquitetura e do Urbanismo*, texto publicado, originalmente, em 1930:

O Plano da casa moderna

Analisemos, para finalizar, essa construção que está sendo feita em Poissy, nos arredores de Paris.

Os visitantes, até aqui, voltam-se e tornam a voltar-se para o interior, perguntando-se como tudo isto acontece e dificilmente compreendem os motivos daquilo que vêem e sentem. Já não encontram mais nada daquilo que se convencionou denominar uma casa. Sentem-se em outra coisa inteiramente nova. E... creio que não se entediam!

O local: um gramado vasto e encurvado. A vista principal dá para o Norte e, portanto, opõe-se ao sol. A frente normal da casa estaria, portanto, do lado contrário.

A casa é uma caixa no ar, perfurada em toda a volta, sem interrupção, por uma janela corrida. Não se hesita mais em realizar jogos arquitetônicos com cheios e vazios. A caixa se eleva no meio dos prados, dominando o pomar.

Sob a caixa, passando por entre os pilotis, há um caminho para os automóveis, fazendo ida e volta em forma de forquilha, cujo gancho fecha exatamente sob os pilotis, a entrada da casa, o vestíbulo, a garagem, os serviços (lavanderia, rouparia, quartos dos empregados). Os automóveis rodam debaixo da casa, estacionam ou vão embora.

Do interior do vestíbulo uma rampa suave conduz, sem que quase se perceba, ao primeiro andar, onde transcorre a vida do morador: recepção, quartos etc. Recebendo vista e luz do contorno regular da caixa, os diferentes cômodos reúnem-se radicalmente sobre um jardim suspenso, que ali está como um distribuidor de luz e sol.

É o jardim suspenso sobre o qual se abrem, com total liberdade, as paredes corrediças de vidro do salão e de vários outros cômodos: assim o sol penetra em todos os lugares, no próprio coração da casa.

Do jardim suspenso, a rampa, que agora é externa, conduz ao teto, ao solário.

Este, aliás, liga-se, por meio de três lanços de uma escada caracol, à adega escavada na terra sob os pilotis. Esta escada de caracol, órgão vertical puro, insere-se livremente na composição horizontal.

Para terminar, observem o corte: o ar circula por todos os lugares, a luz está em cada ponto, penetra em tudo. A circulação proporciona impressões arquitetônicas de uma diversidade que desconcerta todo visitante estrangeiro, diante das liberdades arquitetônicas propiciadas pelas técnicas modernas. As simples pilastras do andar térreo, mediante uma disposição correta, recortam a paisagem com uma regularidade que tem por efeito suprimir toda noção de “frente” ou “fundo” da casa, de “lateral” da casa.

A planta é pura e atende as necessidades mais precisas. Sua situação é a mais correta possível, na paisagem agreste de Poissy. (LE CORBUSIER, 2004, p. 138-139)

No final do verão de 1928, o casal Pierre e Eugénie Savoye encomenda aos arquitetos em voga, Le Corbusier e Pierre Jeanneret, uma casa de campo a ser erigida em Poissy, cidade localizada a 33km de Paris. Pierre Savoye fizera fortuna rapidamente, com uma empresa seguradora. Atendendo ao pedido de sua esposa, contrata Le Corbusier para realizar seu desejo. Os Savoye haviam conhecido e apreciado a Villa Church (1927), residência realizada por Le Corbusier para o casal de amigos Henry e Barbara Church, norte-americanos e patronos das artes (literatura), na cidade de Ville-d'Avray, a oeste de Paris. Aliás, a região de expansão a nordeste da capital - Boulogne-Billancourt, Garches, Vaucresson, Ville d'Avray, Poissy, Mézy-sur-Seine - atraiu, no começo do século 20, uma interessante ocupação de tendência vanguardista.

O terreno adquirido por Savoye compreendia sete hectares do parque do antigo Château de Villiers, em Poissy. As tratativas do projeto foram quase exclusivamente atribuídas a Eugénie. O próprio programa de necessidades foi elaborado por ela, em carta²⁰ enviada aos arquitetos. Nele, Eugénie detalhou as preferências e os desejos para a realização do projeto. Conforto moderno foi uma das principais exigências da comitente, o que significava: instalações de água fria e quente, eletricidade, aquecimento central, área de serviços condicionada aos novos aparelhos eletrodomésticos existentes e garagens suficientes para automóveis – um do marido, conduzido por motorista, o dela, conduzido por ela mesma, e para visitantes, já que a casa era de campo.

Outra de suas orientações estava condicionada à possibilidade de ampliação futura da residência. No geral, o programa basicamente não fugia aos hábitos de uma família burguesa. No térreo, especificava que desejava um hall de entrada, um vestíbulo, as salas, cozinha, dormitório do filho e hóspedes, dois dormitórios de empregada - um para o zelador e outro para o motorista -, depósito, adega e lavanderia, na qual seria instalada uma lavadora de roupas elétrica, tal qual aquela da Villa Church. No pavimento superior, o espaço reservado à intimidade do casal – um grande dormitório, com banheiro completo, e o *boudoir* (pequena saleta de uso feminino). Na mesma carta, Eugénie solicitava ainda que fosse elaborado o orçamento da obra, de forma bastante detalhada.

O primeiro estudo (os primeiros esboços são de outubro de 1928) apresentado satisfez aos clientes, mas o orçamento superou a estimativa de Pierre. Várias outras propostas foram elaboradas, com algumas variantes em relação ao primeiro estudo. Em abril de 1929, foi acordado o projeto final, e iniciadas as obras.

Apesar do relato de Le Corbusier, classificando o casal como “abertos” às inovações e desprovidos de preconceitos, a relação entre eles não foi bem sucedida. Le Corbusier relatava, em suas apresentações públicas do projeto da casa, que os clientes eram desprovidos de preconceitos, nem modernos, nem antiquados (segundo suas palavras, os Savoye eram: “*clients dépourvus totalement d’idées préconçues: ni modernes, ni anciens*”) (AMOUROUX, 2011, p. 13).

A obra foi finalizada em 1931; os efeitos da depressão econômica de 1929 provavelmente abalaram os negócios de Savoye, o que amplificou o descontentamento com as obras, que não estava restrito aos custos. Além das questões orçamentárias²¹, vários problemas construtivos surgiram, em decorrência da incapacidade técnica da construtora Cormier, em relação aos novos procedimentos exigidos para a edificação, e do descuido dos arquitetos, diante das condicionantes microclimáticas - os ventos intensos na região. Os caixilhos de madeira das portas de correr, sem eficiente vedação, e seus grandes panos de vidro contribuíam para o resfriamento dos ambientes internos da casa. Além disso, havia os problemas de impermeabilização das lajes-terraço, que permitiam a infiltração das águas pluviais no interior dos cômodos, tornando a casa desconfortavelmente fria e úmida.

As queixas do casal em relação ao desconforto térmico no interior da casa renderam uma extensa troca de correspondência entre Savoye e Le Corbusier, no período de setembro de 1936 a outubro de 1937. Eugénie e Pierre reclamavam, em diferentes cartas: “*Chove dentro da casa*”, “*Trememos de frio*”, “*Banhamo-nos na umidade*”. Esses fatos agravavam-se, por conta do estado de saúde do filho, que era tuberculoso. Pierre ameaçou processar judicialmente o arquiteto. Para evitar essa situação, Le Corbusier enviou, em 31 de outubro de 1937, uma carta contendo um discurso apologético sobre a importância da casa como obra de Arquitetura excepcional. Essas tergiversações pouco efeito prático trouxeram.

Para o arquiteto, a casa era modelar, era a expressão que melhor exemplificava os cinco princípios que havia definido para a Arquitetura moderna.²² Por conta disso, costumava levar visitantes à obra:

Analisemos, para finalizar, essa construção que está sendo feita em Poissy, nos arredores de Paris. Os visitantes, até aqui, voltam-se e tornam-se a voltar-se para o interior, perguntando-se como tudo isto acontece e dificilmente compreendem os motivos daquilo que vêem e sentem. Já não encontram mais nada daquilo que se convencionou denominar uma casa. Sentem-se em outra coisa inteiramente nova. E... creio que não se entediam! (LE CORBUSIER, 2004, p. 138, [grifo nosso])

As visitas à casa, entre as quais as mencionadas acima (que já aconteciam mesmo antes do final da obra), também foram objeto de reclamação de Pierre Savoye²³, durante o ano de 1937; segundo ele, o arquiteto não atendia às suas solicitações de reparos e, no entanto, enviava visitantes à casa.

Villa Savoye é uma obra manifesto da Arquitetura moderna, explorada como excepcional experimento arquitetônico, mas que, de fato, não atendeu a sua função social, como moradia unifamiliar.

A contenda entre casal comitente e arquitetos nunca foi resolvida. A partir de 1937, somente Eugénie e o filho retornariam esporadicamente à casa, que serviu como celeiro de feno, foi ocupada pelos nazistas, depois pelos aliados e, por fim, abandonada. Em 1959, a viúva Eugénie e o filho Roger²⁴ aceitaram a oferta de desapropriação do imóvel pela prefeitura local. Os Savoye, conscientes da importância da obra, alertaram Le Corbusier sobre sua provável demolição. Le Corbusier deu início a uma campanha internacional para salvar a edificação da destruição. A campanha frutifica e, em 1964, o ministro da cultura, André Malraux, decreta sua classificação como monumento histórico francês.

Villa Savoye - definida pelo autor como máquina de morar, máquina a emocionar - é uma obra-prima da Arquitetura. Nela, Le Corbusier pode exemplificar sua teoria, estabelecida em 1927, sobre os cinco pontos de uma nova Arquitetura: uso de pilotis, laje-terraço, planta livre, fachada livre e janelas horizontais. (Figura 10 a 22)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do caso apresentado, interessa destacar duas questões: a relação arquiteto-cliente sob a ótica de domesticidade, e o papel da mulher como vetor de modernidade.

Sobre a primeira, pode-se dizer que os depoimentos pessoais dos comitentes das duas obras aqui referenciadas fornecem um rico material de estudo. O cotejamento entre as experiências vivenciadas na Vila Savoye e na Maison de Verre enseja uma reflexão sobre a forma de atuação dos arquitetos. Nesse sentido, é possível identificar uma sintonia entre Chareau e o casal Dalsace. Desejos, gostos e particularidades individuais foram devidamente privilegiados no projeto. O caráter privado e doméstico do que se pretende em uma moradia foi alcançado satisfatoriamente, assim como a clínica, local de trabalho de Dalsace, correspondeu às suas especificidades funcionais de caráter público. Chareau concebeu a Maison de Verre para o moderno e burguês casal Dalsace.

No caso da Villa Savoye, ainda que o cliente fosse inclinado às vanguardas modernas, a solução, imposta de forma vertical, não foi recebida a contento. A demanda de Savoye parece ter sido um pretexto para a aplicação do ideário corbusiano dos cinco pontos de uma nova Arquitetura num projeto residencial. É, sem dúvida, um projeto paradigmático. A Vila Savoye é uma obra de arte arquitetônica concebida para um casal moderno burguês.

As falhas construtivas foram somente o germen dos problemas entre comitente e arquiteto.

O caso do mobiliário na Villa Savoye contribui para elucidar as discrepâncias entre o casal e Le Corbusier. Enquanto, para os Dalsace, Chareau desenvolveu praticamente todo o mobiliário da casa e também da clínica, em total sintonia com os desejos dos clientes, para os Savoye, Le Corbusier teve dificuldade na

promoção de sua linha de móveis de aço tubular. A decoração na Villa Savoye não incluiu o mobiliário projetado por Le Corbusier e Charlotte Perriand, um indício do que se poderia dizer o gosto “não moderno”²⁵ dos Savoye.

Para Le Corbusier, ciente da importância de sua obra-manifesto, era necessário o registro fotográfico da edificação, para divulgação em periódicos modernos. Antecipando-se à decoração dos Savoye, Le Corbusier fotografa a casa vazia, sem qualquer mobília. As matérias publicadas sobre a Villa Savoye, em 1930, nas revistas *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº 2 e *L'Architecte* nº 9, apresentam imagens da casa totalmente desprovida de mobiliário.

Os dois arquitetos, Le Corbusier e Chareau, pertencem a uma geração que acreditava no caráter preconizador e iluminador da profissão. Formaram uma geração de arquitetos que acreditava ter um papel pedagógico a representar; para eles, era preciso cultivar o cliente, torná-lo capaz de exercer um juízo “adequado” à modernidade.

Pode-se dizer que ambos acreditavam no mesmo ideário, mas com nuances: Le Corbusier, mais categórico e para além do seu tempo; Chareau, mais próximo ao cotidiano real.

Para Chareau, a Arquitetura deveria corresponder ao momento presente, em sintonia com as manifestações artísticas, ser uma resposta às solicitações da realidade cotidiana: “*Comme la musique et la peinture, l'architecture avec tout ce qui s'y rattache est de son temps*”²⁶. Nesse sentido, a Maison de Verre expressava perfeitamente os desejos de seus clientes, sobretudo de Annie Dalsace.

Le Corbusier, de forma mais assertiva e incisiva, trata a questão do aprimoramento do gosto do indivíduo como uma atribuição ou dever do arquiteto. No texto *O leite de cal, a lei da tinta esmalte*, de 1925, enfatiza essa atribuição pedagógica que cabe ao arquiteto moderno.

*Seria importantíssimo, pois, fazer de cada indivíduo um juiz sagaz. Faz muito que se prega a cruzada da arte entre a multidão. Confusão. A arte está em toda parte na rua, que é o museu do presente e do passado. Basta saber reconhecê-la e fica supérfluo querer acrescentar-lhe outra. Onde há séria falta dela é no indivíduo. É aí que essa ausência, multiplicada por milhões, cria um fato coletivo cujas consequências sociais são graves: o abandono dos lares. **É ao indivíduo que se deve levar a arte e para isso é útil proporcionar um juízo ao indivíduo. Falta ao indivíduo um juízo.*** (LE CORBUSIER, 1996, p. 189 [grifo nosso])

Esse caráter demiurgo do arquiteto moderno, de impor a sua clientela um modo de morar segundo seu arbítrio, como vimos, resultou em experiência controversa. A Villa Savoye é um marco arquitetônico. Para o casal Savoye, uma edificação que nunca foi sua moradia.

Sobre essa questão, o conto *História de um pobre homem rico*²⁷, escrito em 1900, pelo arquiteto Adolf Loos, fornece um retrato fidedigno da relação, por vezes melindrosa, arquiteto-cliente²⁸.

Nessa história de ficção, Loos conta ironicamente a relação entre um burguês rico e um renomado arquiteto, que ele contrata para trazer a arte a sua casa. A moradia do burguês torna-se, a partir de então, objeto de cobiça dos amigos,

copiada e publicada como modelo em muitas revistas da moda. O homem fica cada vez mais feliz e honrado com o reconhecimento de seu refinamento estético. Ele passa a estudar a casa, pois tudo ali tinha seu devido lugar. Mas, com o tempo, foi cansando de tanta arte, e passando menos tempo em casa. No dia de seu aniversário, ganhou vários presentes. Chamou o arquiteto para que o orientasse sobre onde deveria dispor a bela lembrança que o filho lhe havia confeccionado na escola. Ao recepcionar o famoso profissional, o burguês chocou-se com sua reação de indignação. O arquiteto, de imediato, indagou sobre os chinelos que calçava. Ora, aqueles chinelos tinham-lhe sido concebidos e confeccionados sob orientação do próprio arquiteto, para serem usados exclusivamente no dormitório, nunca em outro cômodo da casa. Diante do constatado, resolveram continuar a conversa no dormitório, o local apropriado ao uso do chinelo. Lá, mais uma vez, ele retrucou como se tivesse sido insultado com a indagação do cliente a respeito do mimo que recebera do filho. Para o arquiteto, a casa estava completa, o que impossibilitava a aquisição de qualquer espécie de objeto, incluindo presentes queridos. A casa deixara de ser, para o burguês, o local do conforto material e psicológico. Era um local estranho, pobre homem!

Interessa extrair desse conto não a crítica contundente aos excessos decorativos próprios ao ecletismo do final do século 19, questão reiteradamente abordada por Loos, mas o descompasso na relação cliente-arquiteto, quando este último pretende, por meio da Arquitetura, impor um modo de viver.

Parece também pertinente destacar outro texto de Loos, “Arquitetura”²⁹, de 1910, no qual o autor defende a ideia de que a residência corresponde ao modo de vida presente de seu morador. Segundo ele, a Arquitetura residencial não poderia ser considerada obra de arte, porque a arte é revolucionária, a casa é conservadora. Enquanto a obra de arte indica à humanidade novos caminhos e pensamentos futuros, a casa considera o presente. Para ele, o ser humano ama tudo que serve ao seu conforto, portanto a casa atende a uma necessidade e deve agradar aos usuários³⁰, ao contrário da obra de arte, que não precisa agradar a ninguém. A obra de arte não responde a ninguém; a casa, a todos. O artista, segundo ele, está a seu próprio serviço, o arquiteto serve a todos da comunidade.

Loos salienta que as alterações nas formas surgem a partir de novas necessidades, de mudanças de costumes e de novas tecnologias; e que, portanto, é preciso respeitar a tradição³¹. Essa ideia provavelmente não era compartilhada pelos colegas vanguardistas que o respeitavam³².

A relação cliente-obra, no caso da Villa Savoye e Maison de Verre, exemplifica com clareza a missão “educativa” que o arquiteto moderno atribuiu a si próprio.

Para concluir, o segundo ponto a ser destacado diz respeito à influência feminina na disseminação dos valores modernos. De forma coadjuvante, mas não menos significativa, coube a Annie Dalsace e a Eugénie Savoye as tratativas das respectivas obras. Annie era uma mulher moderna por definição, com escolha autônoma; Eugénie era mais guiada pela necessidade de estar em voga com o presente artístico, nem tanto pelas próprias convicções. De qualquer forma, são elas que contribuem para a divulgação da Arquitetura moderna.

O papel de Annie Dalsace e Eugénie Savoye, protagonistas dos episódios, e de Dolly Chareau e de Hélène de Mandrot foi essencial para a consolidação dos princípios modernos nas artes e na Arquitetura.

É essa mulher moderna, de cabelo curto *à la garçonne*, que protagoniza um conjunto de mudanças sociais importantes. A referência constante ao corte de cabelo não é somente simbólica, está atrelada a uma série de mudanças comportamentais: à inserção da mulher no meio de trabalho, à prática de esportes, ao engajamento em questões políticas, à participação cultural mais intensa (pintoras, escultoras, decoradores, arquitetas, atrizes, escritoras). Essa mulher de comportamento moderno está em sintonia com as vanguardas artísticas: elas são, na sua época, o que hoje definimos como formadoras de opinião.

É significativo que Le Corbusier³³, com sua sensibilidade artística e percepção aguçadas, tenha, por diversas vezes, mencionado esse papel revolucionário exercido pela mulher:

A mulher nos precedeu. Ela realizou a reforma de seu traje. Ela encontrava-se num impasse: seguir a moda e então renunciar à contribuição das técnicas modernas, à vida moderna. Renunciar ao esporte, problema mais material, não poder aceitar empregos que lhe permitiram ter uma participação fecunda na atividade contemporânea e ganhar sua vida. Seguir a moda: ela não podia pensar em guiar; não podia tomar nem o metrô, nem o ônibus, não podia sequer agir com desenvoltura em seu escritório ou na loja. Para poder realizar a construção cotidiana de sua toalete – pentear-se, calçar o sapato, abotoar o vestido –, ela não tinha mais tempo para dormir. Então a mulher cortou seus cabelos, suas saias e suas mangas. Agora está com a cabeça descoberta, os braços de fora, as pernas livres. Veste-se em cinco minutos. E é bela, seduz com encanto de suas graças, das quais os modistas resolveram tirar partido. (LE CORBUSIER, 2004, p. 112)

Em síntese, o cotejamento da relação arquiteto-cliente aponta dois aspectos significativos no processo de assimilação de valores modernos, no que tange ao espaço privado da residência: o primeiro diz respeito à necessidade de entrosamento entre profissional e comitente, no caso específico, a cliente mulher; e o segundo indica a importância da mulher como personagem disseminador de novos costumes, hábitos e gostos. As mulheres formaram uma clientela revolucionária para os arquitetos modernos.

NOTAS

¹ Parte das descrições formais e técnicas e de impressões sensoriais referentes à obra decorre da visita realizada pela autora, em julho de 2011. Aos visitantes, é vedado acesso aos dormitórios, bem como, proibido o registro de imagens fotográficas.

² O casal Dalsace fazia parte do círculo de amigos de Chareau. Em 1918, Annie (1896-1968) e Jean (1893-1970) se casaram. Morando num apartamento em Boulevard Saint Germain, Annie resolveu encomendar ao arquiteto Chareau a nova mobília de sua moradia. Ela conhecia o casal Chareau desde 1905, quando iniciou o estudo de língua inglesa com a professora Dolly, esposa de Chareau. Dolly tornou-se amiga de Annie, conduzindo-a às exposições da vanguarda moderna. Sob influência original da amiga e mentora intelectual, Annie tornou-se uma amante da arte moderna.

- ³ Arquiteto holandês que Chareau conheceu em Paris, por ocasião da Exposição de Artes Decorativas de 1925, na qual ambos tinham trabalhos expostos. Em 1926, realizaram sua primeira obra conjunta, uma casa de veraneio, nas proximidades de Saint-Tropez, para o próprio Edmond Berheim.
- ⁴ Chareau justifica a escolha do vidro como solução mais apropriada para garantir condições de luminosidade à moradia: *“La façade translucide, n’est pas pour employer le verre pour le verre, mais si on examine le plan de cet immeuble construit sur les fondations d’un ancien hôtel du XI^{ème} siècle (14 sur 14 mètres environ) et si l’on tient compte d’une hauteur normale d’étage et des fenêtres par lesquelles la lumière pouvait être distribuée, on se rend compte qu’un tiers de l’ancienne demeure était privé de lumière”* (CINQUALBRE, 2005, p. 39).
- ⁵ Sobre a parceria entre o serralheiro Dalbert e Chareau, o historiador Cinqualbre sintetiza, como uma cumplicidade que une a inventividade de Chareau ao saber-fazer de Dalbert. *“Dès 1923, Chareau s’attache les compétences de Louis Dalbet, artisan ferronnier. De son entreprise sortiront tous les modèles de luminaires en métal et albâtre si particuliers et les fameux meubles en bois-métal. Inventivité de l’un, savoir-faire de l’autre, une complicité s’instaure entre les deux hommes”* (CINQUALBRE, 2001, p. 8).
- ⁶ Paul Nelson, arquiteto norte-americano, aluno de Perret, convidado como colaborador pelo redator-chefe da própria revista, Pierre Vago.
- ⁷ A questão sanitária parece ter sido um fator primordial no projeto. A arquiteta, historiadora e curadora da fundação Maison de Verre, Mary Johnson, desenvolvia, em 2011, pesquisa de doutorado que abordava aspectos sanitários da casa (relato de Mary Johnson, durante visita por ela guiada à Maison de Verre). Julho de 2011.
- ⁸ A Maison de Verre foi fechada durante a ocupação nazista. Após o final da 2ª Guerra Mundial, o casal Dalsace retornou à sua moradia, permanecendo ali até a morte (Annie 1896-1968 e Jean Dalsace 1893-1970). A casa também foi ocupada, posteriormente, pela neta de Annie Dalsace, Dominique Vellay.
- ⁹ Julien Lepage, pseudônimo do arquiteto alemão Julius Posener, colaborador da revista *L’Architecture d’Aujourd’hui*.
- ¹⁰ Para acompanhar as discussões coetâneas à construção da obra, vide os textos *Un hôtel particulier à Paris*, *La Maison de la rue Saint-Guillaume* e *Observations en visitant*, que foram originalmente publicados, em 1933, no número 9 da recém-fundada revista *L’Architecture d’Aujourd’hui* (primeira edição em novembro de 1930), e compilados em publicação organizada por Cinqualbre. (CINQUALBRE, Olivier. *La Maison de Verre, un objet singulier*. Paris: Jean-Michel Place éditions, 2005).
- ¹¹ Para uma análise crítica acurada da obra, vide: FRAMPTON, Kenneth. “Maison de Verre”. *Perspecta*, vol. 12, 1969, p. 77-128, e também: FRAMPTON, Kenneth. “Maison de Verre as bachelor machine”. *Labour, Work and Architecture*, New York: Phaidon Press Limited, 2002.
- ¹² A declaração de La Sarraz foi assinada em 28 de junho de 1928, por 24 arquitetos, de oito países europeus: H. P. Berlage (Holanda), Victor Bourgeois (Bélgica), Pierre Chareau (França), Josef Frank (Áustria), Gabriel Guévrérian (França), Max Ernst Haefeli (Suíça), Hugo Häring (Alemanha), Arnold Hoechel (Suíça), Huibrecht Hoste (Bélgica), Pierre Jeanneret (França), Le Corbusier (França), André Lurçat (França), Ernst May (Alemanha), Fernando García Mercadal (Espanha), Gerrit Rietveld (Holanda), Alberto Sartoris (Itália), que também assinou por Carlo Rava (ausente), Hans Schmidt (Suíça), Mart Stam (Holanda), Rudolf Steiger (Suíça), Henri Robert von der Mühl (Suíça), Juan de Zavala (Espanha), Hannes Meyer (Suíça) e Sigfried Giedion (Suíça). (MUMFORD, 2000, p. 282)
- ¹³ Sobre a relação entre Hélène de Mandrot e Le Corbusier, vide: BAUDIN, Antoine. *Le Corbusier et Hélène de Mandrot, une relation problématique*. Disponível em <www.infoscience.epfl.ch/record/114354/files>. Acesso em: 24/04/2014.
- ¹⁴ *“CIAM was deliberately intended to create an avant-garde within the new, anti-traditionalist architecture that began to develop in the early twentieth century. Its innovations had historical links to many earlier efforts to reform society through architecture. Its overall inspiration can best be understood in relation to the ideas first put forward by Count Claude Henri Saint-Simon (1760-1825), a French philosopher and student of society in the early nineteenth century. Saint-Simon believed that developments in industry and in the scientific understanding of human history and society were making possible a new social system based on universal human association. A former soldier, Saint-Simon argued that artists, whom he defined broadly as ‘men of imagination’, would serve society as its ‘avant-garde’, the forward part of an advancing army. Saint-Simon’s influential combining of scientific analysis with political and artistic radicalism inspired many later ‘avant-gardes’, including CIAM.”* (MUMFORD, 2000, p. 2)

- ¹⁵ A construção apresentou diversos problemas técnicos, que estremeceram as relações entre Hélène e Le Corbusier. Depois de concluída a obra, em 1931, a casa foi inundada pela água das chuvas. Diante das reclamações da cliente e amiga, Le Corbusier tergiversou, mas os inúmeros problemas funcionais da obra foram resolvidos posteriormente. Essa querela ficou documentada pela correspondência trocada entre eles. Em resposta a Hélène, Le Corbusier escreveu: *“Il semblait que Mme de Mandrot, après l’acte de La Sarraz, qu’il a faite entrer par la porte d’honneur dans le monde de l’architecture moderne, serait apte à habiter une maison moderne. Vous nous affirmez que non. Que diable alors?”* Carta de Le Corbusier endereçada à Hélène de Mandrot, 6 dez. 1931. FLC H3(2)154 - Fondation Le Corbusier. (BAUDIN, 2011, p.157)
- ¹⁶ A obra de Chareau teria ocasionado o primeiro conflito entre sua adesão a um modelo arquitetural inovador e a dificuldade de adaptação a ele.
- ¹⁷ BARRE-DESPOND, Arlette. *UAM*. Paris: Éditions du Regard, 1986. p. 111-112.
- ¹⁸ Uma especulação verossímil pode nos levar a crer que Le Corbusier, em percurso a pé entre sua moradia (rue Jacob, 20) e seu atelier (rue des Sèvres, 35), teria tido oportunidade de acompanhar o andamento da obra do colega Chareau (rue Saint Guillaume, 31).
- ¹⁹ Edifício Molitor, situado à rua Nungesser et Coli, 24. Obra de Le Corbusier e Pierre Jeanneret.
- ²⁰ Transcrição de trecho da carta de Eugénie Savoye, enviada aos arquitetos, em setembro de 1928: *“Monsieur, voici des principaux détail de ce que désire avoir dans la maison de campagne. D’abord, je voudrais qu’il soit possible de l’a grandir dans quelques années sans que l’agrandissement abime la maison. J’y veux l’eau chaude et froide, le gaz, l’électricité (lumière et force) le chauffage central. Au rez-de-chaussé: 1 grande pièce de 12 m /7, 1 vestiaire, (lavabo-water), 1 cuisine, 1 office, 1 chambre à coucher 5/4, une autre chambre à coucher 4/4 séparées par une salle de bains avec water. A l’étage ma chambre 5/4 avec grand salle de bains water fermé, 1 lingerie et 1 boudoir de 15m². Service: 2 chambres de bonnes, 1 garage pour 3 voitures, 1 logement de concierge et un logement de chauffeur, 1 débarras [...]”* (AMOUROUX, 2011, p. 4)
- ²¹ A casa custou o dobro do preço combinado (AMOUROUX, 2011, p. 14).
- ²² Na 5ª conferência, intitulada *O plano da casa moderna*, apresentada em 1929, em Buenos Aires, Le Corbusier comenta a impressão que a Villa Savoye evocava a seus visitantes. Vide: *Precisões de um estado presente da arquitetura e do urbanismo*, editado pela primeira vez em 1930. (LE CORBUSIER, 2004, p. 138)
- ²³ Carta enviada em 3 de setembro de 1937.
- ²⁴ A desapropriação do imóvel não incomodava os Savoye, pois os dez anos que nela habitaram não foram de prazer (1931 a 1940, excetuando-se os períodos em que foi ocupada pelos alemães e depois pelos aliados da guerra).
- ²⁵ *«La villa ne renferme ni prestigieuse collection d’oeuvres d’art comme celle de Raoul La Roche, ni oeuvres créées par le propriétaires comme celles d’Ozenfant ou de Lipchitz, ni même des meubles signés de l’architecte et de ses amis»*. (AMOUROUX, 2011, p. 13)
- ²⁶ Transcrição de trecho de intervenção proferida por Chareau, em 1926. Vide: BARRE-DESPOND, 1986, p. 378.
- ²⁷ LOOS, Adolf. Histoire d’un pauvre homme riche. in: SARNITZ, August. *Adolf Loos, architecte, critique culturel, dandy*. Londres: Taschen, 2003.
- ²⁸ O Filme *Mon oncle*, de Jacques Tati, de 1958, também trata dessa questão. O filme tem como cenário a Villa Arpel, objeto da paródia burlesca sobre a casa moderna. O filme foi rodado num momento histórico de eclipse do movimento moderno e de crítica à sociedade tecnológica. A relação conflituosa entre a obra moderna concebida pelo arquiteto e a experiência vivida pelos moradores é hilária e atemporal.
- ²⁹ Vide: LOOS, Adolf. Architecture. In: LOOS, Adolf. *Ornement et crime et autres textes*. Paris: Payot-Rivages, 2003, p. 95-117.
- ³⁰ O dormitório deve ser confortável, a casa parecer aconchegante. *“La pièce doit avoir l’air intime, la maison, l’air habitable”*. (LOOS, 2003, p. 115).

³¹ Vide análise de Tournikiotis sobre o texto “Arquitetura”, de Loos (TOURNIKIOTIS, 1991, p. 30-35).

³² Nos últimos anos da década de 1920, Loos se muda de Viena para Paris, onde reencontraria arquitetos e artistas, como Mallet-Stevens, Lurçat, Le Corbusier, Mondrian, Tzara etc. Em 1925, visitou a Exposição Internacional de Artes Decorativas, da qual participaram Le Corbusier, Perret, Mallet-Stevens e Melnikov. Como comentou Tournikiotis: “De uma maneira ou de outra, ele sempre esteve no meio das vanguardas de sua época, mas sabia diferenciar-se, conservando até o fim sua singularidade.” (TOURNIKIOTIS, 1991, p. 19). Sua popularidade, em Paris, é anterior a sua estadia na capital. Vários de seus ensaios já haviam sido publicados em Paris, em 1913, na revista *Cahiers d'Aujourd'hui*, e, em 1920, na *L'Esprit Nouveau*. Le Corbusier também o citava em seus textos: “Parece justo afirmar: quanto mais se cultiva um povo, mais desaparece a decoração (Deve ter sido Loos que o escreveu tão claramente)” (LE CORBUSIER, 1996, p. 85) A referência citada possivelmente seja esta: “L'évolution de la culture signifie suppression de l'ornement sur les objets d'usage courant.” (LOOS, 2003, p. 99)

³³ Interessante observar que Le Corbusier conviveu, durante toda sua estadia na rua Jacob, 20, com a vizinha, também locatária, Natalie Clifford Barney, escritora norte-americana que reunia em sua casa, semanalmente, uma elite intelectual moderna. Artistas, escritores, poetas, homens e mulheres davam vida aos saraus do Pavilhão da Amizade, pequeno templo situado no pátio interno do imóvel e no qual Barney realizava seus eventos.

REFERÊNCIAS

- AMOUROUX, Dominique. *La Villa Savoye*. Paris: Éditions du Patrimoine, 2011. 63 p.
- BABOULET, Luc. L'homme dans sa maison. *Le moniteur architecture amc*, Paris, n. 103, dec. 1999, p. 82-85.
- BARRE-DESPOND, Arlette. *UAM*. Paris: Éditions du Regard, 1986. 575 p.
- BAUDIN, Antoine. *Le Corbusier et Hélène de Mandrot, une relation problématique*. 2011, p.148-165. Disponível em: www.infoscience.epfl.ch/record/114354/files/corbusier.pdf?version=1. Acesso em: 22/04/2014.
- CINQUALBRE, Olivier. *La maison de Verre, 1928-1933: un objet singulier*. Paris: Jean-Michel Place éditions, 2005. 61 p.
- CHAREAU, Pierre. La maison de Verre. In: CINQUALBRE, Olivier. *La Maison de Verre, 1928-1933: un objet singulier*. Paris: Jean-Michel Place éditions, 2005. 61 p.
- FRAMPTON, Kenneth. Maison de Verre as bachelor machine. *Labour, Work and Architecture*, New York: Phaidon Press Limited, 2002, p. 187-195.
- FRAMPTON, Kenneth. Maison de Verre. *Perspecta*, v. 12 1969, p. 77-128. Disponível em: www.jsotr.org/stable/1566961. Acesso em: 03/04/2014.
- LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004. 296 p.
- LE CORBUSIER. *A arte decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 240 p.
- LEPAGE, Julien. Observations en visitant. In: CINQUALBRE, Olivier. *La maison de Verre, 1928-1933: un objet singulier*. Paris: Jean-Michel Place éditions, 2005. 61 p.
- LOOS, Adolf. Histoire d'un pauvre homme riche. In: SARNITZ, August. *Adolf Loos, 1870-1933: architecte, critique culturel, dandy*. Londres: Taschen, 2003. 96 p.
- LOOS, Adolf. Architecture. In: LOOS, Adolf. *Ornement et crime: et autres textes*. Paris: Payot-Rivages, 2003. 277 p.
- LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Lisboa: Cotovia, 2004. p. 223-234.
- MOREL-JOURNAL, Guillemette (texte). *La Villa Savoye*. Itinéraires. Paris: Éditions du Patrimoine, 2008. 48 p.
- MUMFORD, Eric. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge: MIT Press, 2000. 375 p.
- NELSON, Paul. La maison de la rue Saint-Guillaume. In: CINQUALBRE, Olivier. *La maison de verre, 1928-1933: un objet singulier*. Paris: Jean-Michel Place éditions, 2005. 61 p.
- SARNITZ, August. *Adolf Loos, 1870-1933: architecte, critique culturel, dandy*. Cologne: Taschen, 2003. 96 p.

SBRIGLIO, Jacques. *Imeuble 24 N.C. et appartement le Corbusier*. Berlim: Birkhäuser, 1996. 113 p.

TOURNIKIOTIS, P. *Adolf Loos*. Paris: Éditions Macula, 1991. 196 p.

Mark Lyon, fotógrafo autorizado pela Maison de verre – www.marklyon.fr

Nota do Editor

Data de submissão: Junho 2014

Aprovação: Janeiro 2015

Silvia Amaral Palazzi Zakia

Arquiteta e urbanista e mestre em Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela FAUUSP. Pós-doutoranda FAUUSP, bolsista PNPd-Capes, sob supervisão do Professor Livre-Docente Mário Henrique Simão D'Agostino.

Rua Monguba, 276

13098-366 – Campinas – SP

+55 (19) 3262-0753

zakia@uol.com.br

Márcio Vinicius Reis

Orientador:
Prof. Dr. Carlos Alberto
Cerqueira Lemos

a

“OBRA GETULIANA”
ATRAVÉS DA REVISTA DO
SERVIÇO PÚBLICO

RESUMO

A *Revista do Serviço Público* (RSP) foi o veículo oficial de comunicação impressa entre o governo estadonovista (1937-1945) e o funcionalismo público, constituindo importante registro e propaganda da “Obra Getuliana”, traduzida aqui pelos edifícios públicos federais. A análise desse periódico entre 1937 e 1945 permitiu-nos recompor o mosaico da produção arquitetônica oficial no período, bem como o “sistema” criado para coordená-la, imbuído dos princípios científicos de racionalização do trabalho, aplicados à administração pública. Pelo material levantado, especialmente a documentação sobre as obras e os certames expositivos, foi possível recuperar o pensamento, o discurso e as preocupações arquitetônicas oficiais, relativos à concreção de edifícios públicos modernos para os diferentes órgãos e serviços federais.

PALAVRAS-CHAVE

Revista do Serviço Público. “Obra Getuliana”. Edifícios públicos. Estilo moderno norte-americano.

LA “OBRA GETULIANA”
ATRAVÉS DE LA *REVISTA DO*
SERVIÇO PÚBLICO

THE “GETULIAN WORKS”
THROUGH THE *CIVIL SERVICE*
MAGAZINE

RESUMEN

La *Revista do Serviço Público* (RSP) fue el vehículo oficial de comunicación impresa entre el gobierno del Estado Nuevo (1937-1945) y los funcionarios públicos, constituyendo un importante registro y propaganda de la “Obra Getuliana”, traducida aquí por los edificios públicos federales. El análisis de ese periódico, entre 1937 y 1945, nos ha permitido recomponer el mosaico de la producción arquitectónica oficial en el período, así como el “sistema” creado para coordinarla, imbuido de los principios científicos de racionalización del trabajo, aplicados a la administración pública. De las informaciones recopiladas, especialmente la documentación sobre las obras y los certámenes expositivos, fue posible recuperar el pensamiento, el discurso y las preocupaciones arquitectónicas oficiales relativas a la concreción de edificios públicos modernos para los diferentes órganos y servicios federales.

PALABRAS CLAVE

Revista do Serviço Público. “Obra Getuliana”. Edificios públicos. Estilo moderno norteamericano.

ABSTRACT

The *Public Service Journal* (JSP) - or the Civil Service Magazine, as it was also known - was the official print communication medium between the *Estado Novo* - or New State - government (1937-1945) and the civil service. It represented an important means of recording and propagandizing *Getulian Works*, or, in other words, the achievements of the Getúlio Vargas government, which in this case refers to federal public buildings. By assessing the period between 1937 and 1945, we have been able to reconstruct the mosaic of official architectural production over that period and understand the system created to coordinate it, which employed scientific principles of work rationalization applied to the public service. By means of the material gathered, especially documents on the works and exhibits, we have gained an understanding of the official architectural mindset, discourse and concerns in relation to erecting modern public buildings destined to house the various federal services and bodies.

KEYWORDS

Journal of Public Service, “Getulian Works”, public building, modern, modern North American style.

INTRODUÇÃO

A análise da *Revista do Serviço Público* (RSP) entre 1937 e 1945, no registro da “Obra Getuliana”, pareceu-nos oportuna por meio deste artigo, tendo em vista o esforço representado pelos trabalhos enfocando arquitetura e política no primeiro governo Vargas (1930/45).¹ Ao focalizarmos a RSP, intentamos evidenciar seu valor, enquanto fonte institucional de pesquisa para os trabalhos historiográficos sobre a arquitetura oficial desse período varguista, atentando-se para o fato de esta ser ainda pouco explorada pelos mesmos.²

Por sua vez, a análise do periódico permitiu-nos recompor parcialmente o mosaico da produção arquitetônica oficial naquele período, bem como o “sistema de obras” criado pós-1937 para coordená-la, imbuído dos princípios científicos de racionalização do trabalho, aplicados à administração pública. Pelo material levantado, especialmente a documentação sobre os edifícios públicos federais, foi possível recuperar também o pensamento, o discurso e as preocupações arquitetônicas oficiais, sobretudo aquelas relacionadas ao “moderno” na “arquitetura estatal”.

Cabe esclarecermos que o termo “Obra Getuliana” aqui refere-se ao conjunto formado por tais edifícios, projetados para abrigarem as sedes dos ministérios e demais órgãos e serviços a eles subordinados.³ Portanto trataremos aqui da arquitetura produzida pelo Estado, cujos projetos, em sua maioria, competiam aos escritórios técnicos das Divisões de Engenharia e Obras dos ministérios civis e militares,⁴ ou resultaram dos concursos e contratações externas aos quadros.

Pelas matérias da RSP enfocando os edifícios públicos federais erigidos no antigo Distrito Federal, a partir de meados de 1930, buscamos trazer à baila alguns deles, como a Estação D. Pedro II (1936/40), o Ministério da Guerra (1938/41), o Entrepasto da Pesca (1936/41), a Imprensa Nacional (1937/40) e a Alfândega do Rio de Janeiro (1939/41). Diferentemente dos pioneiros edifícios públicos da arquitetura brasileira do movimento moderno, eles de certa forma acabaram sendo preteridos pela historiografia arquitetônica. Entretanto são representativos de outros padrões de moderno na “Obra Getuliana”, preponderantes mesmo, em relação àquele de matriz corbusiana.

A REVISTA DO SERVIÇO PÚBLICO (1937–)

Inicialmente editada pelo Conselho Federal do Serviço Público Civil (CFSPC), órgão coordenador da administração pública, a RSP passou a ser de responsabilidade do Departamento Administrativo do Serviço Público (Dasp), criado em julho de 1938 para substituí-lo. Conforme explicitado no editorial do exemplar inaugural, lançado em novembro de 1937, a revista teria por finalidade:

*[...] proporcionar aos funcionários públicos brasileiros, federais, estaduais e municipais, os meios de manter um nível cultural e intelectual correspondente às exigências da profissão que exercem; [...] pôr o funcionalismo ao corrente de tudo que se passa na marcha dos trabalhos do Conselho [...], e colaborar na obra animada pelo espírito novo, que surgiu com a Revolução de Outubro.*⁵

Enquanto periódico de instrução do funcionalismo acerca da nova ordem do regime estadonovista, a RSP se notabilizou pela linha editorial, abrangendo temas ligados à estruturação do Estado, com enfoque político, administrativo, econômico e jurídico. Ainda no rol de assuntos, encontrava-se a arquitetura oficial, tornada peça importante do projeto nacional-desenvolvimentista do governo Vargas para um “Brasil Novo”, ao expressar, de forma concreta e simbólica, os avanços sociais e econômicos.

De tom jornalístico, as matérias da RSP sobre os edifícios da “Obra Getuliana” buscavam propalar o lado exemplar da arquitetura oficial para as iniciativas particulares e futuras, e, de quebra, louvar o mecenato estatal, centrado na figura de Getúlio. Também expuseram as preocupações arquitetônicas oficiais por detrás da concreção desses edifícios, sobretudo aquelas relacionadas ao moderno, evidenciando assim os discursos acerca do caráter da arquitetura oficial.

O discurso em prol da “boa arquitetura”, a do movimento moderno, propalava os ditames da cartilha modernista e creditava a suas obras, como a sede do Ministério da Educação e Saúde (MES), a missão de apontar o rumo certo para a arquitetura brasileira. Já o discurso embasando outros padrões de moderno, como o “estilo moderno norte-americano”, suplantava as veleidades estilísticas, para designar modernas as obras que prontamente solucionavam a problemática edilícia relacionada à “utilidade”, “comodidade”, “conforto” e “finalidade”. Por sua vez, a tônica desse discurso era a que se encontrava disseminada nas matérias tratando dos edifícios da “Obra Getuliana”, como os abaixo relacionados, exceto naquelas sobre a sede do MES.

Os edifícios de destaque, como as sedes dos ministérios e órgãos a eles subordinados, foram reportados individualmente, em matérias que primavam pela boa qualidade textual, contendo informações dignas de um bom memorial descritivo e ficha técnica de projeto. A outra parcela foi relacionada coletivamente, nas matérias sobre os programas governamentais de saúde e ensino, e nas reportagens sobre as quatro exposições oficiais realizadas entre 1938 e 1944, celebrando as atividades governamentais. A saber: Exposição do 30º aniversário do Ministério da Viação e Obras Públicas (1938), Exposição do Estado Novo (1938), Exposição do Ministério da Guerra (1941) e Exposição de Edifícios Públicos (1944).

Um primeiro balanço da “Obra Getuliana”, tendo como referência o artigo da revista *Chão* (1978) e os trabalhos de Lauro Cavalcanti (1995; 2006) e Hugo Segawa (2006), revela a coexistência, no seu interior, de “arquiteturas antagônicas”.⁶ Certamente subsistiram, valendo-nos do exposto por Carlos Martins (1987), devido à posição do Estado pós-1930, tornado “*espaço privilegiado de luta entre diferentes projetos culturais*”, já que era o “*elemento ativo na geração do campo cultural*” e “*árbitro decisivo*”.⁷

Pelo averiguado nas matérias da RSP relativas à normativa da produção arquitetônica oficial, em certa medida, a diversidade estilística era estimulada pelas diretrizes arquitetônicas, ensejando edifícios em conformidade com os recursos materiais e saberes técnicos disponíveis localmente, e linguagem condizente com sua finalidade. Além do mais, a aprovação final dos projetos dos principais edifícios públicos era prerrogativa, desde 1939, do presidente

da República e do Dasp. Assim, entendemos que o caráter arquitetônico da “Obra Getuliana” foi sendo perfilado tanto por seus projetistas (engenheiros e arquitetos) e mandatários (autoridades), no que diz respeito à cultura arquitetônica e ao gosto, quanto pela sistematização a que foi submetida.

OS EDIFÍCIOS DA “OBRA GETULIANA” NA RSP

Em 1939, ao retornar de visita à nação norte-americana, realizada com delegação chefiada pelo ministro Oswaldo Aranha, o então presidente do Dasp, Luiz Simões Lopes, escrevia na RSP suas impressões acerca dos serviços públicos daquele país, aproveitando para comentar as novas instalações construídas no Distrito Federal.

Os Estados Unidos possuem, há 50 anos, o que nós apenas há três anos iniciamos, isto é, o controle dos serviços públicos, por uma entidade suprema e autônoma. Se a conseguimos agora foi porque o Governo está verdadeiramente empenhado em eliminar as causas e os efeitos de um serviço público ineficiente, para colocá-lo em correspondência com as necessidades ditadas pelo surto progressivo dos negócios administrativos.

*[...] Contudo, vamos seguindo o mesmo caminho. **Aos poucos são eliminadas as velhas repartições anti-higiênicas e acanhadas, pela construção de edifícios amplos e modernos destinados ao serviço público.** Já possuímos esses ambientes nos novos Ministérios do Trabalho, da Viação, da Marinha, e os possuiremos em breve, nos edifícios ainda em construção e de construção futura, destinados ao da Educação, Fazenda, Guerra, etc. e, ainda naqueles em que funcionam e deverão funcionar várias dependências subordinadas, como sejam a Imprensa Nacional, a Central do Brasil, o Entrepasto de Pesca e inúmeras outras repartições da Agricultura.⁸*

Entre os edifícios reportados individualmente na RSP, encontravam-se as sedes ministeriais do Trabalho (1936/38), Educação e Saúde (1936/44), Fazenda (1938/43) e Guerra (1938/41). Já a sede da Justiça (não construída) foi sucintamente descrita, na matéria do jornalista Adalberto Mário Ribeiro sobre a Exposição de Edifícios Públicos. Dos edifícios dos órgãos subordinados aos ministérios (construídos no antigo Distrito Federal), estavam o Entrepasto de Pesca (1936/41), a Alfândega (1939/41), a Imprensa Nacional (1937/40) e o Instituto Nacional de Tecnologia (criado em 1933). Da alçada do Ministério da Viação e Obras Públicas (MVOP), a Estação D. Pedro II (1936/40) e a Fábrica Nacional de Motores (1940/42-) e sua cidade industrial.

Já nas reportagens sobre os programas governamentais de combate à lepra e tuberculose, pelos distintos Serviço Nacional de Lepra (SNL) e Serviço Nacional de Tuberculose (SNT), do Ministério da Educação e Saúde (MES), eram relacionados alguns leprosários, preventórios, educandários, dispensários e sanatórios para tuberculosos. Em geral, as edificações desses programas encontravam-se situadas nas áreas rurais ou nos arrabaldes das cidades, e foram concebidas na linguagem neocolonial ou Art Déco, ou por outras nem tão claras assim, gozando todas elas de liberdades estilísticas. De qualquer forma, buscavam ser condizentes com a ideia de “construções regionais”, prevista nas diretrizes arquitetônicas.

Também da alçada do MES, o ensino técnico e profissionalizante no país foi tema da matéria que relacionava os liceus e as novas escolas técnicas construídas nos estados pelo governo federal, enquanto outra falava isoladamente da Escola Técnica Nacional no Rio de Janeiro, inaugurada em 1942. Em relação ao ensino universitário, a Cidade Universitária do Brasil (CUB) foi reportada em várias matérias, que trataram da evolução dos trabalhos de seu projeto e construção. Pertencente a essa mesma universidade, a Faculdade Nacional de Filosofia, lotada em quatro andares alugados de um edifício Art Déco da Avenida Beira-Mar, foi noticiada na revista.⁹

Ainda na área de ensino, mas sob os auspícios do Centro Nacional de Ensino e Pesquisas Agronômicas (CNEPA) do Ministério da Agricultura, foi tema de extensa matéria, a Escola Nacional de Agronomia. A despeito da arquitetura desse ministério, a linguagem do neocolonial era tida como propícia ao caráter “rural” de suas construções e moldou, entre outras, a referida escola, o aeroporto e o hotel do Parque Nacional do Iguaçu, e a sede do Parque Nacional do Itatiaia.

Projetista dessas duas últimas obras e figura respeitada naquele ministério, o arquiteto Ângelo Murgel apresentava, na revista *Arquitetura e Urbanismo* (edição de setembro-outubro de 1939), seu recém-construído projeto para um instituto público de pesquisas agrícolas. Na matéria, intitulada *Arquitetura Rural*, o nobre arquiteto justificava o caráter “rural” dessa obra como o mais adequado à sua finalidade e condição antiurbana, tendo-se em conta, para tal, os recursos técnicos e materiais locais disponíveis. Assim, não hesitou em destacar o papel do governo no estabelecimento, “*pelos seus órgãos técnicos, [...] livres das preferências estilísticas pessoais dos detentores transitórios do poder,*” e “*à luz dos modernos princípios,*” do “*padrão arquitetônico rural brasileiro, em função do nosso homem, das suas necessidades e [...] possibilidades.*”¹⁰

Em especial, é passível de ser-nos conhecido um pouco mais da produção arquitetônica dos distintos ministérios civis, lendo-se as matérias do jornalista Adalberto Mário Ribeiro sobre a Exposição de Edifícios Públicos. Dentre as obras (construídas ou não), relacionamos algumas empreendidas pelo Ministério da Justiça, como a própria sede do órgão (escolhida em concurso vencido pelo arquiteto Antônio Dias Carneiro) e a do Arquivo Nacional. Também algumas do sistema prisional e de assistência social, como o antigo presídio agrícola de Ilha Grande e o Instituto Profissional 15 de Novembro. Do Ministério do Trabalho, listamos os conjuntos residenciais de casas térreas ou assobradadas, construídas pelas Caixas de Aposentadoria e Pensões (CAPs) na cidade do Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Maceió.

A “BOA ARQUITETURA”

Na matéria de 1939 sobre a nova sede do MES, chama atenção a qualidade do texto, que, parecendo escrito ou instruído por um dos arquitetos da equipe do projeto, buscava legitimar seu genuíno expoente edilício por aqui e a arquitetura do movimento moderno. Era dito ainda que a própria história da

arquitetura fazia ver que, nos períodos fecundos das obras oficiais, cabiam a elas “a iniciativa e o papel de pioneiras das orientações artísticas”, e, nos decadentes, a “posição secundária”, seguindo a voga ao invés de guiar.¹¹

Naquele cenário de “*renovação das atividades nacionais e de intenso trabalho remodelador*”, seria necessário que “*se procurasse fixar com segurança o rumo a seguir, estabelecendo-se, de conformidade com as conclusões dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, o padrão para as iniciativas futuras.*” Neste caso, o rumo à arquitetura do movimento moderno caberia ao MES, com a construção de sua nova sede. Não obstante, esse ministério agregaria “*mais uma finalidade dependente da natureza de seus próprios serviços*”, a de “*procurar orientar o sentido de nossa arquitetura para caminhos largos e definidos.*”¹²

Mais que nunca, em decorrência da ideologia do regime estadonovista, o gesto público de concreção de obras oficiais era propalado como honraria de seu líder e exemplar para os caminhos da arquitetura brasileira. A exaltação à figura do estadista mecenas constava até do inimaginável, porém perspicaz, discurso de agradecimento de Capanema a Vargas, por ocasião da inauguração da sede do MES, em 3 de outubro de 1945. O ministro dizia ser “*raríssimo [...] que o chefe de Estado, além de protetor das artes [...], se transforme em animador da renovação e da rebeldia, num terreno em que o espírito acadêmico, em toda parte e em todos os tempos, possui o mais forte poder.*”¹³

Pelo visto, o MES assumiu a missão que lhe foi confiada, de norte para a arquitetura brasileira, já apresentando, na Exposição de Edifícios Públicos (1944), as maquetes do Liceu Industrial de Belo Horizonte, de Niemeyer, e o Hospital de Clínicas de Porto Alegre, de Jorge Moreira.

Numa abordagem sobre a aviação civil brasileira, foram reportadas na RSP a estação de hidroaviões (1937/38), de Atílio Correa Lima, e o aeroporto Santos Dumont (1937/44), de Marcelo e Milton Roberto. A respeito da estação, eram destacadas a “*estrutura independente*”, acomodando com “*liberdade*” o programa, e a novidade representada pela “*fachada horizontal*”, constituída pela cobertura - “*cuidada com o mesmo interesse*” que as demais.¹⁴

Os irmãos arquitetos tiveram ainda reportada a sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI, 1936/40), construída “*graças à cessão de um largo crédito*”, conferido por Getúlio Vargas, em troca da “*cooperação*” da imprensa em seu “*programa de ressurgimento nacional.*” A matéria, seguida da perspectiva externa do edifício e das plantas de dois andares, apontava os muitos “*arrosos de concepção*”, como as “*lajes plenas sem vigas aparentes*” e o contraventamento pelas paredes de concreto, inovador para a “*nossa técnica de construções.*”

*Tirando partido das proporções, das repetições dos elementos e do jogo de luz e sombras, os inteligentes arquitetos conseguiram criar um novo elemento arquitetural, de inestimável valor, destinado a ser uma das características da Arquitetura Nacional, além de servir magnificamente à iluminação, aproveitando a luz direta que penetra pelo intervalo das placas, mais a que elas refletem.*¹⁵

OUTROS PADRÕES DO MODERNO NA “OBRA GETULIANA”

Se já era clara a influência da administração pública norte-americana sobre a do regime estadonovista, o mesmo ocorria no plano arquitetônico, no edifício em altura. A reboque dessa tipologia, achava-se o pretense “estilo moderno norte-americano”, como era inicialmente designada nos EUA a variante do “estilo” afluído na Exposição de 1925 em Paris - mais tarde rebatizado Art Déco - e que de lá se alastrou para o continente sul-americano. Em “*terras cariocas*”, foi taxado de “*pseudomodernismo*”, encontrando aí seus verdadeiros patronos, como nos informava Lúcio Costa, discorrendo sobre o arquiteto Alessandro Baldassini.¹⁶ A esse profissional, juntou-se o arquiteto Mário Santos Maia, funcionário do Ministério do Trabalho e projetista de sua sede e de inúmeros edifícios de escritórios no Rio de Janeiro.

A arquitetura dos edifícios da “Obra Getuliana” não esteve imune à influência norte-americana também, e nem argentina, conforme revelado na matéria da RSP sobre o projeto secundário elaborado para a sede do Ministério da Fazenda (Fig. 1), em substituição ao de Wladimir Alves de Souza e Enéas Silva (vencedores do concurso de 1936).

*[...] os grandes edifícios públicos e semi-públicos da América do Norte e da Argentina serviram de exemplo aos **modernos edifícios públicos nacionais**, não fugindo este, reconhecidas as vantagens iniludíveis dessa técnica, ao **estilo neoclássico**, aplicado ao tipo denominado ‘**arranha-céu**’, com um embasamento de granito ao natural das nossas pedreiras.¹⁷*

Certamente, o moderno de base norte-americana, sobretudo expressado pela linguagem do Art Déco, se fez mais sentido na concepção de boa parte dos edifícios públicos federais. Podem ser tomados como exemplos, além da sede

Figura 1: Maquete do projeto secundário (não construído) da sede do Ministério da Fazenda, de Aristides Figueiredo, em parceria com os arquitetos Rafael Galvão e Stélio de Moraes.
Fonte: *Revista do Serviço Público*, jul. 1938, p. 126.

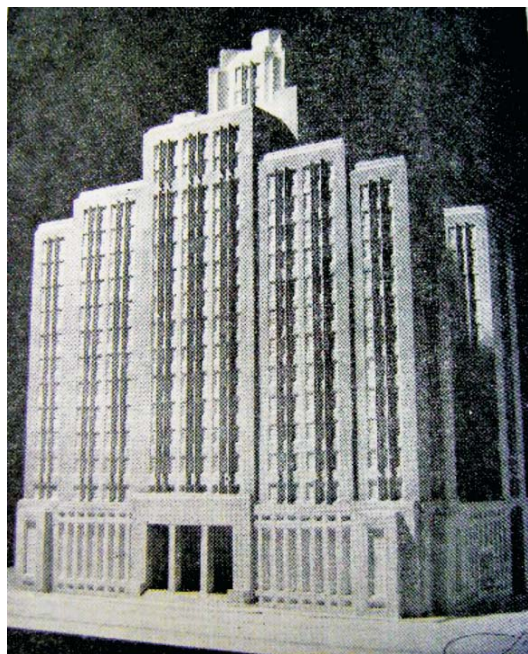


Figura 2: à esquerda, sede do Ministério do Trabalho (1936/38) – projetada por Mário Santos Maia – e, à direita, ainda em construção, a sede definitiva do Ministério da Fazenda (1938/43), do arquiteto Luís Eduardo Frias de Moura.
Fonte: CPDOC-FGV- Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Arquivo Gustavo Capanema – GC Foto721_66.

do Ministério do Trabalho¹⁸ (Fig. 2), a do Ministério da Guerra (Fig. 3), da Estação D. Pedro II (Fig. 4), Alfândega do Rio de Janeiro (Fig. 5) e Imprensa Nacional (Fig. 6).

Na RSP, eram descritos como modernos os edifícios cujos projetos atendiam plenamente aos requisitos de “utilidade”, “comodidade”, “conforto” e “finalidade”. Por outro lado, os novos usos e programas definidores dos projetos edilícios elaborados para as diferentes naturezas de serviços públicos, obrigaram a uma revisão da prática projetual e cultura arquitetônica de seus autores, fossem eles arquitetos ou engenheiros. Como informava a matéria da RSP sobre a nova sede do Ministério do Trabalho, nas modernas edificações da Esplanada do Castelo, tais requisitos estavam se tornando preponderantes *“sobre quaisquer outras cogitações que pudessem influir na composição dos projetos, inclusive mesmo as preocupações do belo e do senso estético.”*¹⁹

Ainda que os esquemas compositivos de matriz clássica tivessem sobrevida nesses projetos, adotavam-se soluções construtivas até então inovadoras, como a estrutura livre de concreto armado e vãos maiores, prevendo-se os novos arranjos espaciais internos. Outras inovações, como as lajes planas impermeabilizadas da cobertura, quase não vingavam, prevalecendo o velho e tradicional telhado cerâmico encerrado por platibanda de alvenaria. Resquícios de elementos passadistas ou “vanguardistas” eram comumente fundidos às linguagens modernizadas adotadas nos projetos dessas edificações.

O MINISTÉRIO DA GUERRA

No ano inicial de sua construção, em 1938, a nova sede do Ministério da Guerra (Fig. 3) foi reportada pela matéria da RSP intitulada “O novo edifício do Quartel General do Exército”. Visualizada externamente pelas fotos da maquete do projeto inicial, e internamente pela planta do pavimento térreo, a sede era apresentada como o resultado das preocupações das “autoridades militares”, em se erigir um “edifício moderno”.

*[...], mais que qualquer descrição, mostra estrita obediência dos seus autores às leis do Belo, às regras da estética, servindo ao estilo norte-americano, indiscutivelmente o mais próprio para as grandes construções de caráter monumental, apresentando a majestade indispensável a um edifício público.*²⁰

Assim, o “moderno” em questão adviria tanto da *“técnica da construção, orientada no sentido de aliar às preocupações de ordem estética as do interesse administrativo”*, como da *“influência do chamado **estilo moderno norte-americano**”*. Já a “composição” do edifício seria *“**monumental** sem repudiar o senso artístico – como acontece com o **utilitário** estilo chamado ‘soviético’, que alguns pretenderam firmar a título de concepção revolucionária da arte”*.²¹

Após terem sido recusados os estudos elaborados por outros profissionais, a escolha recaiu sobre o paulista Christiano Stockler das Neves. Projetista da Vila dos Sargentos (1937), no subúrbio carioca de Deodoro, o arquiteto foi novamente convocado pelo general Manoel Rabello, então Diretor de Engenharia do Exército, para elaborar o projeto da nova sede ministerial (aprovado por Vargas e Eurico Gaspar Dutra, então Ministro da Guerra).

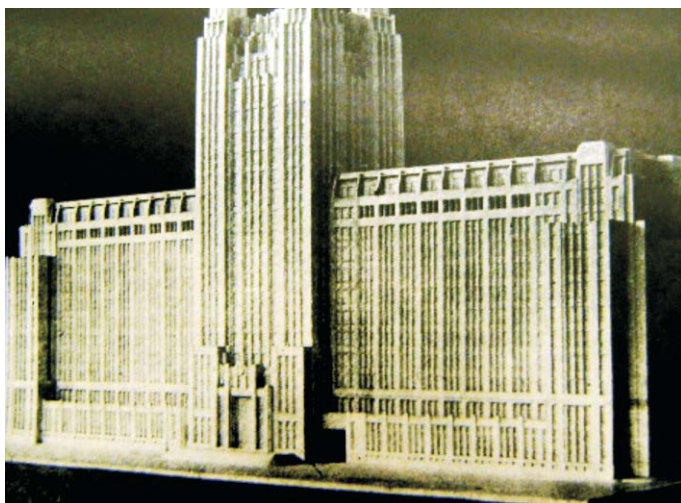


Figura 3: maquete da sede do Ministério da Guerra (de Christiano Stockler das Neves), vendo-se a ala frontal.

Fonte: *Revista do Serviço Público*, nov. 1938, p. 109.

Figura 4: vista da Estação D. Pedro II em construção, tendo à frente ainda a antiga Estação do Campo, demolida em 1940, após a conclusão das obras.

Fonte: *Revista do Serviço Público*, jul. - ago. 1939, p. 70.



Christiano, um ferrenho opositor da arquitetura do movimento moderno, preconizava que *“toda a concepção arquitetônica deveria traduzir e indicar a sua finalidade”*.²²

O terreno destinado à construção da nova sede seria o mesmo ocupado pelo antigo Quartel do Campo, nas imediações do Campo de Santana (atual Praça da República), englobando ainda os vinte metros do recuo frontal. Para a direção e fiscalização das obras, foi criada a Comissão Construtora do Novo Quartel General do Exército, encabeçada pelos engenheiros militares Major Raul de

Albuquerque e Capitão Rubens Teixeira. O cálculo da estrutura de concreto armado ficou a cargo da Subseção de Cálculo da Diretoria de Engenharia do Exército.²³

Inaugurado em 28 de agosto de 1941, na gestão do ministro Dutra, em pleno Estado Novo, e concomitante às obras de abertura da Avenida Presidente Vargas, a sede do Ministério da Guerra, com 86.000 m² de área, era o maior edifício público àquela época. Diferentemente do projeto inicial e respectiva maquete, decidiu-se preservar as alas laterais do antigo Quartel (uma voltada para a Praça Cristiano Ottoni, e a outra, para o Palácio Itamaraty) e demolir o restante, ficando a planta definitiva com a mesma conformação quadrada vazada por pátio central, da edificação existente.²⁴

A nova ala construída, voltada para a Praça da República, configurava-se como um bloco horizontalizado de dez andares, elevado e interceptado, no eixo de simetria, pelo corpo central quadrado de vinte e três andares, escalonado em sua porção final e recortado em planta. No bloco, encontravam-se instaladas as Diretorias e Inspetorias, e a um lado o Salão Nobre, com pé-direito duplo e ornado por cinco vitrais com temas patrióticos, idealizados pelo artista Armando Viana. No térreo da nova ala posterior, voltada para a Rua Marcílio Dias, achavam-se as acomodações da Companhia de Guarda, constando de alojamentos, refeitório, cassino para oficiais e outras dependências.²⁵

A ESTAÇÃO D. PEDRO II

Favorecidos pela própria monumentalidade e localização estratégica no antigo Distrito Federal, junto à recém-aberta Avenida Presidente Vargas, os edifícios do Ministério da Guerra e da Estação D. Pedro II assinalavam o encontro de *“duas escalas em tão forte contraste [...]: da velha cidade do Rio europeu e da cidade nova americana.”*²⁶

Popularmente conhecida por Central do Brasil, a estação D. Pedro II, obra do Ministério da Viação e Obras Públicas (MVOP), foi projetada pelos arquitetos Roberto Magno de Carvalho, Geza Heller e Adalberto Szilard. Construída para substituir a antiga Estação do Campo, datando de novembro de 1936 o início das obras, e término no ano de 1940, foi erguida nas costas dessa estação, em terreno de duas esquinas.

A horizontalidade do edifício, determinada pelas três alas com sete pavimentos e dois níveis de subsolos margeando as ruas limítrofes, era fortemente contrastada pela torre quadrada de 21 andares e 135 metros de altura, emergindo da esquina formada pela Avenida Marechal Floriano com a Rua Bento Ribeiro. Escalonada em sua porção final, a torre, rematada próximo ao topo por quatro relógios de quase dez metros de diâmetro, abrigaria os serviços anexos às divisões de linha, tráfego, locomoção e eletrificação e, nos três últimos andares, as seções centrais de rádio e de telégrafo.

O “U” formado pelas três alas delimitam internamente o saguão de 4.063 m² de área coberta em abóbada única, destinado à circulação dos passageiros e localização das bilheterias e do acesso às treze plataformas de embarque e desembarque. Esse espaço contaria ainda com uma agência dos Correios e Telégrafos, da Caixa Econômica e outra de turismo, além das instalações sanitárias, cabines radiotelefônicas, guarda-volumes e dependências do até então Departamento Nacional de Propaganda (DNP). Já os seis andares das distintas alas seriam ocupados pelos departamentos comercial, de pessoal e do material, além da contadoria e de toda a administração da Estação Pedro II. No primeiro nível dos subsolos, localizava-se a garagem para sessenta veículos, e, no segundo, os arquivos, depósitos de materiais e outros serviços.²⁷

Na concepção arquitetônica da Estação D. Pedro II, é possível abstrair a relação entre intenção plástica e finalidade do edifício, assinalada pela adoção de linhas aerodinâmicas como expressão de velocidade, sugerida pelo desenho do encontro de duas das alas com a torre e entre si, na esquina da Rua Senador Pompeu.

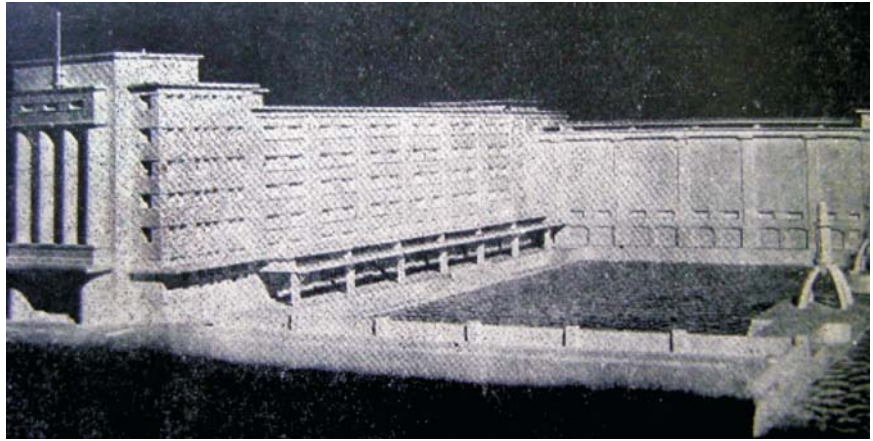
O ENTREPOSTO DA PESCA

Fruto da legislação com a qual o governo Vargas organizou a pesca no país, o novo edifício do Entrepasto da Pesca do Rio de Janeiro foi inaugurado por Getúlio, em 3 de outubro de 1941. Nos dizeres do político, o “*amparo aos setores mais desprotegidos da população*” e a defesa da economia das “*classes trabalhadoras*”, visando o acesso a gêneros alimentícios de primeira necessidade, demandavam a criação de entrepostos que facilitassem o abastecimento e a “*fiscalização do poder público*”. A iniciativa de construção dos novos edifícios para tal fim coube ao Ministério da Agricultura, já na gestão Fernando Costa,²⁸ que foi marcada pelas “*medidas de intensificação da policultura*” e valorização do ensino e pesquisas agrícolas.

Afeito ao neocolonial para suas construções de caráter “rural”, o referido ministério elegeu, para o edifício urbano erguido junto ao cais da Praça XV de Novembro, outro padrão de moderno, mais sintonizado com as preocupações fachadísticas Art Déco. Com projeto do arquiteto Humberto Nabuco dos

Figura 5: maquete do Entrepasto de Pesca, obra do Ministério da Agricultura projetada pelo arquiteto Humberto Nabuco dos Santos.

Fonte: *Revista do Serviço Público*, jan. 1939, p. 56.



Santos, da pasta da Agricultura, e cálculo estrutural do engenheiro Leopoldo Schimmelpfeng, o Entrepasto teve sua construção iniciada em 1936 e chefiada pela comissão integrada por ambos os profissionais e mais dois outros funcionários. Os quase 3.500 m² de área construída encontravam-se distribuídos no partido em “L”, que delimitava, pelo lado da baía, o atracadouro privativo para desembarque do pescado. O extenso programa foi acomodado nos dois blocos, localizando-se, no menor, mais baixo e hermético (perpendicular à baía), os setores de frigorificação e o maquinário para fabricação de gelo.²⁹

Já o bloco maior, com aproximadamente 2.500 m² de área e seis andares, medindo 110,70 m x 21,50 m, e malha estrutural de 5,80 m x 7,0 m, concentrava no térreo as vendas a varejo e por atacado, e na sobreloja, os serviços de fiscalização sanitária e estatística da Diretoria de Caça e Pesca.³⁰ No primeiro andar, encontravam-se instalados os serviços de embalagem e o primeiro grupo de câmaras frigoríficas, enquanto no segundo, o Museu de Caça e Pesca, bem como a Policlínica Geral dos Pescadores.³¹

O terceiro andar acomodava ainda o restante da Diretoria, mais as seções industriais e de pesquisas e o salão de conferências, enquanto o quarto, o serviço de meteorologia, que passava a ser de responsabilidade da pasta da agricultura. No quinto e último andar, encontrava-se o restaurante, em que os vários aquários para conservação do pescado vivo contribuíam para a ornamentação do ambiente.³²

Assim era saudada na RSP a nova sede do Entrepasto da Pesca do Rio de Janeiro:

Uma visita ao novo entreposto proporciona impressões esplêndidas. A imponência palacial da obra nada tem de supérfluo. A magnífica solução estética que deram apresenta felizes correspondências com as utilidades. O novo Entrepasto não é só expressão de inteligência, de determinação esclarecida a serviço do bem coletivo. É também uma realização de bom gosto. Atendendo a um problema premente, não esquece as manifestações culturais da arte, no traçado e acabamento arquitetônico, nas decorações, etc.

Cumpra salientar, pois, um acontecimento auspicioso para a arte. Agora, os homens do Governo do Estado Novo solicitam a cooperação dos verdadeiros artistas, especialmente o de vanguarda como vem de

acontecer na execução do edifício do Ministério da Educação e Saúde, cujo “hall” está sendo decorado pelo pintor Cândido Portinari.³³

O artista em questão era o jovem escultor Armando Schnoor, que, aos 25 anos de idade, *“realizaria seu primeiro trabalho de vulto [...] justamente para o pórtico”* desse edifício. A matéria da RSP comparava a obra de Schnoor à do francês Jeuniot, ressaltando que *“toda a sequência de atitudes dos pescadores na faina da pesca forma uma composição equilibrada, que revela plenamente a personalidade invulgar do artista”*. Esclarecia ainda ser *“moderna”* a técnica usada por ele, *“lembrando sem dúvida a feitura especialíssima de Diego Rivera”*. Concluía, dizendo ser *“rico de estilizações decorativas [...] o novo e imponente edifício do Entrepasto de Pesca do Rio de Janeiro.”³⁴*

A IMPRENSA NACIONAL

Em 1937, depois de algumas tentativas frustradas de se construir a nova sede da Imprensa Nacional (Fig. 6), o ministro da Justiça, José Carlos de Macedo Soares, ordenou a abertura de concurso para a escolha do projeto, que seria construído no terreno de 120 m x 140 m da Avenida Rodrigues Alves. Dos 13 projetos inscritos no concurso, o de autoria do arquiteto Aníbal de Melo Pinto foi o vencedor, conquistando respectivamente o 2º e 3º lugares, Ernani de Vasconcelos e a dupla Jaziel de Cerqueira Luz e Gabriel de Queirós Vieira.³⁵

O desenvolvimento e detalhamento do projeto, assim como a direção técnica e financeira da obra ficaram sob a responsabilidade da própria Divisão de Engenharia e Obras do Ministério da Justiça, e o cálculo estrutural, a cargo da firma Frago e Ness.³⁶

Inaugurada, em 28 de dezembro de 1940, pelo Presidente Vargas, a nova sede da Imprensa Oficial ocupava, em planta, 11.876 m² dos 16.800 m² do terreno, e computava 29.960 m² de área total construída, da qual pouco mais de 15.500 m² correspondiam às oficinas. O edifício, cujas plantas abrigavam serviços de escala industrial, era conformado por duas alas de quatro andares (frontal e posterior) e duas de três andares (laterais), que encerravam o pátio

central, atravessado por três blocos de serviços, postados lado a lado. A composição, com influências do Art Déco norte-americano, era assinalada pela torre escalonada de 43 m de altura, disposta coincidente ao eixo de simetria da fachada frontal, em cuja base ficava o acesso dos usuários, e no topo, os relógios.

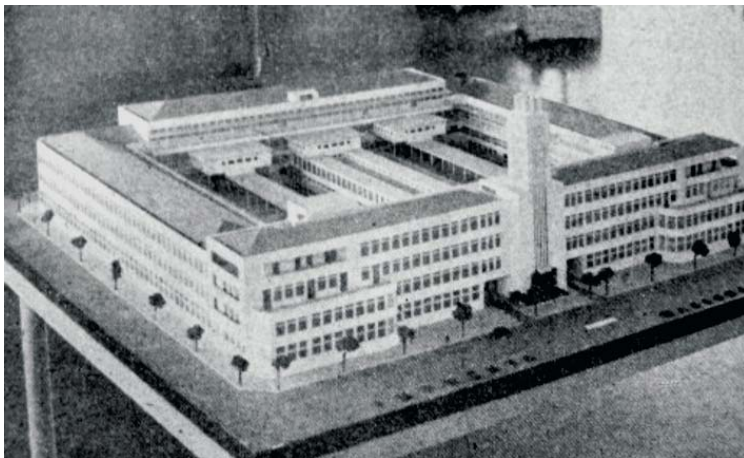


Figura 6: Maquete do edifício da Imprensa Nacional (atual sede da Superintendência da Polícia Federal do Rio de Janeiro). Fonte: *Revista do Serviço Público*, nov. 1944, p. 111.

A ALFÂNDEGA DO RIO DE JANEIRO

Afeita a outros padrões de moderno, que não o corbusiano da sede do MES, a Diretoria de Domínio da União (DDU), do Ministério da Fazenda, adotava como critério para seus projetos “evitar o moderno extremado por não ser próprio de edifício para repartições públicas”.³⁷

Assim foram edificadas a Delegacia Fiscal de Santa Catarina e Alfândega de Florianópolis; a Alfândega de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul; e a Mesa de Rendas Alfandegada de Porto Esperança, em Mato Grosso. Da mesma forma, a Alfândega do Rio de Janeiro (Fig. 7), a Delegacia Fiscal de Pernambuco e a Alfândega do Recife, mais a Delegacia Fiscal de Mato Grosso – estas duas de autoria do arquiteto Ernani de Vasconcelos (funcionário da pasta).³⁸ Os projetos das alfândegas do Rio de Janeiro e do Recife, assim como o projeto da Mesa de Rendas Alfandegada de Porto Feliz, de autoria da Divisão de Obras da DDU, foram aprovados diretamente por Getúlio Vargas.³⁹

Por deliberação de Ulpiano de Barros, diretor da DDU, o projeto definitivo da Alfândega do Rio de Janeiro ficou a cargo do engenheiro Aristides Ferreira de Figueiredo e dos engenheiros-arquitetos José Affonso Soares e Edson Nicoll, ambos da Seção de Engenharia e Obras do Serviço Regional do órgão. Embora o projeto tenha sido concluído em setembro de 1938, o fato de os primeiros estudos terem sido iniciados em fins de 1934 garantiu sua não subordinação ao decreto de dezembro de 1935, de realização de concurso para “edifício público de grandes proporções”.⁴⁰ O local naturalmente indicado para a construção da repartição aduaneira do Rio de Janeiro seria a região do cais do porto, em razão de lá se encontrarem instalados os armazéns alfandegários, tornando mais fáceis os serviços de conferência e fiscalização das mercadorias importadas e a guarda dos navios. Assim, decidiu-se por escolher os terrenos da quadra 11H da Avenida Rodrigues Alves, no trecho fronteiro ao armazém 1 (nos arredores da Praça Mauá), servida por linhas de bondes e ônibus, e próxima ao Centro.⁴¹

Em relação à solução de projeto para o programa que reunia os serviços de três repartições – alfândega, guardamoria e laboratório de análises –, optou-se por abrigá-las em edifícios independentes, postados lado a lado na quadra da

Avenida Rodrigues Alves (fronteira ao armazém 1, no entorno da Praça Mauá). O edifício mais alto, ao centro, era destinado à Alfândega; o da direita, à Guardamoria; e o da esquerda, ao Laboratório de Análises – ambos idênticos e com quatro pavimentos. Antevendo-se novos

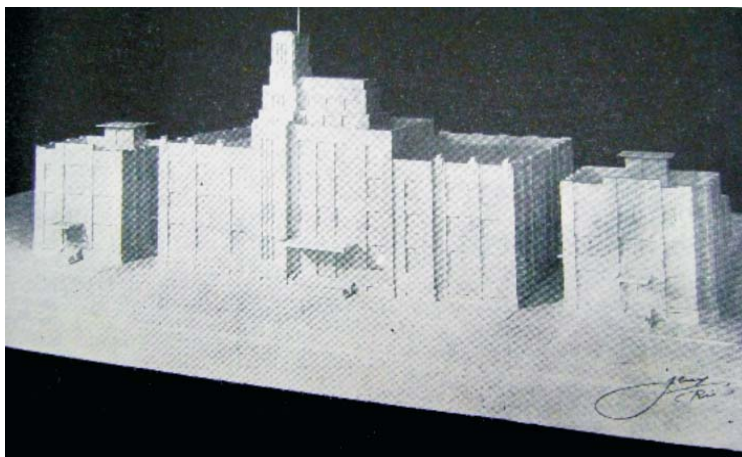


Figura 7: Maquete do conjunto de três edifícios que integravam a Alfândega do Rio de Janeiro (ao centro), vendo-se, à esquerda, o Laboratório de Análises e, à direita, a Guardamoria. Fonte: *Revista do Serviço Público*, abr.-mai. 1939, p. 109.

arranjos espaciais internos, foi adotada a estrutura independente, assente em fundações de estacas Franki. A área final da construção somava 10.642 m², sendo 7.778 m² da Alfândega, 1.530 m² da Guardamoria e 1.334 m² do Laboratório de Análises.⁴²

De acordo com a matéria da RSP, a solução adotada se justificava por razões de ordem administrativa e técnica, em se tratando de repartições com horários diversos, sendo duas de funcionamento fixo (alfândega e laboratório) e uma de horários não regulares (guardamoria). As razões de ordem técnica tinham a ver com futuras expansões dos serviços afetos a cada uma das repartições, e com o equacionamento em níveis mais satisfatórios dos índices de iluminação e ventilação, evitando-se os pátios internos. A possibilidade de se ter, para os três edifícios, um sistema único de abastecimento de água, gás, água refrigerada para o sistema mecânico de ventilação, telefonia e relógios elétricos era vista como importante fator de economia. Assim também o fato de cada repartição contar com um pavimento térreo exclusivo para a instalação dos serviços de atendimento ao público, o que evitaria o vaivém dos elevadores, funcionários e transeuntes.⁴³

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto “agente estrutural” da modernização do país, o Estado no período varguista (1930/45) caracterizou-se pelos crescentes intervencionismo e centralidade administrativa, sobretudo ao longo do regime estadonovista (pós-1937). Também foi o grande impulsionador das arquiteturas renovadoras com propósitos mais racionalistas, tendo-se em vista o vasto programa construtivo de edifícios públicos “modernos”, para abrigar, no território nacional, os diferentes órgãos, serviços e programas federais.

Mediante a problemática edilícia daí originada e relacionada à “utilidade”, “comodidade”, “conforto”, “finalidade”, padronização de tipos arquitetônicos e “regionais”, o Estado chancelou quais arquiteturas emergiriam como modernas e aptas também a simbolizar o “*imaginário estatal-nacional*”⁴⁴, forjador da cultura e identidade brasileiras.

Se moderna e exemplar deveria ser a arquitetura estatal varguista, ainda que em sua quase totalidade sob o manto de modernidades conservadoras (neocolonial, Art Déco e variações), certa era a existência de coerência e afinidade discursiva entre seus agentes (autoridades e projetistas) e meios divulgadores.

Provas disso nos dão algumas matérias da RSP versando os edifícios públicos, em que transparecem o pensamento e as preocupações arquitetônicas oficiais, ainda mais evidentes no discurso do ministro do Trabalho Alexandre Marcondes Filho. Proferido na inauguração da Exposição de Edifícios Públicos (1944) e dirigido a Vargas, não podia, por isso mesmo, deixar de creditar ao mecenato estatal os rumos da arquitetura brasileira.

[...] dotando os serviços públicos de instalações adequadas e perfeitas, em consonância com as exigências práticas, inerentes à organização modelar dos órgãos administrativos, V. Excia., [...], realiza, ao mesmo tempo, uma obra de alto alcance para o desenvolvimento das nossas possibilidades

arquitetônicas, proporcionando ao Brasil os estímulos necessários para criar a arquitetura afeiçãoada à nossa realidade e concentrando a colaboração das nossas melhores vocações artísticas na tarefa do espaço administrativo, da eficiência funcional e do conforto público. Preside, assim, V. Excia., ao renascimento da arquitetura oficial brasileira, procurando e favorecendo a fixação dos nossos padrões representativos, através do ecletismo das formas e da variedade das sugestões adaptadas ao nosso tempo transformativo e às peculiaridades do nosso clima.⁴⁵

NOTAS

¹ Dentre os trabalhos, destacamos: BITTAR, William Seba Mallmann. *Arquitetura no Estado Novo*. In: GAZZANELO, Luis Manoel (Org.). *Da Baixa Pombalina a Brasília: patrimônio e historicidade*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROARQ, 2010; BONDUKI, Nabil Georges. *Origens da habitação social no Brasil*. Arquitetura moderna, Lei do Inquilinato e difusão da casa própria. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 1998; CAVALCANTI, Lauro Pereira. *As preocupações do belo*. Rio de Janeiro: Taurus, 1995.; _____. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006; CHÃO: Revista de Arquitetura, Rio de Janeiro: Tridimensional, n. 2, jun./jul./ago. 1978; LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996; MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para a investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lúcio Costa – 1924/52*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Sociais e História. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987; SEGAWA, Hugo. *Arquitetura na Era Vargas: O avesso da unidade pretendida*. In: Pessoa, José; Vasconcellos, Eduardo; Reis, Elisabete; Lobo, Maria (Orgs.). *Moderno e Nacional*. Niterói: EdUFF, 2006. Ver também: AMORA, Ana Maria Gadelha Albano. *O Nacional e o Moderno na arquitetura e saúde no Estado Novo nas cidades catarinenses*. Tese (Doutorado) - IPPUR/UFRJ, Rio de Janeiro, 2006; AL ASSAL, Marianna Boghosian Ramos. *Arquitetura, identidade nacional e projetos políticos na ditadura varguista – as escolas práticas de agricultura do Estado de São Paulo*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009; BOTAS, Nilce Cristina Aravecchia. *Entre o progresso técnico e a ordem política*. Arquitetura e urbanismo na ação habitacional do IAPI. Tese (Doutorado) - FAUUSP, São Paulo, 2010; REIS, Márcio Vinicius. *O Art Déco na Obra Getuliana*. Moderno antes do modernismo. Tese (Doutorado) - FAUUSP, São Paulo, 2014.

² Salvo exceções e até onde sabemos, assinalamos os de autoria de Lauro Cavalcanti (datados respectivamente de 1995 e 2006) e Hugo Segawa (2006), e mais recentemente a tese de doutorado do autor deste artigo.

³ É por certo também uma alusão ao título provisório do “livro documentário” inacabado do ministro Gustavo Capanema, da Educação e Saúde (1934/45), organizado em comemoração ao primeiro decênio da administração Vargas, em 1940, já no regime estadonovista (1937/45). Nas palavras do ministro, a publicação seria de “elucidação e propaganda”, por meio de amplo registro fotográfico e textos (nada eruditos), encomendados a intelectuais e figuras destacadas da administração pública. Não tendo sido terminado a tempo de ser lançado naquela ocasião do primeiro decênio e dos festejos dos quinze anos, o esboço de livro, com centenas de fotografias (muitas dos edifícios e obras públicas federais), assim se encontra até os dias de hoje (LACERDA, Aline Lopes de. A “Obra Getuliana” ou como as imagens comemoram o regime. *Revista Estudos Históricos*, v. 7, n. 14, p. 241-263, 1994. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1982112>>. Acesso em: 22 jan. 2012.

⁴ Os ministérios civis, num total de sete, compreendiam o do Trabalho, Educação e Saúde Pública, Viação e Obras Públicas, Fazenda, Agricultura, Justiça e Negócios Interiores, e Relações Exteriores. Já os dois ministérios militares eram o da Guerra e o da Marinha.

⁵ EDITORIAL. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 1, v. 1, n. 1, p. 3-5, nov. 1937.

⁶ Os antagonismos arquitetônicos vistos nos episódios de construção das três primeiras sedes ministeriais (Educação e Saúde – Trabalho – Fazenda), e retratados por Cavalcanti, denotaram um Estado sem tanto poder de censura estética assim. Nessa ótica, ao focalizar a Exposição de Edifícios Públicos – em outras palavras, descrita pelo governo como a resposta ao problema edifício de suas repartições –, Segawa trouxe à baila o evento que mais claramente expôs a diversidade estilística caracterizadora da arquitetura oficial do período varguista.

- ⁷ MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para a investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lúcio Costa – 1924/52*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Sociais e História. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
- ⁸ A VIAGEM do Sr. Luiz Simões Lopes aos Estados Unidos. Algumas impressões do Presidente do DASP sobre os serviços públicos norte-americanos. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1-2, p. 101-103, abr.-mai. 1939, [grifo nosso].
- ⁹ Subordinado ainda ao MES, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi reportado na revista, que também publicou o decreto de criação do Museu das Missões, em São Miguel, no município de Santo Ângelo (RS).
- ¹⁰ MURGEL, Ângelo A. Arquitetura Rural. *Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, p. 607-611, set./out. 1939, p. 608.
- ¹¹ O NOVO edifício do Ministério da Educação e Saúde. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 2, n. 1-2, p. 105-107, abr./mai.1939, p.106.
- ¹² O NOVO edifício do Ministério da Educação e Saúde. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 2, n. 1-2, p. 105-107, abr.-mai.1939, p. 105.
- ¹³ RIBEIRO, Adalberto Mário. O Palácio do Ministério da Educação e Saúde. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 8, v. 4, n. 2, p. 75-98, nov. 1945, p. 75-76, [grifo nosso].
- ¹⁴ A AERONÁUTICA Civil no Brasil. Seus primórdios – desenvolvimento – aspecto atual. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 1, n. 2-3, p. 77-104, fev./mar. 1939, p. 99.
- ¹⁵ O PALÁCIO da Imprensa. Casa do Jornalista. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 1, v. 4, n. 2, p. 121-135, nov. 1938, p. 122.
- ¹⁶ COSTA, Lúcio. Muita conversa, alguma arquitetura e um milagre. In: _____. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 167.
- ¹⁷ O NOVO edifício do Ministério da Fazenda. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 1, v. 3, n. 1, p. 122-132, jul. 1938, p. 125, [grifo nosso].
- ¹⁸ Cf. CAVALCANTI, Lauro Pereira. *As preocupações do belo*. Rio de Janeiro: Taurus, 1995; _____. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ¹⁹ O PALÁCIO do Trabalho. O majestoso edifício onde se acha instalado o Ministério do Trabalho. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 1, n. 2-3, p. 69-76, fev./mar. 1939, p. 72.
- ²⁰ O NOVO edifício do Quartel General do Exército. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 1, v. 4, n. 2, p. 105-115, nov. 1938, p. 105-107, [grifo nosso].
- ²¹ Ibid., p. 105, [grifo nosso]. A reboque do pretense “estilo moderno norte-americano”, o Ministério da Guerra construiu ainda, na cidade do Rio de Janeiro, a Escola de Educação Física do Exército, na Urca; Escola de Saúde do Exército, no Centro; e Escola do Estado-Maior, na Praia Vermelha.
- ²² NEVES NETO, Christiano Stockler das. *Arquiteto Concreto*. São Paulo: Dialeto Latin American Documentary, 2008, p. 84.
- ²³ O NOVO edifício do Quartel General do Exército. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 1, v. 4, n. 2, p. 105-115, nov. 1938, p. 115.
- ²⁴ PALÁCIO Duque de Caxias. *Inventário de bens imóveis* – ficha sumária. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura e Esportes. Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC). Departamento de Pesquisa e Documentação. Departamento de Patrimônio Cultural e Natural, p. 9-12, 1998, p. 9-10.
- ²⁵ Ibid., p. 9-10.
- ²⁶ KORNGOLD, Lucjan; PARIS, Haussmann. Rio de Janeiro e o Concurso do Itamarati. *ACRÓPOLE*, São Paulo, ano 6, n. 61, p. 450-445-460, mai. 1943, p. 450.

- ²⁷ RIBEIRO, Adalberto Mário. A nova Estação D. Pedro II. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 3, n. 1-2, p. 69-72, jul./ago. 1939, p. 72.
- ²⁸ O ENTREPOSTO da Pesca do Rio de Janeiro. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 1, n. 1, p. 56-61, jan. 1939, p. 58.
- ²⁹ CONAB – Companhia Nacional de Abastecimento – antigo Entrepasto Federal de Pesca. *Inventário de bens imóveis* – ficha sumária. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura e Esportes. Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC). Departamento de Pesquisa e Documentação. Departamento de Patrimônio Cultural e Natural, p. 1-23, set. 2003, p. 18.
- ³⁰ Ibid., p. 18. O ENTREPOSTO da Pesca do Rio de Janeiro. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 1, n. 1, p. 56-61, jan. 1939, p. 59.
- ³¹ Ibid., p. 60.
- ³² O ENTREPOSTO da Pesca do Rio de Janeiro, op. cit., p. 60.
- ³³ Ibid., p. 60-61, [grifo nosso].
- ³⁴ O ENTREPOSTO da Pesca do Rio de Janeiro. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 1, n. 1, p. 56-61, jan. 1939, p. 60, [grifo nosso].
- ³⁵ Antes da definição da localização final da sede, o arquiteto Adolfo Morales de los Rios Filho havia elaborado, em 1928, um projeto em estilo “clássico” para um terreno da Esplanada do Castelo. Um segundo projeto, de autoria do engenheiro Henrique de Almeida Gomes, chegou a ser elaborado para ser construído pela firma E. Kemnitz, em terreno da Avenida Francisco Bicalho. No ano de instauração do concurso (1937), a própria Divisão de Obras do ministério havia elaborado também seu projeto. Em respeito ao previsto no artigo 5º do decreto n. 125, de 3 de dezembro de 1935 - a obrigatoriedade de concurso para “edifício público de grandes proporções” -, o ministro fez publicar o edital. Compunham o júri do concurso, João Felipe Pereira, do Clube de Engenharia; Raul Lessa Saldanha da Gama, da Escola Nacional de Belas Artes; Celso Kelly, da Associação Brasileira de Imprensa; Viterbo de Carvalho, diretor da Imprensa Nacional; e Luiz Hildebrando Horta Barbosa, representante do ministro da Justiça. (RIBEIRO, Adalberto Mário. A remodelação da Imprensa Nacional. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 4, v. 1, n. 2, p. 67-100, fev., 1941, p. 72.)
- ³⁶ Ibid., p. 74.
- ³⁷ O NOVO edifício da Alfândega do Rio de Janeiro. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 2, n. 1-2, p. 108-111, abr./mai. 1939, p. 110.
- ³⁸ RIBEIRO, Adalberto Mário. A Exposição de edifícios públicos. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 7, v. 3, n. 3, p. 90-113, set. 1944, p. 110-112.
- ³⁹ RIBEIRO, Adalberto Mário. Edifícios públicos. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 7, v. 2, n. 3, p. 53-78, jun. 1944, p. 63.
- ⁴⁰ O NOVO edifício da Alfândega do Rio de Janeiro. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 2, n. 1-2, p. 108-111, abr./mai. 1939, p. 108.
- ⁴¹ Ibid., p. 108.
- ⁴² Ibid., p. 108.
- ⁴³ Ibid., p. 109-110.
- ⁴⁴ GORELIK, Adrián. Nostalgia e Plano. O Estado como vanguarda. In: *Das vanguardas a Brasília. Cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 15-56, 2005, p. 27 et seq.
- ⁴⁵ O SEXTO aniversário do Departamento Administrativo do Serviço Público. A Exposição de Edifícios Públicos. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 7, v. 3, n. 3, p. 175-179, set. 1944, p. 176-178, [grifo nosso].

REFERÊNCIAS

REVISTA DO SERVIÇO PÚBLICO

- A AERONÁUTICA Civil no Brasil. Seus primórdios – desenvolvimento – aspecto atual. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 1, n. 2-3, p. 77-104. fev./mar. 1939.
- A VIAGEM do Sr. Luiz Simões Lopes aos Estados Unidos. Algumas impressões do presidente do Dasp sobre os serviços públicos norte-americanos. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 2, n. 1-2, p. 101-103, abr./mai. 1939.
- EDITORIAL. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 1, v. 1, n. 1, p. 3-5, nov. 1937.
- O ENTREPÓSITO da Pesca do Rio de Janeiro. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 1, n. 1, p. 56-61, jan. 1939.
- O NOVO edifício da Alfândega do Rio de Janeiro. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 2, n. 1-2, p. 108-111, abr./mai. 1939.
- O NOVO edifício do Ministério da Educação e Saúde. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 2, n. 1-2, p. 105-107, abr./mai. 1939.
- O NOVO edifício do Ministério da Fazenda. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 1, v. 3, n. 1, p. 122-132, jul. 1938.
- O NOVO edifício do Quartel General do Exército. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 1, v. 4, n. 2, p. 105-115, nov. 1938.
- O PALÁCIO da Imprensa. Casa do Jornalista. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 1, v. 4, n. 2, p. 121-135, nov. 1938.
- O PALÁCIO do Trabalho. O majestoso edifício onde se acha instalado o Ministério do Trabalho. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 1, n. 2-3, p. 69-76, fev./mar. 1939.
- O SEXTO aniversário do Departamento Administrativo do Serviço Público. A Exposição de Edifícios Públicos. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 7, v. 3, n. 3, p. 175-179, set. 1944.
- RIBEIRO, Adalberto Mário. A Exposição de edifícios públicos. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 7, v. 3, n. 3, p. 90-113, set. 1944.
- RIBEIRO, Adalberto Mário. A nova Estação D. Pedro II. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 2, v. 3, n. 1-2, p. 69-72, jul./ago. 1939.
- RIBEIRO, Adalberto Mário. A remodelação da Imprensa Nacional. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 4, v. 1, n. 2, p. 67-100, fev. 1941.
- RIBEIRO, Adalberto Mário. Edifícios públicos. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 7, v. 2, n. 3, p. 53-78, jun. 1944.
- RIBEIRO, Adalberto Mário. O Palácio do Ministério da Educação e Saúde. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano 8, v. 4, n. 2, p. 75-98, nov. 1945.

LIVROS, REVISTAS, DISSERTAÇÕES, TEXTOS E FICHAS DE INVENTÁRIO

- CAVALCANTI, Lauro Pereira. *As preocupações do belo*. Rio de Janeiro: Taurus, 1995. 222 p.
- CAVALCANTI, Lauro Pereira. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 247 p.
- CHÃO: Revista de Arquitetura, Rio de Janeiro: Tridimensional, n. 2, jun./jul./ago. 1978.
- CONAB – Companhia Nacional de Abastecimento – antigo Entrepósito Federal de Pesca. *Inventário de bens imóveis* – ficha sumária. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura e Esportes. Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC). Departamento de Pesquisa e Documentação. Departamento de Patrimônio Cultural e Natural, set. 2003. p. 1-23.
- COSTA, Lúcio. Muita conversa, alguma arquitetura e um milagre. In: _____. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. 608 p.
- GORELIK, Adrián. Nostalgia e plano. O Estado como vanguarda. In: *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Tradução Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. 190 p.
- KORNGOLD, Lucjan; PARIS, Haussmann. Rio de Janeiro e o Concurso do Itamarati. *ACRÓPOLE*, São Paulo, ano 6, n. 61, p. 445-460, mai. 1943.

LACERDA, Aline Lopes de. A “Obra Getuliana” ou como as imagens comemoram o regime. *Revista Estudos Históricos*, v. 7, n. 14, p. 241-263, 1994. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1982112>>. Acesso em: 22 jan. 2012.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil*: elementos para a investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lúcio Costa – 1924/52. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Sociais e História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

MURGEL, Ângelo A. Arquitetura rural. *Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, p. 607-611, set./out. 1939.

NEVES NETO, Christiano Stockler das. *Arquiteto concreto*. São Paulo: Dialeto Latin American Documentary, 2008, 113 p.

PALÁCIO Duque de Caxias. *Inventário de bens imóveis* – ficha sumária. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura e Esportes. Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC). Departamento de Pesquisa e Documentação. Departamento de Patrimônio Cultural e Natural, p. 9-12, 1998.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO / SECRETARIA MUNICIPAL DE URBANISMO. Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997. 161 p.

SEGAWA, Hugo. Arquitetura na Era Vargas: o avesso da unidade pretendida. In: PESSOA, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete; LOBO, Maria (Orgs.). *Moderno e nacional*. Niterói: EdUFF, 2006. 222 p.

Nota do Editor

Data de submissão: Fevereiro 2014

Aprovação: Agosto 2014

Márcio Vinicius Reis

Arquiteto, docente e pesquisador do Observatório de Architectura Latinoamericana Contemporânea (OALC), é mestre pelo Instituto de Pesquisas Tecnológicas de São Paulo (IPT), doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, com a tese *O Art Déco na “Obra Getuliana”*. *Moderno antes do Modernismo*.

Rua Passo da Pátria, 1151, ap. 61-B

05085-000 – São Paulo, SP

marcioreis@gmail.com

Raphael Grazziano
Orientador:
Prof. Dr. Luiz Recamán



UM IMPASSE ESTÉTICO EM ARTIGAS: ENTRE O REALISMO SOCIALISTA E O CONCRETISMO

RESUMO

O artigo explora o posicionamento ambivalente de Artigas no debate político-cultural da Guerra Fria, durante a década de 1950, em que se opunham dois movimentos artísticos principais. Por um lado, o realismo socialista, tendência que tomou força na Rússia pós-revolucionária, sobretudo a partir da ascensão de Stalin, ao se colocar como a nova arte das massas proletárias, nas diretrizes da política cultural comum aos diversos partidos comunistas. Por outro lado, o concretismo, já então visto como uma nova vanguarda moderna de abstração geométrica, mas que era atacado pelos militantes comunistas, por seus supostos vínculos “imperialistas”. Para tal, mapeamos o tratamento que o arquiteto deu a cada vertente, em duas fontes simultâneas. Uma se refere aos textos e aulas de Artigas, que permitiram perceber as transformações que as acepções de cada movimento sofreram ao longo de sua carreira. A outra é a de seus projetos, em que estudamos duas casas paradigmáticas: a Olga Baeta, de 1956, e a Rubens de Mendonça, de 1958. Embora a primeira seja normalmente vista como “realista socialista”, e a segunda, como “concretista”, a análise dos desenhos não permite uma vinculação estrita a nenhuma delas. Ambas as posições estão mescladas nas duas casas e são desenvolvidas de modo inconcluso, o que revelaria o impasse cultural em que Artigas se encontrava. Impasse presente nas obras e nos textos, referente não só ao desenvolvimento formal que cada frente lhe abria, como também por suas vinculações a projetos políticos e nacionais de longo alcance.

PALAVRAS-CHAVE

Artigas, João Batista Vilanova (1915-1985). Casa Olga Baeta. Casa Rubens de Mendonça. Realismo socialista. Concretismo.

UNA ENCRUCIJADA ESTÉTICA EN ARTIGAS: ENTRE EL REALISMO SOCIALISTA Y EL CONCRETISMO

RESUMEN

El artículo explora la posición ambivalente de Artigas en el debate político-cultural de la Guerra Fría durante la década de 1950, donde se oponían dos movimientos artísticos preponderantes. Por un lado, el realismo socialista, tendencia que ganó fuerza en la Rusia postrevolucionaria, sobre todo a partir de la subida al poder de Stalin, al colocarse como el nuevo arte de las masas proletarias, en las directrices de la política cultural común a diversos partidos comunistas. Y por otro lado, el concretismo, visto ya en aquel momento como una nueva vanguardia moderna de abstracción geométrica, aunque era atacado por los militantes comunistas, por sus supuestos vínculos “imperialistas”. Para demostrarlo, mapeamos el tratamiento que el arquitecto da a cada vertiente, por medio de dos fuentes simultáneas. Una se refiere a los textos y cursos dictados por Artigas, que permitieron percibir las transformaciones del significado que aquellos movimientos sufrieron a lo largo de su carrera. La otra es la de sus proyectos, donde estudiamos dos casas paradigmáticas: la casa Olga Baeta, de 1956, y la Rubens de Mendonça, de 1958. Aunque la primera sea normalmente vista como “realista socialista”, y la segunda como “concretista”, el análisis de los planos no permite una vinculación estricta con ninguna de estas. Ambas posiciones se encuentran en franco mestizaje en las dos casas y son desarrolladas de modo inconcluso, lo cual revelaría la encrucijada cultural en que Artigas se encontraba. Callejón sin salida presente en sus obras y textos, que concierne no sólo al desarrollo formal que cada frente le abría, sino también a su vinculación a proyectos políticos y nacionales de gran envergadura.

PALABRAS CLAVE

Artigas, João Batista Vilanova (1915-1985). Casa Olga Baeta. Casa Rubens de Mendonça. Realismo socialista. Concretismo.

AN AESTHETIC IMPASSE IN ARTIGAS: BETWEEN SOCIALIST REALISM AND CONCRETISM

ABSTRACT

This article explores the ambivalent position of Artigas in the political-cultural debate of the Cold War, during the 1950s, when two principal art movements were opposed. On one side, socialist realist tendencies that emerged in post-revolutionary Russia, particularly after the ascension of Stalin, who intended it to be the new art of the proletarian masses, along the lines of cultural policies shared by many communist parties. On another side, concretism, already held as a new avant-garde art of geometrical abstraction, attacked by communist militants for its supposed “imperialist” links. To carry out this exploration, we have mapped the architect’s treatment of both currents from two simultaneous fonts. One refers to the writings and classes of Artigas, where it is possible to trace the changes in meaning that each movement underwent throughout his career. The other refers to his projects, where we studied two paradigmatic houses: the Olga Baeta, of 1956; and the Rubens de Mendonça, of 1958. Although the former is usually regarded as “socialist realist” and the latter as “concretist”, analysis of the drawings do not permit any narrow bonds to any of them. Both positions are mixed together in both houses, revealing the cultural impasse in which Artigas was set, present in both the texts and buildings, not only regarding the formal development assigned to each of them, but the link between long-term national and political projects.

KEYWORDS

Artigas, João Batista Vilanova (1915-1985). Casa Olga Baeta. Casa Rubens de Mendonça. Socialist-Realism. Concretism.

Dentro da produção arquitetônica de Vilanova Artigas, há duas obras que se sucedem, muito próximas no tempo, mas de soluções fortemente divergentes, tanto entre si, quanto dentro da trajetória do arquiteto. São duas casas, a Olga Baeta, de 1956, e a Rubens de Mendonça, de 1958, que se inserem, mesmo se com certo atraso, num intenso debate artístico ocorrido no início da década de 1950.¹ Opunham-se, de um lado, o realismo socialista, cuja apologia era realizada pelo Partido Comunista do Brasil, seguindo indicações soviéticas; e, de outro, o concretismo, movimento abstrato-geométrico de lastro moderno. Assim, a diferença entre as duas obras dar-se-ia por sua relação com uma ou outra corrente: a Baeta, por sua referência à “casa paranaense”, vinda da tradição popular, estaria ligada sobretudo ao realismo socialista; a Rubens de Mendonça, pelo tema de triângulos que se multiplica pela obra, estaria próxima do concretismo. Ao embate cultural entre realistas socialistas e concretistas corresponderia, ainda que ideologicamente, a disputa política entre comunistas e capitalistas. Logo, esse debate artístico esteve imbuído de forte conflito doutrinário, que levou a posições extremadas – um contexto em que Artigas, militante comunista, esteve profundamente imerso.

A CASA BAETA E A HIPÓTESE REALISTA SOCIALISTA

Começamos pela Casa Baeta, que, como dissemos, estaria ligada ao realismo socialista. Em que, enfim, Artigas teria se submetido às diretrizes partidárias, segundo as quais o “povo” deveria ter papel de destaque na concepção artística. Encontra-se aqui uma das poucas referências que Artigas fez à arquitetura popular. No caso, à “*casa paranaense de sua infância*”, conforme o próprio arquiteto afirmou reiteradamente, ao longo de sua carreira (ARTIGAS, 1980, p. 164; ARTIGAS, 1984, p. 225-26; ARTIGAS, set. 1984, p. 224; VILANOVA..., 1997, p. 72). Dela viria o desenho da cobertura em águas e da fachada, em que a impressão da fôrma no concreto faria alusão às tábuas de madeira com que fora originalmente construída.

A importância do “povo”, do “popular” esteve presente desde o início da doutrina do realismo socialista,² que se opunha a outras vertentes artísticas e com elas disputava espaço, na Rússia pós-revolucionária. Em meio a futuristas e construtivistas, a década de 1920 foi atravessada também pelo embate de diferentes grupos que defendiam uma arte com participação popular. Em 1932, a hegemonia enfim se estabeleceu, por uma resolução de Stalin, em que toda a arte soviética submetia-se ao planejamento estatal, da mesma forma que a política e a economia já o faziam. Assim, a União dos Arquitetos Proletários (Vopra) foi oficializada como o único órgão arquitetônico da União Soviética, abrigando sob sua égide diferentes correntes neo-historicistas, em que técnica moderna e vocabulário clássico se somavam. São exemplos dessa arquitetura, equipamentos públicos como o metrô e a universidade de Moscou, construídos em estilo neoclássico e que propunham levar ao cotidiano do proletário as formas estéticas antes restritas aos palácios das elites.

O realismo socialista, mais próximo, nesse sentido, de uma doutrina estética stalinista, foi abordado por Artigas no texto *Os caminhos da arquitetura moderna* (ARTIGAS, 1952). Nele, defende o realismo socialista soviético, que teria dado a Moscou “*um metropolitano luxuosíssimo*”. A apropriação de

¹ Um extenso quadro desse debate pode ser visto em AMARAL, 1984.

² O percurso do realismo socialista, sobretudo arquitetônico, está bem documentado em KOPP, 1978.

linguagens anacrônicas pelo “*construtor soviético*” seria legítima, por reutilizar formas que anteriormente serviam apenas para a opressão. O “*povo*” teria direito de usufruir do conforto dos antigos dominadores, experimentando as “*casas com colunas e cornijas*”, enquanto criava as “*formas do futuro*”. Assim, qualquer crítica ao “*academismo*” soviético teria como objetivo primeiro o ataque à “*revolução proletária*” e a defesa da burguesia (idem, p. 47).

Por meio da argumentação com sujeitos genéricos (“*construtor soviético*”, “*povo*”), Artigas submete a estética à política e diminui o peso que os coletivos de arquitetos e políticos tinham na definição do realismo socialista (THOMAZ, 1997, p. 200). Para ele, essa arquitetura representaria apenas os primeiros devaneios de um povo que tateava às cegas na construção de um futuro diferente, socialista – desconsiderando, contudo, que o realismo socialista, seja brasileiro ou soviético, foi uma doutrina artística concebida por uma elite intelectual, e que sua fatura nunca teve ligação direta com as massas.

Entretanto a primeira acepção do realismo socialista – de uma arte eclética que oferece às massas o direito de usufruto daquilo lhe havia sido negado – não é a que prevaleceu nas diretrizes estéticas do comunismo internacional, e sim uma segunda, ligada à arquitetura popular anônima. Alguns textos de Artigas permitem essa leitura, como em seu elogio a Sullivan e Wright, em que os vê como arquitetos de um imaginário coletivo, e não das idiossincrasias do projetista. A arquitetura não deveria ser “*expressão pessoal do artista*”, mas de um “*povo*”, do seu “*conciadão*” (ARTIGAS, 1960, p. 99).

Esse viés já estava presente na União Soviética, entre diferentes correntes do realismo socialista, como na arquitetura de Alexander Tamanian. Por um lado, seus projetos adequavam a arquitetura clássica ao estilo tradicional das diferentes nações incorporadas ao bloco soviético; por outro, criavam uma identidade estilística para regiões dela desprovidas. As obras seriam “*realistas socialistas no conteúdo*”, mas “*nacionais na forma*”, conforme a fórmula de Andrei Zhdanov, responsável pela política cultural nos anos mais totalitários de Stalin. Essa interpretação foi comum na Europa do pós-guerras, expandindo-se por intermédio de arquitetos filiados aos diversos partidos comunistas. Foi o caso da Itália, pela pesquisa de formas e técnicas ligadas ao artesanato local, com exemplo máximo no bairro do Tiburtino, de Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni. Foi também o da Inglaterra, em que parte da produção do London City Council ficou marcada pela recuperação da obra de William Morris, vista como modelo de uma arquitetura genuinamente inglesa. Em ambos os casos, tradições locais se oporiam ao funcionalismo em diferentes questões de projeto: implantação, soluções construtivas e de cobertura, detalhes de caixilharia e fachadas.

Assim, essa acepção inclui a Casa Baeta de Artigas nas práticas estéticas comunistas, mas distanciando-a do suntuoso academismo soviético. Mas, mesmo desse ponto de vista, é difícil enquadrá-la no realismo socialista. A despeito da solução da cobertura, nada a vincula de maneira nítida a uma recuperação do popular nem ao que poderia remeter a uma “*casa paranaense*”, devido a características como a construção em concreto armado, sua opacidade em relação à rua, as cores primárias, entre outros. Assim, a casa está muito mais próxima de uma obra moderna, e por essa razão foi tida, em sua época, como uma variedade local de brutalismo.

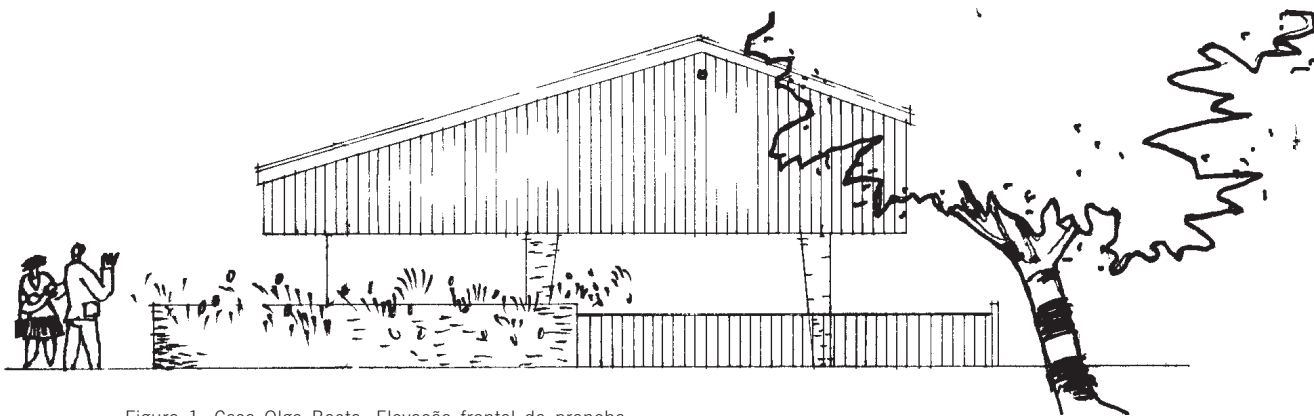


Figura 1: Casa Olga Baeta. Elevação frontal da prancha de prefeitura (c1956). Sem escala.
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

082

pós-

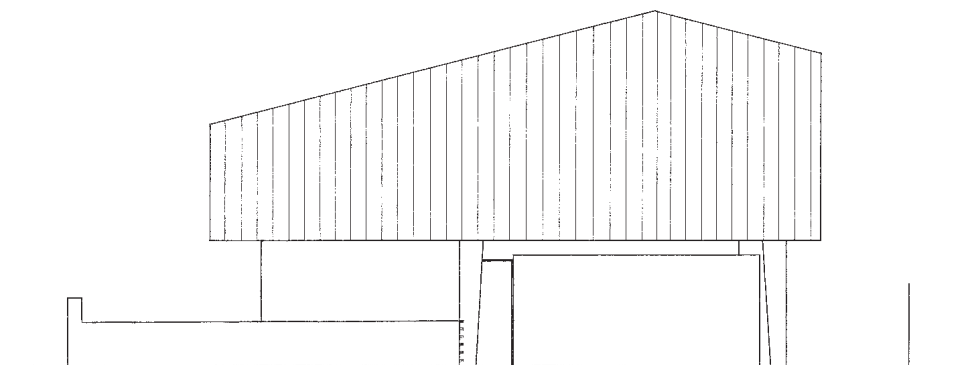


Figura 2: Casa Olga Baeta. Projeto executivo da elevação frontal (1956). Sem escala.
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

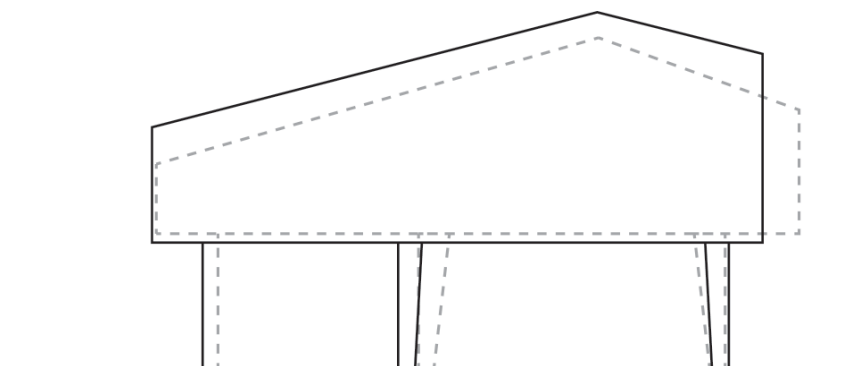


Figura 3: Comparação das elevações frontais: versão inicial em pontilhado, projeto executivo em linha contínua. Sem escala.
Fonte: Acervo do autor.

Em que pese o argumento, é pela leitura das diferentes versões do projeto, especialmente nas soluções da empena para a rua, que descobrimos a vinculação sugerida por Artigas em seus depoimentos.³ Num dos primeiros croquis referentes à versão realizada (VILANOVA..., 1997, p. 72), a cobertura tem um traço vigoroso, que se estende além de seus limites, apresentando inclinação maior do que a da obra construída. O ritmo da forma tem marcação clara e há na fachada um óculo destinado a um dos quartos. Segundo relato de Júlio Katinsky (apud BUZZAR, 2014, p. 329), estudos iniciais de Artigas indicavam que a empena não seria de concreto armado, mas da madeira à qual posteriormente só faz alusão. Todos esses elementos continuam presentes, na prancha enviada para a aprovação da Prefeitura (figura 1), com a existência ainda de um pequeno óculo e o forte ângulo da cobertura, suficientemente significativo para aparecer na planta do primeiro pavimento – reduzindo, portanto, o pé direito da sala. A cobertura ainda apresenta, na elevação para a rua, beiral e rufos visíveis, sem que a empena esconda as telhas com uma pequena platibanda, tal como foi efetivamente construído.⁴ Enfim, no projeto executivo (figura 2), há sensíveis mudanças para o desenho da elevação frontal: a inclinação da cobertura sofre diminuição nas duas águas, aumentando os pés-direitos da sala e dos quartos; a empena adquire um aspecto mais maciço, pelo aumento de sua altura e diminuição de sua largura (figura 3);⁵ e os rufos do telhado, antes visíveis, são inteiramente escondidos atrás da empena. O óculo também desaparece, convertido em duas janelas de linguagem moderna, quadradas, colocadas na empena dos fundos, para atender aos banheiros.

O percurso da empena pelas diferentes versões também tem mudanças no campo da representação, o que pode expressar as intenções do arquiteto na própria produção dos desenhos. Os traços da marcação das tábuas, firmes no croqui, preservam, na prancha para a Prefeitura, o peso de linha, mantido igual a outros elementos do projeto. No projeto executivo, entretanto, as linhas têm peso muito menor e, na obra finalmente construída, são quase imperceptíveis – ainda que sejam vistas com alguma clareza nas fotografias profissionais, devido, sobretudo, aos recursos digitais extensivos, que tendem a forçar a leitura do projeto segundo a intenção original do arquiteto. Portanto é forte, nos primeiros croquis, a referência à “casa paranaense”, mas a série de desenhos expõe um distanciamento gradual, em que a obra final tem poucos dos elementos existentes nos croquis iniciais.

A referência ao popular é ainda menor, na medida em que, mesmo nos primeiros esquemas, é simbólica, superficial e aparente, reduz-se à impressão das tábuas nas elevações posterior e anterior, sem intervir na concepção espacial ou na estrutura de organização do projeto, e nem utilizar elementos construtivos da “casa paranaense”, ainda que assimilados, mediados e depurados. Nesse último caso, teríamos um procedimento próximo ao de Lucio Costa, em que não só estão presentes os elementos de cobertura, caixilhos e guarda-corpos da casa tradicional, como também o próprio espaço de referência colonial, com seus pátios e organização do programa. Em sentido oposto, o espaço da casa Baeta é moderno, de continuidade espacial obtida pela separação dos ambientes por meio nível e pelo emprego da cor, e ele é assim imaginado desde as primeiras versões. Na construção desse espaço, nada é arcaico. Pelo contrário: segundo o arquiteto, a casa Baeta é uma das obras inaugurais em sua pesquisa da nova tipologia da casa paulistana, que precisava

³ Parte dos desenhos analisados pode ser encontrada em ARTIGAS, 2010. No que se refere às casas analisadas, ver o volume 4, p. 703-710 para a Casa Baeta, e p. 782-816 para a Casa dos Triângulos.

⁴ Ainda que a empena conserve o desenho do perfil do telhado e, por isso, não simule teto plano, como é conhecido no caso das primeiras residências de Warchavchik, essa solução é coerente com sua “moral construtiva”, motivo pelo qual teria se aproximado de Wright. Cf. GABRIEL, 2003, p. 36-37.

⁵ Os dados das mudanças são os seguintes, em valores aproximados: a água da cobertura da sala passa de um ângulo de 16° para 14,5°; a cobertura dos quartos, de 19,7° para 14°; a medida lateral da empena respectiva à sala aumenta 0,7 m, e a respectiva aos quartos, 1 m; a cumeeira aumenta 0,5 m; a base da empena diminui 0,6 m; o pé-direito da garagem diminui 0,2 m.

ser atualizada “em relação às modificações sociais que se processavam em nosso país”. Uma casa que já não podia mais “continuar imitando a casa tradicional, influenciada pela sua vida no campo.”⁶

Vê-se pelos desenhos como evolui a compreensão de que é esteticamente impossível citar a tradição popular. Tal compreensão é exposta pelo próprio Artigas, provavelmente em referência às casas Baeta e Berquó (1967):

Assim que [...] frequentemente vou buscar nas manifestações que podem ser chamadas de assimiladas pela cultura nacional aquela coisa que o povo selecionou. O povo, no seu conjunto, selecionou com [sic] forma já definida como agradáveis e belas. Não gosto dessas coisas que chamam harmonia universal, beleza do universo; eu gosto de beleza quando elas já vêm passadas pelo crivo do nosso modo de ser e me esforço para incluir na minha obra esses aspectos. Confesso que isso não é muito fácil e tenho certeza de que tenho mais errado do que acertado [...] há uns anos atrás já fiz casas do jeito das casas que eu gostava como menino no Paraná. Usei lambrequins de concreto, e beirais largos e iluminados, e me delicieei com as belezas dos telhados e acho que se fizeram telhados embaixo, a gente pode ter a felicidade, e vivo lambendo [sic] essas nossas possibilidades que aí estão para serem usadas e desfrutadas. Se não faço mais, é porque não consigo convencer [sic] da propriedade de minha hipótese. (ARTIGAS, 1985, p. 13 [grifo nosso])

⁶ Cf. ARTIGAS, set. 1984, p. 217; ARTIGAS, 1980, p. 164; ARTIGAS, 1984, p. 213. Além disso, ver depoimento a Eduardo de Jesus citado em GABRIEL, 2003, p. 43.

Paralelamente, outros arquitetos ligados ao Partido Comunista defendiam o realismo socialista, destacando-se os gaúchos. Sem elogio ou referência direta à arquitetura soviética, são os primeiros a discutir claramente o que viria a ser o realismo aplicado na arquitetura brasileira. Duas posições são as mais marcantes. A primeira, de Demétrio Ribeiro (RIBEIRO, SOUZA & RIBEIRO, 1956; AMARAL, 1984, p. 179; BAYEUX, 1991, p. 219-222), atacava a Arquitetura moderna brasileira, cujos principais representantes eram então os cariocas, de forma análoga ao que Artigas fez em relação ao abstracionismo. As formas da arquitetura brasileira seriam “abstratas, sem significação humana”, por não se relacionarem com a tradição arquitetônica do povo. Por isso, mesmo sendo legítima sua origem de oposição à arquitetura precedente, dita falsa e acadêmica, a arquitetura moderna brasileira não teria conseguido se democratizar e atender aos interesses populares, pois continuava a trabalhar para a classe dominante. Essa deformação dos modernos viria de uma crítica superficial ao academicismo anterior, em que a nova arquitetura estaria validada pelo simples uso extremo da técnica, sem questionar profundamente a relação com a cultura do país e com os programas aos quais servia.

A primeira resposta ao artigo vem de Edgar Graeff (GRAEFF, 1977; AMARAL, 1984, p. 279-280; BAYEUX, 1991, p. 222-225, 246-248), arquiteto que havia estudado no Rio de Janeiro e, por isso, largamente influenciado pela produção carioca. Defendendo a arquitetura moderna brasileira e em particular a de Lucio Costa, que menciona especificamente, coloca que a arquitetura moderna seria revolucionária exatamente pelo “salto” que realizava “da técnica empírica para a técnica científica” e da submissão desta aos interesses do homem. Convém, contudo, destacar, *en passant*, que os projetos arquitetônicos do período possuem nítido contraste com as ideias defendidas pelos arquitetos: Demétrio Ribeiro é autor de projetos muito próximos do racionalismo europeu, como o Instituto de Pesquisas Biológicas (1950) e o

Colégio Estadual Júlio de Castilhos (1953); inversamente, é de Edgar Graeff a residência Israel Chope (1953), talvez o derradeiro projeto do que poderia vir a ser o realismo socialista brasileiro.

Voltando a São Paulo, Artigas opunha-se aos gaúchos, defendendo que a postura realista socialista no Brasil seria a de Niemeyer:

Nesse sentido, a opinião dos arquitetos que, com O. Niemeyer, constituem os “fariseus” apontados por Graeff [...] é a posição certa, a posição materialista. Eles não estão certos somente quando se colocam em face desta realidade de maneira estática, à espera de uma nova sociedade. Isto corresponde a não lutar – submeter-se ao imperialismo – e portanto a não concorrer para a formação da nova arquitetura que em germe já existe e que irá tomando corpo e se fortalecendo, na medida em que, participando da emancipação nacional, lutando contra o imperialismo americano e Vargas, sempre presente sob uma forma ou outra, for selecionando e compreendendo os anseios populares.
(ARTIGAS, 1954, p. 54)

Configura-se, assim, o que Artigas posteriormente chamou de “*problema cultural pesadíssimo*”, ao não aceitar nem o culto soviético à personalidade e seus “bolos de noiva”, nem a revisão moderno-colonial de Costa (ARTIGAS, 1984, p. 209), procurando uma terceira via.

Entretanto Artigas não foi o único a sofrer de um mal-estar cultural pela recuperação do popular. Vamos nos restringir a duas posições: de Lina Bo Bardi e de Mário Pedrosa. No campo do design, a primeira escreveu, em 1980, os apontamentos do que viria a ser o livro *Tempos de grossura* (BARDI, 1994). Nele, argumenta que não haveria no Brasil uma cultura material significativa a ser defendida, pois em nosso território nunca teria havido artesanato, no sentido do produto de uma divisão de trabalho manufatureira e estruturada em corporações. Esse tipo de produção apareceria por aqui apenas com a imigração europeia do fim do século 19, logo preterida com o advento da industrialização. Aqui, existiria apenas um pré-artesanato, resultado de trabalho extra e ocasional, doméstico e precário, que logo desapareceria, com a elevação da renda principal dos trabalhadores. Devido a seu caráter esporádico, esse pré-artesanato seria pouco desenvolvido e miserável, avassalado pela industrialização parcial, numa economia dependente, donde uma cultura pobre, de “*contribuição indigesta, seca, dura de digerir*” (idem, p. 12). O que não invalidaria seu estudo e apropriação: o papel do artista era exatamente o de compreender essa precariedade, depurar a estrutura e criatividade popular, para a concepção de sua própria forma artística, pois “*um País em cuja base está a cultura do Povo é um país de enormes possibilidades*” (idem, p. 20). Assim, Lina defende as tradições vernáculas, mas sem cair num elogio da pobreza e na criação de uma aura do primitivo atraente para a alta cultura.

Em outra frente, Mário Pedrosa também apontou a impossibilidade de recuperação de uma cultura popular originária e genuína. Para ele, a tábula rasa do modernismo se vincularia diretamente com a nossa cultura, já que aqui não haveria, antes da modernização, nenhum sistema de produção de arquitetura a ser superado: o Movimento Moderno seria a primeira iniciativa estruturada a fazê-lo. Aqui “*o solo ainda era virgem*”, sem “*velhas culturas*”, em que “*mesmo o negro é trazido de fora*” (PEDROSA, dez. 1953, p. 100).

⁷ Para a história dessa tipologia de residência popular paranaense, ver Dudeque (2001), especialmente o capítulo 8, “A invenção de um vernáculo”.

A arquitetura teve papel de vanguarda no país, pois, diferentemente das outras artes, não havia nada para “*descobrir ou redescobrir*”, apenas o embate com a natureza virgem (idem, p. 98). Assim, ecoando a metáfora que o crítico usa para Brasília (PEDROSA, 1957), poderíamos dizer que nossa arquitetura é um oásis: isentos de modelos do passado para nos guiar, estamos “*condenados ao moderno*” (idem, p. 304; PEDROSA, set. 1959, p. 347).

A interpretação de Pedrosa, segundo a qual a cultura brasileira é inteiramente importada, parece ser comprovada na história da “casa paranaense”, à qual Artigas provavelmente não teve acesso. Essa tipologia, vista por muito tempo como a mais característica da genuína arquitetura paranaense, é fruto direto da imigração europeia ao sul do país. Com a chegada dos alemães na Curitiba do primeiro quartel do século 19, logo houve modificações nos edifícios da cidade, já que boa parte da construção civil da época foi rapidamente dominada pelos imigrantes. Os chalés alemães lambrequinados se transformaram num modismo que alcançou as diversas classes sociais, o que era possível pelo baixo preço da madeira. Sua generalização representou também seu declínio: na busca de diferenciação, a burguesia local passou a construir em alvenaria, relegando a antiga solução para as classes populares. Em pouco tempo, as periferias estavam tomadas por chalés. Com o intuito de manter o centro de Curitiba como símbolo da modernidade, o Código de Posturas de 1919 erradicou oficialmente sua área de construções em madeira, bem como tornou compulsório o uso de lambrequins em todas as residências em madeira das periferias da cidade. Logo, a “casa paranaense” de Artigas, símbolo da cultura popular, é um falso histórico: a apropriação de uma arquitetura de elite transformada em moda e em lei poucas décadas após seu surgimento.⁷ Quer no pensamento de outros artistas e intelectuais, quer no próprio desenvolvimento da história, o mal-estar cultural de Artigas não era isolado.

A CASA DOS TRIÂNGULOS E A HIPÓTESE CONCRETISTA

Já na Rubens de Mendonça, projetada por Artigas em 1958, os vínculos mais evidentes são com o concretismo. Em razão dos triângulos azuis e brancos que revestem as empenas, a residência recebeu a alcunha de “Casa dos Triângulos”. Mas não é só nas elevações que as formas geométricas e de cores uniformes, que negam a perspectiva e afirmam a superfície, se fazem presentes: o tema também se encontra no piso e no desenho de elementos construtivos, como pilares, degraus, bancos e parapeitos. Ademais, o paisagismo de Waldemar Cordeiro reforça a aproximação de Artigas com a vanguarda concretista.

Em oposição ao realismo socialista, o concretismo não buscava uma tradição identitária local, e sim apoiar os esforços desenvolvimentistas característicos da política brasileira desde o Estado Novo. A superação dos arcaísmos brasileiros dar-se-ia pela aliança da arte com a vida cotidiana, em que a produção artística trabalharia diretamente com o design e a indústria. Por esse motivo, muitos artistas ligados ao movimento tinham formação junto às artes aplicadas e à engenharia. O papel do artista concreto era dentro do mercado, na

concepção de “belas máquinas úteis”, fosse no cinema, na propaganda, no jornalismo ou na indústria. Atuaria, assim, diretamente na esfera da circulação das mercadorias.

Esse impulso tinha como objetivo último não a produção de novos bens de consumo, mas a construção de um novo homem, de uma nova “*forma mentis, uma nova atitude sensível-formal do homem.*” (PIGNATARI, ago. 1957, p. 76-77). Mas, no caso brasileiro, não houve grande participação dos artistas no desenho industrial, tendo impacto muito mais relevante na produção de design gráfico. Logo, seu desenvolvimento ocorreu de modo oposto ao de sua matriz suíça, a Escola de Ulm, que estabeleceu uma bem sucedida parceria com a indústria de objetos domésticos Braun. Assim, o concretismo brasileiro, no lugar do viés utilitário, teve como principal preocupação a comunicação e a organização do espaço visual para o novo homem.

Do concretismo brasileiro, a Casa Mendonça não herdou apenas a geometria dos triângulos, mas sobretudo essa relação com a informação. É pela comunicação dessa nova sensibilidade concretista que a residência se relaciona com a cidade, e é por ela também que os diversos componentes da arquitetura (pilares, degraus, bancos) se relacionam com o usuário. Esse ímpeto já estava presente nos pilares trapezoidais da casa Baeta, e o empenho em desenvolver o apelo comunicativo dos elementos arquitetônicos cresceu, no desenrolar da obra de Artigas, como demonstrado nos projetos analisados por Kamita (2000) e Weber (2005). Os pilares, em particular, teriam forte impacto na percepção do usuário: um desenho que os valorizasse como símbolo traria a rápida aprovação e apropriação do povo, como teria sido visto no caso de Brasília (ARTIGAS, 1967, p. 117-18; ARTIGAS, 1970, p. 136; MEDRANO & RECAMÁN, 2014).

Quanto à fachada, essa não foi a única obra em que Artigas valeu-se desse tipo de solução. A empena cega, movimentada por um desenho abstrato-geométrico, que se comunica com a rua, está presente também num projeto posterior em um ano, a Sede do Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias de Fiação e Tecelagem. O edifício é uma lâmina, constricta num típico lote longilíneo, em que as aberturas em pano de vidro para as laterais geram, em contraposição, um grande painel opaco para a rua, de composição inspirada na obra madura de Mondrian.

A presença do concretismo nesses projetos causa estranheza, já que a defesa do realismo socialista está instintivamente ligada à crítica da abstração. Por ocasião da I Bienal de São Paulo, Artigas fez severas críticas ao concretismo, em seu texto “A Bienal é contra os artistas brasileiros” (ARTIGAS, 1951). Para ele, seria abstrato aquilo que fosse “desumano” e estivesse distante de exprimir a cultura nacional, objeto último do artista, que não poderia diminuir-se à representação de suas próprias idiossincrasias, mas sempre dialogar com o coletivo em que se inseria – como também será defendido no elogio a Sullivan e Wright, analisado anteriormente. Mais: a abstração seria o distanciamento do artista frente às reivindicações e lutas populares, a abstenção do tratamento de “*cousas objetivas, de realidades*”, o que, num momento de forte luta ideológica, significaria abrir as portas para a ocupação estrangeira (capitalista) (idem, p. 32). Artigas, porém, advertia: para a concepção de uma arquitetura nacional, não bastaria nem a simples defesa das formas de nossa tradição,

nem o ataque a toda forma nova que aparentasse cosmopolitismo, pois, ao ser “*capa cultural*” da invasão econômica imperialista, arma de penetração estrangeira em nosso território, os modos de resistência deveriam ser extraculturais (ARTIGAS, 1959, p. 79-80) – nova submissão da estética à política, tal como visto em seu *Os caminhos da arquitetura moderna*.

Artigas via na arte abstrata uma arma cultural da propaganda política americana. A acusação não deve ser tomada apenas como um excesso do momento histórico, já que pesquisas posteriores apontaram que tendências abstratas, tal como a *action painting*, foram objeto de política cultural pelo governo dos Estados Unidos (COCKCROFT, jun. 1974). Dessa forma, a liberdade do expressionismo abstrato norte-americano opor-se-ia ideologicamente à dureza acadêmica do realismo socialista soviético. No Brasil, artigos da *Fundamentos* indicavam o MAM de São Paulo como vetor de propaganda dos Estados Unidos: com programa inicialmente voltado para a divulgação do abstracionismo, o museu teve financiamento de Nelson Rockefeller, ação inserida num conjunto de iniciativas que buscava introduzir o empresário no meio de negócios brasileiro.⁸

⁸ Ver, por exemplo: Museus de arte na luta ideológica. In: *Fundamentos*, ano III, n. 17. São Paulo: jan. 1951, p. 42-43; e também: O urbanista Rockefeller. In: *Fundamentos*, ano III, n. 18. São Paulo: mai 1951, p. 28.

Esse antagonismo encobre uma aproximação entre concretistas e realistas socialistas realizada já na II Bienal de São Paulo. Na tentativa de conter o poder absoluto que o júri possuía na I Bienal, as duas vertentes uniram-se, com o objetivo de mudar as regras do evento. Artigas também se envolveu nessa aproximação, que buscava uma “*frente única na política*”, para se opor à hegemonia estrangeira da I Bienal (ARTIGAS, 1980, p. 160). Nos textos da época, Artigas ainda mantinha-se distante dos concretistas, firme em sua posição: “[...] *lutamos pela aplicação do método do realismo socialista – e é com ela que entramos na frente única, para discutir [...] qual deve ser a arquitetura brasileira*” (ARTIGAS, 1954, p. 54). A aproximação seria formal, aparente: “*sou o homem que, como Volpi, pode pular através do concretismo às suas bandeiras*” (ARTIGAS, 1984, p. 213-14). Assim, a Casa dos Triângulos seria o apogeu dessa aproximação, em que Artigas tentava responder a suas próprias questões por meio das posições concretistas.

Voltemos à análise da casa. As versões anteriores revelam, tal como na Casa Baeta, muito de sua forma final – sobretudo nas contradições do partido. De início, a casa teria um desenho muito mais convencional, em contraste com a busca de Artigas pela nova tipologia da casa paulistana: na entrada, um cômodo fechado servia de garagem; subindo as escadas, um volume mais concentrado e menos longilíneo que o realizado, ainda com aberturas para a rua; aos fundos, uma edícula para os cômodos de serviço e quartos de empregados. Essa versão chegou a ter uma prancha para aprovação da Prefeitura, embora provavelmente nunca tenha sido enviada.

A versão seguinte e efetivamente aprovada é muito mais próxima da final, com algumas pequenas diferenças na relação do estúdio com a sala de estar, que ainda estavam rigidamente separados. Nela também não há nenhuma referência aos triângulos, seja no desenho das empenas, seja no dos elementos construtivos. É só numa versão seguinte, já do projeto executivo, que eles aparecem, fazendo uma importante revelação: não surgem na forma de afresco na fachada, mas justamente nos elementos construtivos do interior da obra, com cortes e elevações idênticos aos efetivamente construídos. Nas empenas

posterior e anterior e nas pontas cegas das elevações laterais, não estão nem os triângulos, nem planos brancos e vazios à espera de uma intervenção posterior: todos eles são trabalhados com o emolduramento de um plano de alvenaria aparente (figura 4), um resquício da primeira versão do projeto de prefeitura, e em que, portanto, já está presente também o desejo de igual tratamento para todas as faces. O afresco de triângulos é decidido talvez com a construção já começada, se levarmos em conta sua ausência no projeto executivo. Os triângulos das fachadas, vistos como essenciais na obra, são então, pelo contrário, o último elemento a ser concebido; há mesmo tentativas desastradas de composição (figura 5). Portanto não são os triângulos e seu ímpeto de desenvolvimento do espírito que colonizam os diversos elementos construtivos, mas efetivamente o contrário. O mural é o último elemento do projeto, sem desenvolvimento paralelo ou relação com a modulação interna.

Figura 4: Casa Rubens de Mendonça. Projeto executivo da elevação frontal (1958). Inclui tratamento de imagem pelo autor. Sem escala.
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

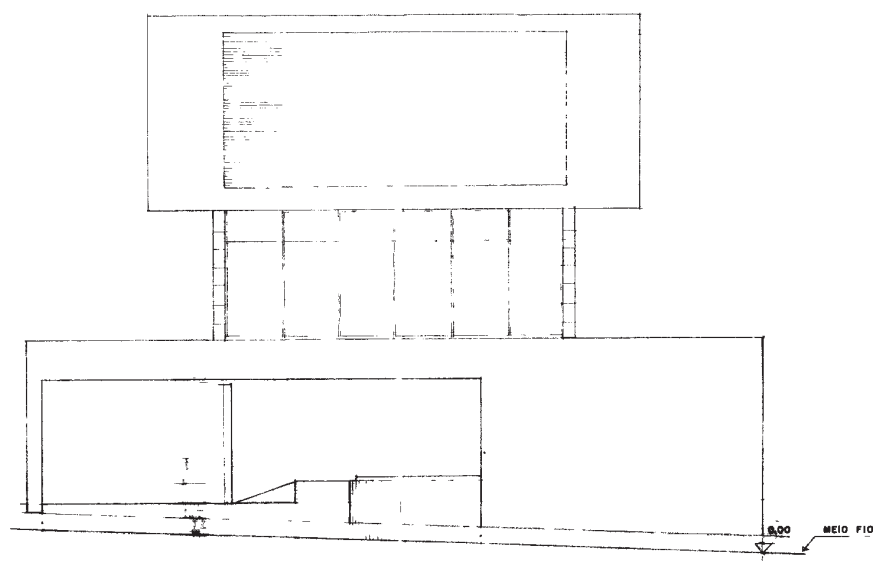
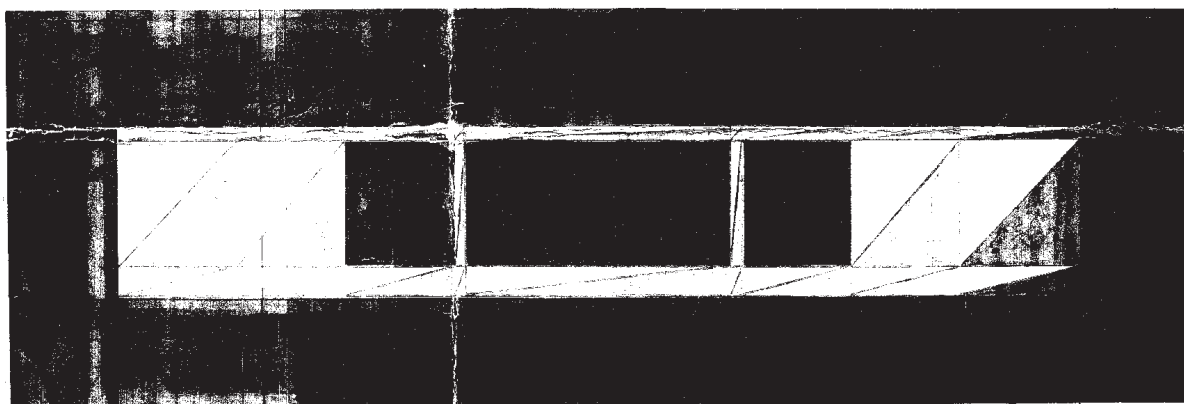


Figura 5: Casa Rubens de Mendonça. Estudo do afresco da fachada (c1958). Sem escala.
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP.



Desse modo, como descrito a respeito do concretismo na arte, também a arquitetura de Artigas, ao menos na Casa dos Triângulos, tem uma conotação mais comunicativa do que produtiva. Os elementos construtivos não se baseiam no modelo do triângulo por uma motivação funcional, seja em relação à experiência do usuário, à facilidade de construção ou a problemas de engenharia. A análise formal do desenho dos pilares, como se vê nas regras de composição de Weber (2005), não revela uma origem *técnica*, e sim plástica. A despeito da possível correspondência de sua forma triangular com o comportamento dos esforços estruturais, segundo interpretação de Kamita (2010), os textos de Artigas e a presença ubíqua do tema ao longo de toda a casa, além da progressiva complexificação que a composição dos elementos estruturais adquiriu, ao longo da obra do arquiteto, revelam uma ênfase comunicativa, mesmo se o conteúdo da mensagem for de arrojo estrutural: a solução a posteriori da fachada sinaliza para a cidade o advento dos pilares.

HIPÓTESES DESCARTADAS

⁹ Para mais detalhes e levantamento documental desse período, ver THOMAZ, 1997, p. 208-209.

Como vimos, cada casa teve um princípio norteador: a Baeta o tem no realismo socialista; a Casa dos Triângulos, na vanguarda concretista. O projeto dessas casas, posterior à crise por que passou o arquiteto após viajar à União Soviética e tomar contato com o “*socialismo real*”,⁹ apresenta formas muito diferentes das que produziu anteriormente. Malgrado a relação de cada casa com uma posição artística diferente, as hipóteses não são estanques, mas se mesclam: a Baeta também é “concretista”, a Casa dos Triângulos também é “realista socialista”. No primeiro caso, as cores primárias utilizadas remetem ao De Stijl e outras fontes do concretismo. Seu espaço é moderno, nele os diversos ambientes se separam pelo uso de cores e níveis, e não por paredes; o jardim e área de convívio se misturam, ao invés de se afirmarem. No segundo, o afresco foi concebido com a colaboração de Mário Gruber, e realizado por Reboló Gonsáles – ambos artistas figurativos, de relação apenas pontual com a abstração. No mesmo sentido, a escolha do azul e branco é justificada não por um princípio objetivo, concretista, mas por lhe lembrar o uso popular das “cores em Itapeverica” (ARTIGAS, 1980, p. 164). Por essa ambiguidade, as hipóteses se enfraquecem, antes mesmo de sua execução: são, desde o projeto, incompletas. Artigas não desenvolveu profundamente as posições realista socialista ou concretista, levando cada uma às últimas consequências formais, mas fez, antes, um comentário de suas possibilidades. Após o hiato em sua obra, nos anos de 1954-55, essas casas são mais a expressão, que a resolução, dos problemas culturais que enfrentava.

Ambas as hipóteses sofreram revezes. No caso da Baeta, porque a obra final caracteriza-se pela dualidade, em que não há resposta contundente para as dificuldades culturais encontradas. Por um lado, dualidade técnica, que emprega o concreto armado, avançado material moderno, mas que, “*rugoso e denso, [...] revelava a heterogeneidade da produção industrial e as fissuras técnicas com as quais o arquiteto tinha que lidar*” (BUZZAR, 2014, p. 326). Por outro, dualidade cultural, em que mescla o realismo socialista ao concretismo. De todo modo, o realismo socialista, tal como se configurou no Brasil, oscilava em sua relação com o popular, o que lhe impôs limites de

ação. Nas artes plásticas, não conseguia passar do impacto primeiro experimentado pelo artista, ao se colocar frente à miséria brasileira: não há passagem do espanto e repulsa à elaboração estética. Na arquitetura, as denúncias de uma produção que não era democrática, distante do povo, não concebiam um partido que fosse além da releitura do colonial feita por Lúcio Costa.¹⁰

Quanto à Casa dos Triângulos, a opção concretista se esvazia, já que o concretismo brasileiro foi mais um desejo que uma possibilidade: com uma indústria periclitante, a ligação entre arte e linha de produção era frágil. Os concretistas brasileiros pautaram-se pelo ímpeto de modernização e de superação do passado arcaico, mas esbarraram na intermitente política de industrialização, em descompasso com a estética de produção seriada proposta pelos artistas. O concretismo brasileiro foi um projeto de classe que antecedeu e sugeriu a modernização efetiva (o que, ademais, também foi o caso do realismo socialista: um projeto da categoria intelectual, de aliança com as classes populares). Por isso, a execução em massa de produtos industriais pelos concretistas foi limitada e quase inexistente: seu trabalho se desenvolveu com maior força na programação visual. Além disso, para Artigas, tanto os concretistas quanto a vanguarda moderna em geral valorizariam a técnica como solução dos problemas sociais, desconsiderando a história – o que seria, para ele, um equívoco político e, portanto, também estético (ARTIGAS, 1980, p. 154-57; ver também ARTIGAS, abr. 1967, p. 43).

A Casa Baeta e a Casa dos Triângulos são ambas produtos de um impasse próprio dos debates da década de 1950, mas que, em boa medida, ainda perdura em nossa produção atual: nem a recuperação de uma cultura autóctone primeva, pois já extirpada pela modernização, nem o usufruto de uma industrialização avançada, só possível por uma política consistente de Estado. As duas obras representam a aproximação de Artigas a realistas socialistas e concretistas, mas também seu distanciamento, uma vez que os projetos posteriores afastaram-se gradualmente das abordagens que essas posições permitiriam. Entre projetos estéticos inconclusos, Artigas rejeitou a dualidade do debate artístico da década de 1950, em busca de novas soluções.

REFERÊNCIAS

- ARACY, Amaral. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984. 435 p.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1951. A Bienal é contra os artistas brasileiros. In: ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 30-34.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1952. Os caminhos da arquitetura moderna. In: ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 35-50.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1954. Considerações sobre arquitetura brasileira. In: ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 51-55.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1959. Arquitetura e cultura nacionais. In: ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 74-81.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1960. Frank Lloyd Wright (1869-1959). In: ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 97-99.

¹⁰ Para essas críticas às limitações do realismo socialista, ver ARTIGAS, 1980, p. 158, conforme também depoimento de Renina Katz ao autor.

- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1967. O desenho. In: J. B. V. Artigas. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 108-118.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. Liberdade para Odiléa. In: *Acrópole*, nº 338, ano 28. São Paulo: Editora Gruenwald, abr. 1967, p. 43-46.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1970. Arquitetura e comunicação. In: J. B. V. Artigas. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 132-138.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1980. As posições dos anos 50. In: ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 151-166.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1984. A função social do arquiteto. In: ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 183-231.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. (set.) 1984. Depoimento. In: XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração – Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2003, p. 217-225.
- ARTIGAS por Artigas*. Fortaleza: IAB-CE, 1985. 20 p.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Projetos digitalizados*. 26 v. Organização Marlene Yurgel. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2010.
- BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994. 79 p.
- BAYEUX, Glória Maria. *O debate da arquitetura moderna brasileira nos anos 50*. 410 folhas. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- BUZZAR, Miguel Antonio. *João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967*. São Paulo: Editora Unesp; Editora Senac, 2014. 455 p.
- CROCKCROFT, Eva. Abstract expressionism, weapon of the Cold War. In: *Artforum*, v. 12, n. 10. Nova York: Artforum Editorial, 1974. p. 39-41.
- DUDEQUE, Irã. *Espiras de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba*. São Paulo: FAPESP; Studio Nobel, 2001. 440 p.
- GABRIEL, Marcos. *Vilanova Artigas: uma poética traduzida*. 2 v. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, São Carlos, 2003.
- GRAEFF, Edgar (1977). A superação da dependência cultural. In: XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração – Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2003, p. 277-280.
- KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: CosacNaify, 2000. 128 p.
- KOPP, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1978. 414 p.
- MEDRANO, Leandro; RECAMÁN, Luiz. *Vilanova Artigas: habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014. 160 p.
- MUSEUS de arte na luta ideológica. In: *Fundamentos*, São Paulo, ano III, n. 17. Jan. 1951, p. 42-43.
- PEDROSA, Mário (dez. 1953). A arquitetura moderna no Brasil. In: XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2003, p. 98-105.
- PEDROSA, Mário (1957). Reflexões em torno da nova capital. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 303-316.
- PEDROSA, Mário (set. 1959). Brasília, a cidade nova. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 345-353.
- PIGNATARI, Décio (ago. 1957). Forma, função e projeto geral. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. 357 p.
- RIBEIRO, Demétrio; SOUZA, Nelson; RIBEIRO, Enilda (1956). Situação da arquitetura brasileira. In: XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2003, p. 203-207.

THOMAZ, Dalva. *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira*. 422 folhas. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

O URBANISTA Rockfeller. In: *Fundamentos*, São Paulo, ano III, n. 18, mai. 1951, p. 28.

VILANOVA Artigas. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997. 127 p.

WEBER, Raquel. *A linguagem da estrutura na obra de Vilanova Artigas*. 133 folhas. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

Nota do Autor

O presente artigo tem origem em um Trabalho Final de Graduação, defendido em 2012 na FAUUSP, sob o título “Aspectos do debate entre realismo socialista e concretismo: a obra de Vilanova Artigas”. Agradeço ao Prof. Dr. Luiz Recamán, pela orientação, e a Felipe Calderón Valencia, pela tradução do resumo para o espanhol.

pós- | 093

Nota do Editor

Data de submissão: Novembro 2014

Aprovação: Fevereiro 2015

Raphael Grazziano

Arquiteto e urbanista pela FAUUSP (2012), atualmente cursa mestrado pela mesma instituição e graduação em filosofia pela FFLCH-USP.

Avenida Manoel Pedro Pimentel, 315, ap. 74 D. Continental

06020-194 – Osasco, SP

+55 (11) 98303-5300

raphael.grazziano@gmail.com

Claudio Soares Braga
Furtado

e

M BUSCA DO TEMPO e DOS ESPAÇOS PERDIDOS¹

¹ “[...] a obra proustiana se afirma com uma busca não somente do tempo, mas também do espaço perdido” POULET, 1992.

RESUMO

Celebrando os 100 anos da publicação de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, é feita uma leitura de algumas relações entre esse clássico da literatura mundial e o pensamento arquitetônico, à luz da prática que se ensina na FAUUSP. A importância das inovações estilísticas de Proust é vista por reflexos no pensamento da Arquitetura brasileira, ao aceitar-se o papel dessa arte como linguagem do mundo que nos cerca. A imbricação de tempo e espaço permite a transposição da busca da reminiscência para a procura dos espaços de fruição da Arquitetura moderna.

PALAVRAS-CHAVE

Tempo. Espaço. Arquitetura. Literatura. Proust, Marcel (1871-1922). Artigas, João Batista Vilanova (1915-1985).

EN BUSCA DEL TIEMPO Y DE LOS ESPACIOS PERDIDOS

IN SEARCH OF LOST TIME AND SPACE

RESUMEN

Celebrando los 100 años de la publicación de “En busca del tiempo perdido”, de Marcel Proust, se hace una lectura de algunas relaciones entre este clásico de la literatura mundial y el pensamiento arquitectónico, a la luz de la práctica enseñada en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (FAUUSP). La importancia de las innovaciones estilísticas de Proust se ven aquí por sus reflejos en el pensamiento de la arquitectura brasileña, al aceptarse el papel de esa arte como lenguaje del mundo a nuestro alrededor. La imbricación de tiempo y espacio permite la transposición de la busca de la reminiscencia a la procura de espacios de disfrute de la Arquitectura moderna.

PALABRAS CLAVE

Tiempo. Espacio. Arquitectura. Literatura. Proust, Marcel (1871-1922). Artigas, João Batista Vilanova (1915-1985).

ABSTRACT

Celebrating the centenary of the publication of Marcel Proust's *In Search of Lost Time*, it is proposed a reading of some connections between this classic of literature and the architectural thought in the way of teaching architecture, as adopted by FAUUSP. The importance of Proust's stylistic innovation is seen through the influence of Brazilian architectural thought, when the role of this art is accepted as language of the world around us. The overlapping of time and space allows the mixture of the quest for reminiscence with the search for spaces of fruition in modern architecture.

KEYWORDS

Time. Space. Architecture. Literature. Proust, Marcel (1871-1922). Artigas, João Batista Vilanova (1915-1985).

Como muitos fanáticos de Proust, fiz uma vez a peregrinação a Illiers-Combray. Vi a praça da aldeia, a casa da Tia Léonie, entrei no quarto onde o pequeno Marcel aguardava ansiosamente o beijo da sua mãe. Através da janela, avistei o portãozinho pelo qual chegavam os visitantes e, para lá da cerca, o “lado de Swann”.

Depois, num barzinho da praça, tomei uma tisana de tília acompanhada da obrigatória “madeleine”. A experiência foi decepcionante. A igreja da aldeia é uma igreja qualquer, a casa da Tia Léonie se parece com muitas outras da província, o “lado de Swann” é apenas um terreno lamacento, a “madeleine” é um bolinho seco e sem graça. No fundo da minha xícara de tília não havia nada. Estava tudo lá, menos o deslumbramento do texto proustiano.²

Espaço de cem anos nos separa da publicação do primeiro volume de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust (14 de novembro de 1913). Entre os arquitetos, a data passou quase despercebida, apesar do amplo espaço que a Arquitetura ocupa no livro. No primeiro volume da edição brasileira, chamado *No caminho de Swann*, traduzido brilhantemente pelo poeta Mario Quintana, o narrador passeia pela imaginária cidade de Combray, onde se destaca a igreja gótica de Saint Hillaire, e segue as trilhas de John Ruskin, mentor intelectual de Proust e do movimento *Arts and Crafts* de William Morris.

O gótico, que para alguns³ era o estilo da aristocracia decadente, significava a incorporação do mundo sensorial ao universo plástico. Enquanto o neoclássico representava a expressão da burguesia ascendente, e consequentemente progressista, o gótico era um estilo vinculado à construção de igrejas e, portanto, reacionário. Para Ruskin, assim como para Proust, o gótico era a expressão da arte francesa e agregava o fazer manual, o artesanato, aos recursos técnicos dos materiais autênticos; a ousadia estrutural e a corroboração de diversas artes, para o êxtase na fruição do espaço construído. Em comum com o estilo gótico, o texto de Proust é uma profusão de imagens que se sobrepõem, no dizer de W. Benjamin, “um Nilo da linguagem” (BENJAMIN, 1996, p. 37).

Na Arquitetura gótica, cada pedra carrega a marca de sua feitura, cada canto suporta o encanto do tratamento reverenciado, cada raio de luz revela e esconde um mistério. Em Proust, a experiência artística não era somente uma *cosa mentale*, como também coisa do espírito, do sensível, e a catedral que escreve possui em cada palavra a arte, o refinamento e a profusão de sentidos que têm as pedras de Veneza. No dizer de Benjamin, seu livro é uma “[...] síntese impossível, na qual a absorção do místico, a arte do prosador, a verve do autor satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaniaco se condensam numa obra autobiográfica”. (BENJAMIN, 1996, p. 36). Vale lembrar que a Arquitetura gótica pretendia também confluir, em seus espaços, a glória a Deus, a casa para os homens, os trabalhos dos burgueses, a tumba dos honorários, as pedras dos ignorados e os mistérios das trevas. Reúne em seu interior a *lux* divina, o *lumen* dos reflexos pelos vitrais e o *esplendor* das coisas cuja alma resplandece sob a luz de Deus.

O texto de Proust se tece a partir de fatos que o autor vivenciou, um exercício de lembranças e lapsos, mas a urdidura das reminiscências nunca se torna densa, é fluida e sujeita aos desalinhos dos esquecimentos. André Gide rejeitou-o inicialmente, quando era editor da Gallimard; posteriormente, Gide confessou ter sido esse o maior equívoco de sua vida. No Brasil, brilhantes nomes da literatura traduziram ou comentaram a publicação, como Carlos

² PERRONE-MOISÉS, *Espaços proustianos*, p. 70.

³ Além dos filiados ao movimento *Arts and Crafts*, de tendência marxista, parte considerável de conservadores se contrapunham ao classicismo, atribuindo à França sua origem medieval e, portanto, gótica.

Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, bem como estudiosos mais recentes, como Jeanne Marie Gagnebin e Olgária Matos. O livro não relata aventuras lembradas pelo autor, mas o ato puro da lembrança, que as noites esvanecerão no esquecimento. Firma-se na zona fronteira entre o sono e a vigília, onde raios difusos atravessam vitrais fragmentados em imagens sem sentido, ou, ainda, entre os sinais sutis que as palavras transmitem ao enredo.

Ao percorrer os caminhos de sua infância em Combray, o jovem narrador discorre sobre os dois percursos de seus passeios: um mais longo, próximo ao castelo dos nobres de Guermantes, e outro mais curto, pela casa do judeu amante de uma jovem cortesã. Nesse trajeto, percorre os campos da memória, da crítica de arte, da narrativa e da novela. Comenta com frequência a beleza gótica da catedral imaginária. Começa descrevendo a beleza, a elegância, e seu estupor frente às ogivas e vitrais; as imagens lhe vêm involuntariamente, carregadas de forte sensação. O aparentemente incoerente Proust compõe uma sucessão de pontos de vista, como que rodeando as emoções e lhe acrescentando visões complexas, que se sobrepõem para formar a figura da narrativa.

⁴ Comentário extraído do texto de W. Benjamin, *op. cit.*

Para o personagem narrador, são as pinturas impressionistas do personagem pintor Elstir e a paisagem de Delft de Jan Vermeer, as que mais o atraem: o espesso amarelo que o pintor flamengo empresta ao muro da cidade sombreada reporta mais ao mundo o que ali se esconde do que propriamente o que o objeto revela. As figuras que o autor compõe se formam a partir de fragmentos de acontecimentos, impressões e brilhos, que metaforizam a realidade, trazendo ao universo do pintor um contato exíguo e fortemente sensorial com o mundo, pleno de relações internas que parecem mimetizar a sociedade em que vive. As imagens literárias formadas se parecem às das pinturas cubistas de Braque, Picabia, ou de Picasso, que iniciara seis anos antes uma nova visão da arte, com as *Demoiselles d'Avignon*.

A situação social de Proust reflete uma ambiguidade entre sua vivência aristocrática e a postura inovadora dos revolucionários da arte moderna. A ambiguidade é, ao mesmo tempo, seu segredo e sua genialidade; a procura, nos recônditos da alma, do que há de vida, é tarefa de todos os que se empenharam, nas proximidades da virada do século 20 na Europa, na tarefa de construir novas dimensões para a arte e o conhecimento. O que importa não é o que os muros de Delft delimitam, mas o que há de vida por trás deles⁴. As diversas vidas que seus personagens têm, as diferentes dimensões que assumem ao longo dos livros mostram um mundo sem verdades determinadas, sem maniqueísmos, sem um ponto de vista estático; à medida que cada etapa da história se desenvolve, o narrador altera ou acrescenta sua visão sobre os personagens e sobre si, no que fica patente a variação do olhar sobre cada experiência, em função do momento em que ela é retomada. Descobre na arte o único caminho possível para a existência, existência que se dispersa no tempo, mas que, ao final, no *tempo redescoberto* na reminiscência, lhe reconstituirá o sentido.

A palavra tempo está no título e é também a última do livro. Desenrolam-se, ao longo dos sete volumes (na versão brasileira), as primeiras experiências de percorrer uma existência, criando locais, nomes e eventos imaginários, assim como um tempo da imaginação, imagem-tempo que se altera, na medida em que é acionada pela memória involuntária e colorida pela emoção do agora. A essência do tempo é o presente, que é fugaz, e sua força se esvai para um passado que já não é mais o vivido, mas apenas imagem do que ocorreu. O

tempo então só será *tempo*, se reconstruído pela imaginação, pelos nomes e pelas figuras do presente, que se estendem para trás. Procurar a essência do tempo não pode prescindir da procura do espaço, pois estão irremediavelmente fundidos. Daí porque o espaço das praias de Balbec é que será percorrido pelas bicicletas *das raparigas em flor*, e sua brisa lhe dará a sensibilidade de apreciar o belo, não de uma Albertine ou de Andrée, mas de qualquer uma, que poderia indiferentemente se tornar sua amada, pois não serão as personagens, e sim o espaço e o tempo que percorrem a praia que o encantarão e o levarão ao encontro, não só do amor, como também de Elstir, o pintor que lhe apresenta as raparigas, ou a possibilidade do amor. A invenção do tempo e do espaço passa a ser a essência de uma vida que se quer plena e significativa; só a arte lhe possibilitará esse feito, e só a procura das essências lhe permitirá pesquisar os meandros da vida pelo tempo.

Os comentadores do texto estão muito familiarizados com as palavras e podem tirar, de cada trecho do livro, os tijolos que constroem as catedrais da reminiscência criadas por Proust. Nós, que só conhecemos o espaço, as emoções e mal sabemos colocar o tempo nas torres que projetamos, nos perdemos entre as lindas e comoventes imagens literárias do livro, que nos abrem a alma para espaço-tempo desconhecido. O recolhimento dos fatos de nossa vida pela memória e o conjunto das imagens dos lugares onde estivemos, das manhãs que despertamos ou dos lugares que visitamos concorrem para nos remeter a um novo espaço, que buscamos sem poder redescobrir, apenas o inventamos.

Por isso, essa sinfonia de imagens de uma vida não se restringe a imagens internas, mas retrata a possibilidade de se construir um tempo e um espaço que nunca existiram, que não mais serão o que foram, e, no entanto, serão uma construção posterior, a nos permitir a restituição de um sentido a todas as imagens que recolhemos e que se perderam nos escuros espaços da memória, em que foram armazenadas. Um lugar não é apenas um lugar, mas um vasto universo, onde cabem infinitos projetos, infinitas possibilidades de adaptação da geometria humana à mesma forma.

Uma hora não é apenas uma hora, é um vaso repleto de perfumes, de sons, de projetos e de climas. O que chamamos realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente – relação suprimida pela simples visão cinematográfica que se afasta tanto mais da realidade quanto mais lhe pretende limitar –, relação única que o escritor precisa encontrar a fim de unir-lhe para sempre em sua frase os dois termos diferentes (PROUST, 2004, p. 167).

Para nós, arquitetos, o desafio de desenhar esse vaso, repleto de perfumes, sons e climas é o que nos motiva ao projeto: sem ele, não há Arquitetura, mas, ao mesmo tempo, deparamos com as limitações do projeto. Do mesmo modo que o autor se inclina a escrever após o prazer erótico provocado pelas frases de Bergotte e a alegria de descrever os campanários de Martinville, também o que leva o arquiteto ao projeto é uma combinação de um prazer erótico, ao interferir no local, com a alegria de contemplar palácios imaginários. Nós também, no entanto, nos deparamos com impossibilidades, a da Arquitetura, enquanto transformadora do mundo, enquanto articuladora de comportamentos, ou mesmo a impossibilidade de abarcar, ao projetar, todos os problemas apresentados. Roland Barthes repara em três impossibilidades para o personagem central do romance se tornar escritor:

É em primeiro lugar Norpois que transmite ao jovem narrador uma imagem desalentadora da literatura, uma imagem ridícula, mas que ele, não obstante, não teria nem sequer talento bastante para realizar; muito mais tarde, uma segunda imagem virá deprimi-lo ainda mais: a descoberta de um trecho do Journal dos Goncourt, prestigioso e ao mesmo tempo derrisório, serve para confirmar, por comparação, sua impotência para transformar a sensação em notação; finalmente, e ainda mais grave, já que endereçado à sua sensibilidade e não mais ao seu talento, um derradeiro incidente vem dissuadi-lo definitivamente de escrever: ao avistar, de dentro de um trem que o leva de volta a Paris, depois de longa enfermidade, três árvores no meio de um campo, o narrador sente apenas indiferença diante de uma beleza; conclui que jamais há de escrever; tristemente liberado de toda obrigação para com um compromisso que se reconhece decididamente incapaz de manter, ele aceita retornar à frivolidade do mundo e comparecer a uma recepção à tarde em casa da duquesa de Guermantes. E é então que, por uma transposição realmente dramática, tendo atingido as profundezas da renúncia, o narrador descobrirá, bem ao seu alcance, o poder da escrita. (BARTHES, 1974, p. 55-56)

O abandono da escrita se assemelha ao abandono que os arquitetos enfrentaram, ao abrir as portas para a modernidade: abandonar os ornamentos desnecessários, abandonar as ordens, os estilos, abandonar a primazia da forma, abraçar a incerteza.

Neste ano (2015), também se celebra o centenário do nascimento do arquiteto Vilanova Artigas. Tal qual o escritor, o professor produz, num projeto emblemático - o prédio da FAU -, o que Gilles Deleuze atribui à obra proustiana: uma profusão de signos. O salão caramelo (área central do prédio) é uma praça sobre a qual se debruçam irregularmente lajes uniformizadas pelos ângulos retos; formas ortogonais se confrontando com a força oblíqua das rampas; raios de sol que, controlada e descontroladamente, banham o conjunto, indefinindo os limites do interno e do externo, como indefinidas se tornam as regras do conforto ambiental, em favor da arte. Muito se comentou sobre as deficiências do prédio, quanto à temperatura, circulação de ar e insolação; entretanto o professor Flavio Mota apontou que as grandes questões da Arquitetura podem subverter as exigências do cotidiano. Se isso é verdade, a questão do conforto ambiental do prédio nunca foi efetivamente uma questão tranquila para o arquiteto. O desconforto da ambivalência das questões climáticas reflete a ambiguidade que domina essa obra. Também para Proust, o conforto não constitui problema, para as milhares de páginas perdidas entre detalhes fúteis, que aparentemente nada contribuem para a trama, quando, na realidade, são os detalhes *a própria trama*. Na literatura também, os deuses habitam detalhes.

A ambiguidade é matéria constante na escrita de Proust, explicitada na sexualidade de Sodoma e Gomorra, na escrita refinada que, em vez de complementar o clássico, inicia o moderno. O excesso de detalhes, ao invés de rebuscar a escrita, abandona o terreno das coisas, para ingressar no terreno do espírito, locais reais se mesclam com imaginários, personagens reais (como Dreyfus) interagem com personagens inventados. Na Arquitetura da FAU, a ambiguidade se espelha na praça central, para onde tudo converge e que se abre para o jardim, tornando o mais íntimo também o mais público.

Como interessa a Katinsky (KATINSKY, 2003), Artigas, assim como outros arquitetos de sua geração, abandona a Arquitetura, quando, decepcionado com os acontecimentos na União Soviética, em 1956, projeta a residência

Berquó, ou o estádio do Morumbi, refletindo a desesperança do fazer artístico, e volta-se para uma nova proposição de linguagem. Suas propostas tornam-se mais instigantes, ele amplia o universo da linguagem arquitetônica com elementos inovadores, como o teto cogumelo da FAU, que será utilizado em vários projetos posteriores, tanto nas obras de Paulo Mendes da Rocha (Pinacoteca de São Paulo), quanto em Koolhaas (biblioteca de Seattle), ou Siza e Souto e Moura (Pavilhão da Serpentine Gallery).

Cria caixilhos, divisórias, recoloca a questão dos dutos hidráulicos, entre tantas outras inovações que parecem obscurecer as polêmicas climáticas. Para a Arquitetura, o abandono está em dispensar as formas ditosas, as possibilidades de significação da forma, a tentativa de regular usos aos espaços. Significa se dedicar a discutir suas próprias impossibilidades e, com isso, abandonar o mundo, para se tornar linguagem. A Arquitetura moderna abandona o diálogo com o conforto, a adequação ao programa, a monumentalidade do recinto, para se tornar um objeto difusor de signos cujos significados não se esgotam numa leitura ou num padrão, mas são um constante renovar-se. A Arquitetura, como a literatura, deixa de registrar um instante ou uma sensação, para se tornar reminiscências, “[...] que são metáforas da vida e as metáforas são reminiscências da arte” (DELEUZE, 2010, p. 52).

Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as que porventura existem na Lua. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito. (PROUST, 2004, p. 172)

Ao invés de uma escola confortável ou adequada, formas novas, nas quais não só a escola que já havia nela se assentou, como também recebeu as diversas escolas em que a FAU se transformou nos últimos 40 anos. Ali couberam formas que nunca foram cômodas ou acomodadas, continuam produzindo signos sobre os quais nos debruçamos, como volumes imperfeitos sobre um manto imanente, aberto a receber novas ideias e novos conceitos de seus espaços.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos*. O grau zero da escritura. Proust e os nomes. Tradução Heloysa de Lima Dantas; Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974. 237 p.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, v. 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. 253 p.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. 183 p.
- KATINSKY, Júlio; ARTIGAS, Rosa; OHTAKE, Ruy. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; Editora RO, 2003. 259 p.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 364 p.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Tradução Ana Luiza B. Martins Costa. São Paulo: Imago, 1992. 143 p.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. No caminho de Swann. Volume 1. Tradução Mário Quintana. Comentários e posfácio de Olgária Chaim Féres Matos e Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Globo, 2006. 558 p.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. À sombra das raparigas em flor. Volume 2. Tradução Mário Quintana. Prefácio, Guilherme Ignácio da Silva, posfácio Rolf Renner. São Paulo: Globo, 2006. 672 p.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. O caminho de Guermantes. Volume 3. Tradução Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2007. 688 p.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Sodoma e Gomorra. Volume 4. Tradução Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2008. 640 p.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. A prisioneira. Volume 5. Tradução Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Globo, 2002. 524 p.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. A fugitiva. Volume 6. Tradução Carlos Drummond de Andrade. São Paulo, Globo. 2012. 392 p.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. O tempo redescoberto. Volume 7. Tradução Lúcia Miguel Pereira. 15 ed. São Paulo: Globo, 2013. 464 p.

Nota do Editor

Data de submissão: Maio 2014

Aprovação: Dezembro 2014

Claudio Soares Braga Furtado

É arquiteto formado pela FAUUSP, doutor em Arquitetura e Design na mesma instituição. Tem escritório de Arquitetura e Iluminação em São Paulo e foi professor em diversas faculdades de Arquitetura, inclusive a FAUUSP.

Rua Salto Grande, 137, Perdizes

01257-020 – São Paulo, SP, Brasil

+55 (11) 992 192 772

cfurtado@usp.br / cfurtado.arquiteto@gmail.com

Anália M. M. C. Amorim

Orientador:
Prof. Dr. Sylvio Sawaya

POR QUEM OS RIOS SECAM?

102

pós-

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre as obras que são adotadas para o combate às secas da região Nordeste do Brasil. Deriva da tese de doutorado “*Habitar o Sertão*”, (AMORIM, 2001), desenvolvida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Professor Dr. Sylvio Sawaya. Traz duas abordagens. A primeira chama a atenção para as formas pelas quais se dá a distribuição da população brasileira. Longe de esgotar o assunto, seu cerne questiona o modo vetorial de se planejar o crescimento econômico sobre o território nacional. A segunda abordagem, a que este artigo dedica maior ênfase, busca refletir sobre uma forma possível de gerir a água no Semiárido nordestino, e de como esta forma poderá gerar riqueza material, por meio de conquistas técnicas e humanas. Para tanto, chama a atenção para os princípios que regem os dispositivos técnicos e espaciais adotados no Projeto Habitar o Sertão. O objetivo do artigo é propor uma possível correção de rota na política de condução das águas no Semiárido brasileiro, assim como refletir sobre as possíveis consequências dessa decisão na redistribuição populacional no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

Obras contra a seca. Revegetação do Semiárido nordestino. Semiárido brasileiro. Transposição do rio São Francisco. Distribuição populacional brasileira.

POR QUIÉN LOS RÍOS SE SECAN?

FOR WHOM THE RIVERS DRY UP?

RESUMEN

Este artículo se propone una reflexión sobre las obras que son adoptadas para combatir la sequía en la región Nordeste de Brasil. Deriva de la tesis doctoral "*Habitar o Sertão*", (AMORIM, 2001), desarrollada en la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, bajo la orientación del profesor Dr. Sylvio Sawaya. Trae dos enfoques. El primer llama la atención para las formas cómo se da la distribución de la población brasileña. Lejos de agotar el tema, su núcleo cuestiona el modo vectorial de planificar el crecimiento económico en el territorio del país. El segundo enfoque, al que se dedica más énfasis, busca reflexionar sobre una manera posible de gestionar el agua en el Semiárido del Nordeste brasileño y cómo esta forma podrá generar riqueza material, a través de logros técnicos y humanos. Para tal, llama la atención para los principios que rigen los dispositivos técnicos y espaciales adoptados en el Proyecto "*Habitar el Sertão*". El objetivo de este trabajo es proponer una posible corrección del rumbo en la política de conducción de las aguas en el Semiárido brasileño, bien como reflexionar sobre las posibles consecuencias de esa decisión en la redistribución de la población en Brasil.

PALABRAS CLAVE

Obras de combate a la sequía. Revegetación del Semiárido del Nordeste. Semiárido brasileño. Transposición del río São Francisco. Distribución de la población brasileña.

ABSTRACT

This paper analyzes the distribution of population in Brazil, one of the starting points for understanding the formation of cities and enduring social inequality. Its goal is to describe and to reflect about the decisions of architectural planning, territory design, and urban planning, and to propose a possible course correction. Two scenarios served as its backdrop: the state of violence and misery to which poor people are subjected in Brazilian urban centers and how one faces the water issues in Brazil, especially in its Northeast Region. At its core, this paper questions the vector mode for planning growth in a territory and analyzes two points: the behavior of populations and the knowledge of the waters. It starts out from the statement that the Brazilian Northeast exports two products: man and water. It also provides a brief analysis about a project to divert part of the São Francisco River to fight the desertification process in the Brazilian semi-arid region and discusses a national alternative to face this problem.

KEYWORDS

Design decisions, territorial planning, formation of cities, social inequality, diversion of the São Francisco River, semi-arid, migration, water management.

Este texto tem como pano de fundo dois cenários: o estado de violência e penúria a que está submetido o pobre, nos grandes centros urbanos do Brasil, e a maneira como se enfrenta a questão da água neste país, em especial no Nordeste brasileiro. Assim sendo, dois pontos serão abordados: a condução das populações e o conhecimento das águas.

Refletir sobre a distribuição da população no território nacional pode ser um dos pontos de partida, para compreender a formação das nossas cidades e a manutenção da desigualdade social.

Parta-se da constatação de que o Nordeste brasileiro exporta dois produtos: homem e água.

Sabe-se que o deslocamento de populações se dá pelo estado de penúria em que o indivíduo se encontra e a esperança de uma vida mais próspera em outra paragem. Para que isso aconteça, é preciso que haja tais populações para serem manejadas.

E isto, no Nordeste brasileiro, sempre houve de sobra. Habitam, hoje, os 950.000 km² do chamado Polígono das Secas, cerca de 30 milhões de habitantes, 40 milhões de animais domésticos, alguns milhares de animais silvestres e bilhões de insetos, que vivem na sazonalidade da Seca¹. Gente para moer cana, extrair borracha, mover máquinas, levantar cidades...² Tarefas de grande serventia e que demandam pouca instrução.

O que talvez surpreenda é saber que a segunda maior fonte de exportação do Nordeste do Brasil é água.

Nas regiões mais secas do Semiárido brasileiro, a cota média de chuva anual é de 400 milímetros - para se ter uma ideia, a média pluviométrica anual da Califórnia é de 200 milímetros, e a de Israel, 35 milímetros. A evaporação do Semiárido, entretanto, é da ordem de 2.000 milímetros. Ou seja, evapora cinco vezes mais água do que chove. São 2.800 horas de sol por ano. Uma média de oito horas de sol por dia. Esta cota pode chegar a quatorze horas de sol num dia: dez horas de luz direta e quatro de luz rebatida. São ventos de até 25 quilômetros por hora³. Energia suficiente para secar, até esbranquiçar a olho nu, matérias orgânicas que perseveram em vingar.

Sem querer enveredar, neste instante, pelo significado dessa capacidade energética solar, estes dados são para elucidar, entre outras coisas, que essa água vorazmente sugada pelo calor solar é transportada, exportada pelo vento, e chove em outras paisagens.

Esses dados são para determinar que, se é para se conceber captadores, armazenadores, condutores e distribuidores de água, que se decida por desenhos subterrâneos de equipamentos. Obras de beleza escondida, dados fundamentais para decisões de projetos que definirão artefatos de arquitetura, de infraestrutura, de desenho urbano, de desenho e planejamento territoriais.

Ainda sem querer dedicar-se à descrição técnica desses dispositivos - visto que eles se encontram detalhados na tese *Habitar o Sertão*, da qual foram extraídos desenhos que se verão a seguir -, retorne-se às duas razões de ser desse texto: a condução das populações e o conhecimento das águas.

O rápido crescimento populacional em algumas capitais brasileiras, nos últimos setenta anos, se dá, inclusive e principalmente, pela chegada do imigrante nordestino, advindo do êxodo de uma terra agrária e pecuarista, que não assimilou as leis trabalhistas e fabris do Estado Novo à sua forma monocultora e feudal de produzir capital. Seus proprietários preferiram, a curto prazo, expulsar a mão de obra de seus latifúndios e, a médio prazo, quando muito, mecanizar-se ⁴.

A população expulsa, ainda analfabeta e desequipada, migra para os grandes centros urbanos⁵. Boa parte é assimilada pela construção civil, pela industrialização, pelo comércio e serviço. Constrói e habita as zonas mais precárias em termos de urbanização. Mesmo assim, estabiliza-se e constitui até hoje, por seus descendentes e agregados, a força motriz de vários segmentos produtivos da sociedade. Todavia é ainda nesta população que se encontra uma grande potência de trabalho não satisfeita ou assimilada. É nela que se encontram os índices de menor escolaridade e maior analfabetismo. Estatísticas mostram o envolvimento direto e indireto de grande parte desse povo com a indústria armamentista do roubo, do tráfico, do comércio de segurança comprada. A memória agrária de cultivo e luta por vezes conduz outra parte dessa população aos movimentos destituídos de terra, para a sobrevivência país adentro. Outras vezes a vemos na oferta de sua força de trabalho à ocupação ilegal de terras urbanas, ao trabalho escravo ou ainda ao biscoite e à prostituição.

Perguntas se fazem inevitáveis, diante de massas migratórias não totalmente assimiladas por seu destino ou propósito. Neste caso específico, poder-se-ia pensar: pode-se interferir na origem do movimento? Diante da imensidão de terra semiárida, sem uso⁶, à espera de projetos viáveis, pode-se afetar sua qualidade, a ponto de torná-la apta a acolher de volta populações, em forma de trabalhadores, famílias, grupos afeitos à terra, e mesmo a não os deixar partir?

Eis um desafio.

As primeiras constatações elucidaram que essa região não se presta ao ecoturismo e não atrai a implantação de indústrias. Tampouco se adapta, enquanto região de plantio, ao modelo predominante e internacional de agricultura e pecuária⁷, por conta de grande parte de seu território ser coberta, repita-se, por um clima quente, com alguma chuva e muita evaporação, seus solos serem preponderantemente rasos, pouco férteis e sujeitos à salinização⁸, sua estrutura fundiária e produtiva ainda ser arcaica e perversa, sua população, ainda analfabeta, empobrecida e permanentemente submetida a êxodos.

Estes fatores fizeram do Semiárido nordestino uma região que não responde às demandas internacionais da política econômica do *agrobusiness*⁹, a lógica que normalmente se aplica às demais regiões agrícolas brasileiras, em que a terra pode ser fertilizada e auferir mais de uma safra por ano.

Sem fazer parte de uma agenda economicamente ativa, no cenário nacional ou internacional, o Nordeste terá de ser pensado de outra maneira. Para tanto, fez-se necessário conhecer os diversos ecossistemas da região e entender como se deu e vem se dando a degradação do ambiente¹⁰.

Todos os dados demonstraram a presença de uma crescente desertificação: condição quando e onde não é mais possível extrair riquezas orgânicas significativas e é exponencialmente difícil gerar qualquer fertilidade no solo.

Não há alternativa. Para manter a população ligada ao território semiárido, no Brasil ou fora dele, é preciso gerar solo fértil. E isto pode ser possível a partir da revegetação da região¹¹. Devolver ao território a fertilidade que já foi sua outrora, antes da devastação feita pelo gado e pela ocupação humana¹². Sombrear a terra e construir uma floresta. Fazer disso um dos itens de um Plano de Nação, ao gerar trabalho, construir riqueza distribuída e equilibrar a ocupação territorial nacional.

Hoje, o Polígono das Secas segue em seu processo de desertificação.

Estudos acadêmicos e noticiários populares, há mais de 20 anos, denunciam que o processo de desertificação nos nove estados da região Nordeste e no norte de Minas Gerais aumenta¹³. Estamos hoje na pior seca que a presente geração já viveu. Há 60 anos, os estios vêm se alargando no tempo, e os solos se desertificam. A seca está em curso.

É de se esperar que a busca de solução se incline para as águas perenes. Em primeira instância, que se elejam os rios como redentores. As duas únicas fontes fluviais de água perene e superficial para o Nordeste Semiárido são o rio Parnaíba e o rio São Francisco.

O rio Parnaíba, que separa o estado do Maranhão do estado do Piauí, ainda banha um pequeno trecho do estado do Ceará. É um rio que corre numa planície, com um desnível de 880 metros. Seus afluentes da margem esquerda são todos perenes, vindos do regime fluvial caudaloso típico da região amazônica. Seus afluentes da margem direita são, na sua maioria, temporários, advindos do Polígono das Secas¹⁴.

O rio São Francisco, muito caudaloso e extenso, nasce a 1.200 metros de altitude, na serra da Canastra, ou seja, fora do Polígono das Secas. Embora seus 631.133 km² de bacia se deem na região Nordeste, é em Minas Gerais onde ele capta suas águas, seguindo em déficit hídrico pelo restante de seu curso. Mexer nesta equação hídrica é algo bastante delicado.

O ano de 2014 começa e estampa as imagens de um rio São Francisco raso, de margens expostas, carcomidas pelo desmatamento e pela má urbanização ao longo de seu curso¹⁵. Estas imagens fizeram ressurgir um episódio do início de 2003, quando o Estado brasileiro retoma o olhar para a questão ambiental do Nordeste brasileiro, no primeiro mês de mandato do presidente Luís Inácio Lula da Silva. Naquela ocasião, foi apresentado a seu Ministério do Meio Ambiente o Projeto Habitar o Sertão¹⁶, cujo desígnio pensa o território como um plano, como uma superfície, contrariando o traçado vetorial próprio das linhas férreas, canais, rodovias, que concentra o crescimento do território ao longo de seu curso.

O objetivo do Projeto Habitar o Sertão é a construção de florestas, por meio do trabalho de um contingente de população distribuído no território segundo uma forma mais difusa de ocupação. Populações unidas pelo projeto de construção de um Semiárido revegetado e por núcleos de encontro e potencialização de planos. O Projeto foi, todavia, preterido. Optou-se pelo projeto vetorial de transposição do rio São Francisco.

Hoje, ao ver as imagens de um rio São Francisco assoreado antes mesmo de serem acionados os dois primeiros canais de transposição, convenço-me de que este projeto não propiciará a fertilização do território nordestino, nem a curto, nem a médio, nem a logo prazo.

Precisamos de um desenho que conte com uma população mais espalhada no território, disposta a se dedicar ao cultivo de pequenas glebas, na construção de uma floresta. Esta tarefa dificilmente poderá ser praticada, se a maioria dos habitantes do Sertão se concentrar em cidades de médio e pequeno portes, dispostas ao longo de extensos vetores.

O texto para o primeiro ponto aqui, e considera que ainda há muito a expor sobre “êxodos” planejados coletivamente e permanências de populações em seus locais de origem, em busca de uma distribuição territorial mais humana e menos violenta.

O segundo pondo é: Como conhecer a justa medida de água que fertilizará o solo?

Não raro, vê-se no solo dessa região a matéria orgânica esbranquiçar-se, numa espécie de pré-calcinação. A caatinga tem um vigor de extrato. A mata nativa tem uma densa latência. Ela é a real separação entre o deserto e a fertilidade, posta à prova pela adaptabilidade ao seco. É dela que temos de partir.

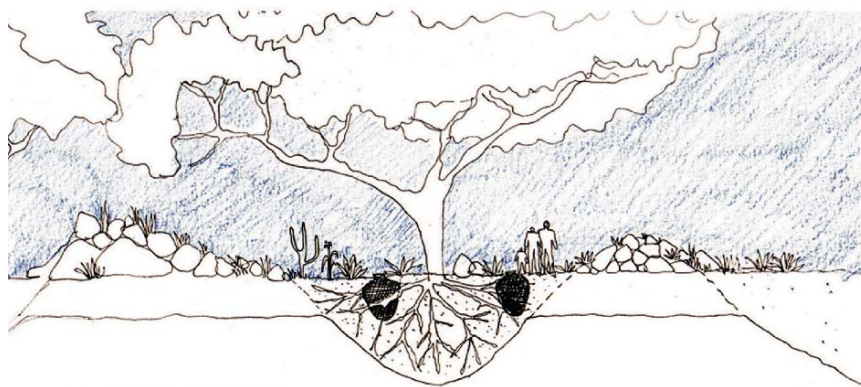
A justa medida de água a ser usada na revegetação é, em princípio, a medida dada pelo fato natural. E esta preexistência nos mostra que a água é tragada por osmose¹⁷. Não na intensidade de um gotejamento. Não na intensidade de uma aspersão.

Reconheça-se que dificilmente a população, hoje analfabeta funcional, lerá e seguirá as instruções de uma bula própria das irrigações por gotejamento¹⁸.

Reconheça-se que aspergir água num solo raso¹⁹ e que contém sal exige uma providência de drenagem, para que a superfície do solo não se salinize - não nos esqueçamos de que a Depressão Sertaneja já foi um fundo de Oceano²⁰. São duas instalações: uma para aspergir, outra para drenar. São dois custos.

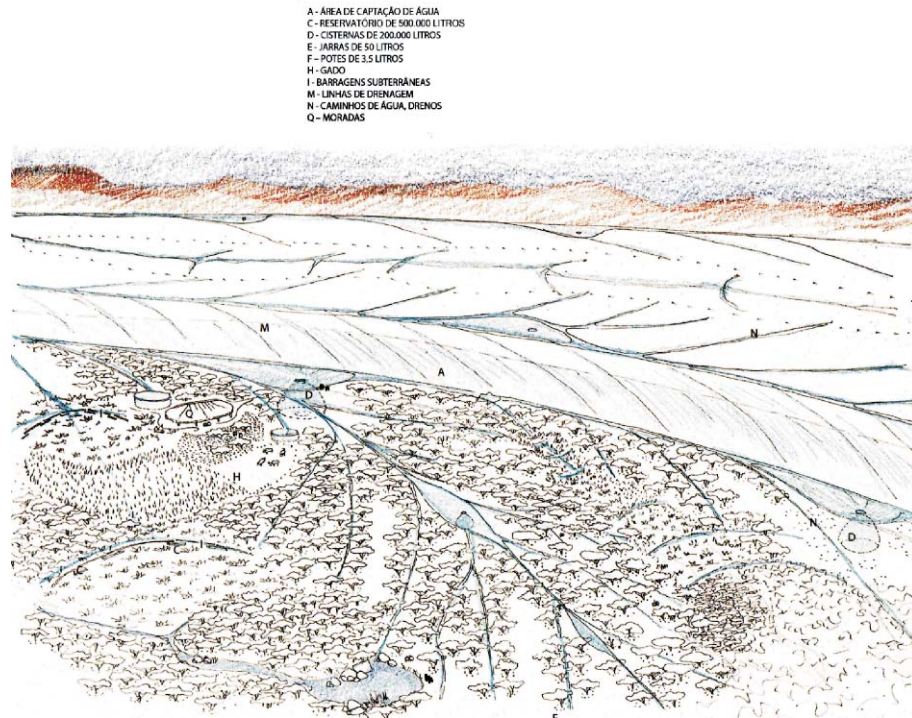
A osmose dispensa drenagem e bulas. É a planta que maneja a quantidade de água que necessita. Com isto, se diminui consideravelmente a quantidade

Panelas de fertilidade à base de irrigação por osmose. 2014. Desenho da autora.

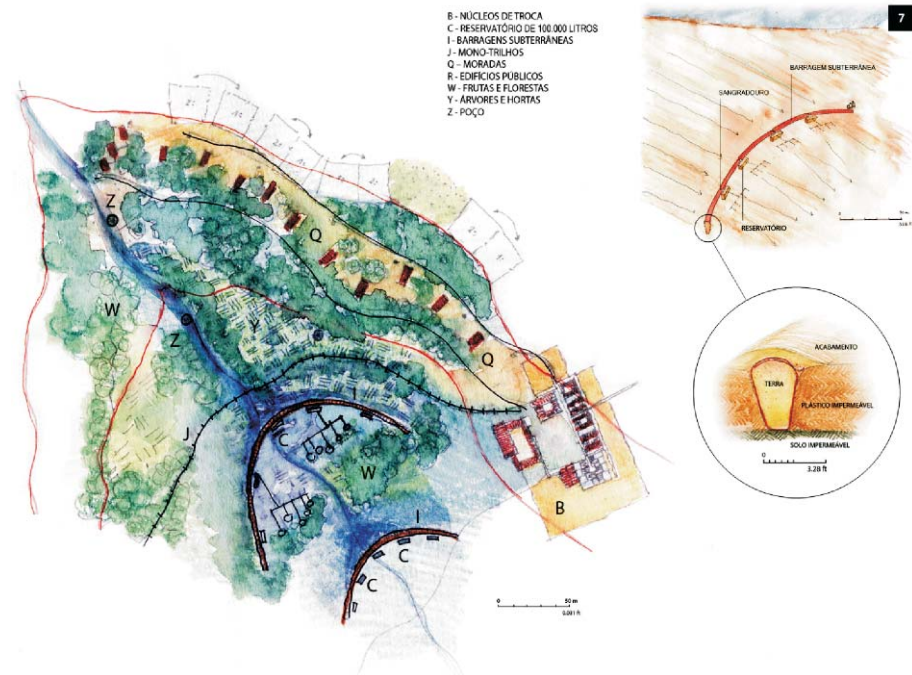


PANELAS DE FERTILIDADE

Outras infraestruturas, outras paisagens. 2014.
Desenho da autora.



Outras infraestruturas, outras paisagens. 2014.
Desenho da autora.



de água oferecida ao solo e se prolonga seu tempo em contato com o solo ativo na plantação, evitando a lixiviação.

Assim posto, confirma-se a necessidade de projetar a ocupação do território, tendo como norteadores de projeto a topografia do lugar para a condução das águas, a qualidade do solo que se quer fertilizar e os dispositivos que alimentarão o sistema hídrico, baseados na quantidade de água necessária para o vegetal realizar sua osmose ao longo do tempo.

São novos desenhos de infraestrutura, equipamentos e habitação, voltados, num primeiro momento, para a captação, condução, armazenamento, distribuição e absorção das águas de chuva²¹, todavia aptos a serem alimentados por outros sistemas. Ao se diminuir a quantidade de água necessária para realizar o propósito, aumenta-se o número de possíveis fontes de abastecimento²².

Culturalmente veem-se as grandes e esporádicas chuvas serem reverenciadas pelo sertanejo²³. Está na hora, sem demora, de lhes fazer reais oferendas.

As reais oferendas serão quando, no dia da tempestade, as águas forem conduzidas pelas veredas construídas e captadas pelas bocas de toda sorte de cisternas, nichos, cavernas, barragens e barreiros subterrâneos. Quando, neste dia, se cantar a música dos rios provisórios.

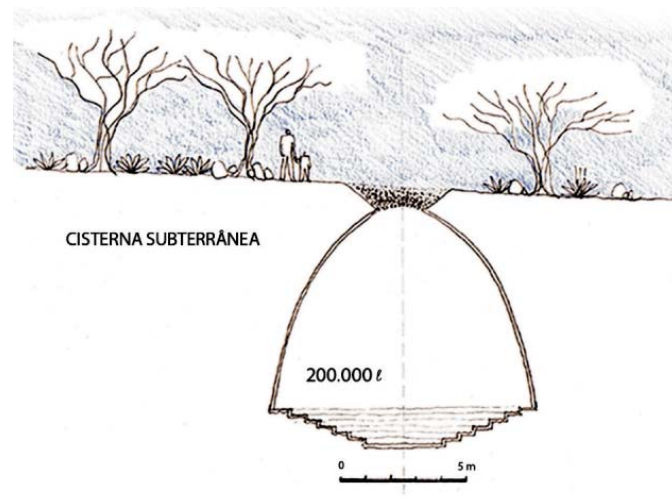
Filtremos a luz e construamos cisternas. Daqui a cem anos, esses lugares poderão ser visitados como ruínas de uma floresta fértil.

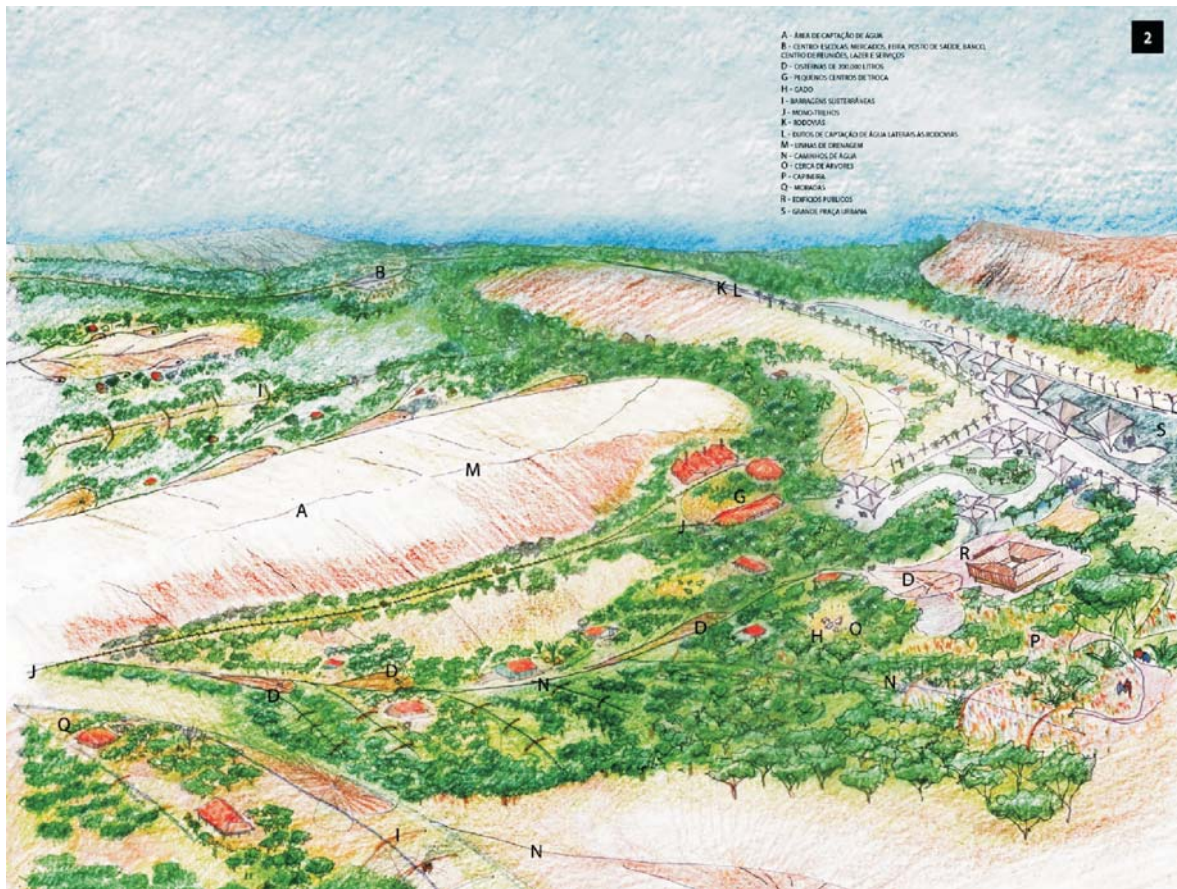
Assumamos que apenas a Natureza é a expressão máxima possível do que buscávamos outrora como moto contínuo.

Há distintos ciclos de letargia e ápice em cada bioma. Eles existem e nos permeiam. Reconheçamos que bens como gravidade, chuvas, vento, sol são os únicos capitais que se distribuem em superfícies. Se não equanimemente, todavia sem privilégios.

O desenho principal dessa rede é o traçado dos caminhos nas superfícies planas, nos campos extensos, nas pequenas protuberâncias da paisagem. O desenho do território. Uma rede de caminhos e permanências, que capta e

Reservatórios subterrâneos em solos rasos. 2014.
Desenho da autora.





Proposta elaborada pela autora do artigo. 2014.

conduz a maior quantidade de água das chuvas e tormentas, e a guarda livre do furor dos ventos e do calor intenso do sol – essa luz que tudo dá e não tem por que tirar tão rápido. Uma rede de novas conduções e permanências que nutra por osmose a plantação.

Uma reserva de vegetais e animais no que antes era promessa de deserto já será lucro²⁴.

Este projeto se faz com gente e vontade política. Decisões que incluam educação, valorização da cultura local, fomento de tecnologias de baixo custo, fácil manuseio e baixo impacto, adoção da ciência que já foi produzida pelas empresas de pesquisas agrárias, como a Embrapa Nordeste.

É preciso dar prosseguimento aos auxílios que alavancaram populações da linha de pobreza extrema, por meio da educação e do trabalho compromissado. Galgar a próxima etapa, que sucederá a esta primeira assistência: ter um projeto viável de Nação e Território a se construir, e responder pela evolução do projeto por meio do trabalho de cada um dos envolvidos. A educação é urgente, e o trabalho existe em toda a sua latência, como possíveis alternativas de vida.

O que a secura do rio São Francisco explicita, sem margens a ambiguidades, é que é hora de corrigir a rota traçada há dez anos para o Nordeste Semiárido. Deixemos o Velho Chico correr em paz.

O canal da transposição do rio São Francisco poderá ser incorporado como macrovetor de água. Um rio temporário de grande porte e, por seu grande porte, uma exceção do sistema de revegetar o Semiárido. Percamos apenas o anel - que foi ver esses dois canais de transposição como fluxos contínuos, rios perenes, veias abertas para o sol e para o vento. Não percam, todavia, os dedos.

O apelo prossegue, e o texto expõe o rogo de que não erremos mais nas seguintes lições: armazenar água em grandes superfícies expostas ao vento e à evaporação; considerar que apenas tendo água, sem dosá-la, o Semiárido é fértil; desconhecer sua salinidade; desconhecer as vocações de cada um de seus solos; descobrir a terra de sua cobertura vegetal; fazer reforma agrária sobre areias²⁵; adotar monoculturas, menos ainda em terras frágeis; tratar o Semiárido como um único ecossistema.

Encerrando, retoma-se a interrogativa:

Por quem os rios secam?

E a resposta ecoa:

Eles secam por nós.

NOTAS

¹ Sobre a seca:

- CARVALHO, Otamar de. *O impacto social da seca no Nordeste*. Palestra proferida em 7 de março de 1994, na Conferência Nacional e Seminário Latino-Americano da Desertificação, realizados em Fortaleza - CE, no período de 7 a 10 de março de 1994. Organização: Grupo Esquel Brasil. Patrocínio: PNUD, Governo do Estado do Ceará e Banco Nordeste do Brasil.

- PORTELA, Fernando; ANDRADE, Joaquim C. de. *Secas no Nordeste*. Série Viagem pela Geografia. 11 ed. São Paulo: Ática, 1995. 72 p.

² PASTORE, José. *Desigualdade e mobilidade social no Brasil*. Série 1ª – Estudos Brasileiros, v. 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; T. A. Queiroz, 1979. 217 p.

³ DUQUE, João Guimarães. *Solo e água no Polígono das Secas*. 4 ed. Salvador: Ministério da Viação e Obras Públicas; Departamento Nacional de Obras Contra as Secas; ABC Gráfica Offset, 1973. 223 p.

- AMORIM NETO, Malaquias da S. *Estimativa da evapotranspiração potencial*. Comunicado Técnico n. 31. Petrolina, PE: EMBRAPA - CPATSA, 1989. 17 p.

⁴ Sobre a questão agrária nordestina:

- CHILCOTE, Ronald H. *Transição capitalista e a classe dominante no Nordeste*. Coleção Coroa Vermelha (Estudos Brasileiros), v. 19. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; T. A. Queiroz, 1990. 368 p.

- CARVALHO, I. M. M. de. *O Nordeste e o regime autoritário* – discurso e prática do planejamento regional. São Paulo: Hucitec, 1987. 359 p.

- GRAZIANO NETO, Francisco. *Qual reforma agrária?* – terra, pobreza e cidadania. São Paulo: Geração Editorial, 1996. 115 p.

- SZMRECSÁNYI, Tamás. *Pequena história da agricultura no Brasil*. Coleção Repensando a História. São Paulo: Editora Contexto, 1990. 102 p.

⁵ MINISTÉRIO DO INTERIOR. *Aspectos do quadro social do Nordeste*. Recife: Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste; Superintendência Adjunta do Planejamento; Coordenação de Planejamento Regional; Divisão dos Estudos e Diagnósticos, 2 ed., p. 59-141, 1985.

⁶ SILVA, L. O. *Terras devolutas e latifúndio* – efeitos da lei de 1850. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. 373 p.

⁷ ANDRADE, Manuel Correia de. *Estado, capital e industrialização do Nordeste*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. 101 p.

⁸ BERTONI, José; LOMBARDI, N. Francisco. *Conservação do solo*. Coleção Brasil Agrícola. 3 ed. São Paulo: Ícone, 1990. 355 p.

⁹ GEORGE, Pierre. *Geografia agrícola do mundo*. 6 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. 122 p.

¹⁰ Sobre os biomas nordestinos:

- AB'SABER, Aziz Nacib. O domínio morfoclimático semi-árido das Caatingas Brasileiras. In: *Geomorfologia*, n. 43, São Paulo: Instituto de Geografia, Universidade de São Paulo, p. 1-39, 1974.
- MARA - Ministério da Agricultura e da Reforma Agrária. *Atlas do Meio Ambiente do Brasil*. Brasília: Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária – EMBRAPA; Serviço de Produção de Informação - SPI; Editora Terra Viva; Fundação Banco do Brasil, 1994. 138 p.
- EMBRAPA - Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária. *Zoneamento agroecológico do Nordeste: diagnóstico do quadro natural e agrossocioeconômico*. Documentos. n. 80. v. 1 e 2. Petrolina, PE: Ministério da Agricultura, do Abastecimento e da Reforma Agrária; Centro de Pesquisa Agropecuária do Trópico Semi-Árido - CPATSA; Centro Nacional de Pesquisa de Solos - CNPS - Coordenadoria Regional do Nordeste. Convênio: EMBRAPA – CPATSA / ORSTOM - CIRAD, Novembro 1993, p. 11-81.

¹¹ Sobre a Revegetação:

- TIGRE, Carlos Bastos. *Porque reflorestamento no Polígono das Secas*. Fortaleza, CE: Ministério do Interior, Departamento Nacional de Obras Contra as Secas, 1970. 146 p.
- TIGRE, Carlos Bastos. *Silvicultura para as Matas Xerófilas – defesa dos recursos naturais renováveis*. 2 ed. Fortaleza, CE: Yale, 1970. 176 p.
- ANDRADE, Manuel Correia de. *Geografia, região e desenvolvimento – introdução ao estudo do “Aménagement du Territoire”*. 3 ed. Recife, PE: Universidade Federal de Pernambuco. Editora Universitária, 1977. 95 p.
- DUQUE, José Guimarães. *O Nordeste e as Lavouras Xerófilas*. 2 ed. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1973. 238 p.
- GOLFARI, Lamberto; CASER, Roberto. *Zoneamento ecológico da Região Nordeste para experimentação florestal*. Projeto de Desenvolvimento e Pesquisa Florestal - PRODEPEF. Série Técnica n. 10. Belo Horizonte, MG: Centro de Pesquisa Florestal da Região do Cerrado. PNUD / FAO / IBDF / BRA-45, 1977. 116 p.
- NIMER, Edmon. *Subsídio ao Plano de Ação Mundial para combater a desertificação*. Rio de Janeiro: Superintendência de Recursos Naturais e Meio Ambiente – SUPREN / IBGE, p. 7-40, 1980.
- SOUZA, M. J. N. et al. Condições Geo-Ambientais do Semi-Árido Brasileiro. Notas e Comunicações de Geografia. Série B. *Textos Didáticos*, n. 15. Recife: Departamento de Ciências Geográficas, Universidade de Pernambuco, julho de 1996. p. 173 -198.

¹² Sobre a antiga fertilidade do solo semiárido do Nordeste:

- COIMBRA - FILHO, Ademar F.; CÂMARA, Ibsen de Gusmão. *Os limites originais do Bioma Mata Atlântica na Região Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: FBCN, 1996. 86 p.
- ANDRADE, Gilberto O. de. *A Serra Negra – uma relíquia geomórfica e higrófila nos tabuleiros pernambucanos*. Recife: Imprensa Oficial, 1954. 42 p.
- EHLERS, Eduardo. *Agricultura sustentável – origens e perspectivas de um novo paradigma*. São Paulo: Livros da Terra, 1996. 157 p.
- MELO, Mário L. de. A Serra Negra, uma ‘ilha’ da Caatinga. *Anais. Associação dos Geógrafos Brasileiros*. n. 7 (1), p. 132 – 170, 1955.

¹³ Sobre a desertificação do Nordeste:

- AB'SABER, Aziz Nacib. Espaços ocupados pela expansão dos climas secos na América do Sul, por ocasião dos Períodos Glaciais Quaternários. In: *Paleoclimas*, n. 3, São Paulo, IGEO, USP, p. 1-19, 1977. [Traduzido para o inglês: Spaces occupied by the expansion of dry climates in South America during the Quaternary ice ages. *Revista do Instituto Geológico*, v. 21, n. 1-2, p. 71-78, 2000.]
- AB'SABER, Aziz Nacib. Problemática da desertificação e da savanização no Brasil Intertropical. In: *Geomorfologia*, n. 53, São Paulo, IGEO, USP, p. 2-19, 1977.
- BLOCH, Didier. *Seca 98: retrato de uma calamidade anunciada* - Recife, PE: OXFAM – UNICEF, 1998. 32 p.
- CONTI, José Bueno. *Desertificação nos Trópicos: proposta de metodologia de estudo aplicada ao Nordeste Brasileiro*. 290 f. Tese (Livre Docência) - Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1995.
- ECKHOLM, Erik; BROWN, Lester R. The spreading deserts ...the shrinking forests. Desertification: a global problem/droughts are inevitable/food prospects in desert lands/social causes and social solutions. *Revista Focus*, v. 28. n. 1. p. 1–11. American Geographical Society, Nova York, set. / out, 1977.

- ¹⁴ MARA - Ministério da Agricultura e da Reforma Agrária. *Atlas do Meio Ambiente do Brasil*. Brasília: Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária – EMBRAPA; Serviço de Produção de Informação - SPI; Editora Terra Viva; Fundação Banco do Brasil, 1994. 138 p.
- ¹⁵ REDE GLOBO. Reportagem do *Jornal Nacional* do final do ano de 2013, início do ano 2014. Recife.
- ¹⁶ AMORIM, A. M. M. C. *Habitar o Sertão*. Resumo. 180 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Orientação: Sylvio Sawaya. São Paulo, 2001.
- ¹⁷ BACZKO, Malgorzata et al. *Techniques douces, habitat et société*. Paris: Editions Entente. 1977. 164 p.
- ¹⁸ SOARES, J. M. *Sistemas de irrigação por mangueiras*. Petrolina-PE: EMBRAPA - CPATSA, 1986. 38 p.
- ¹⁹ Sobre aspersão:
 - ABID. *Caracterização hidráulica e avaliação do sistema de irrigação por aspersão*. Circular Técnica. n. 20. Petrolina, PE: Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária – EMBRAPA, vinculada ao Ministério da Agricultura; Centro de Pesquisa Agropecuária do Trópico Semi-Árido – CPATSA; Apoio: Companhia de Desenvolvimento do Vale do São Francisco – CODEVAS, fevereiro, 1989. 580 p.
 - SOARES, J. M.; PINTO, J. M.; MAGALHÃES, A. A. de. *Caracterização hidráulica e avaliação do sistema de irrigação por aspersão*. EMBRAPA - CPATSA. Circular Técnica n. 20, 1989, 77 p.
 - CORDEIRO, Gilberto G. *Aspectos gerais sobre salinidade em áreas irrigadas: origem, diagnóstico e recuperação*. Documentos. n. 50. Petrolina, PE: EMBRAPA - CPATSA, agosto, 1988. 16 p.
 - PINTO, José Maria; SOARES, José Monteiro; NASCIMENTO, Tarcísio. *Análise de coeficientes de uniformidade de distribuição de água em sistema de irrigação localizada*. Boletim de Pesquisa. n. 41. Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária – EMBRAPA vinculada ao Ministério da Agricultura e Reforma Agrária; Centro de Pesquisa Agropecuária do Trópico Semi-Árido – CPATSA; Convênio: SUDENE / EMBRAPA; Petrolina, PE; junho, 1991. 24 p.
 - SALAZAR, Carlos R. V. *Drenagem agrícola: relações na produção e procedimentos de diagnóstico*. Documentos. n. 53. Ministério da Agricultura - MA; Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária – EMBRAPA; Centro de Pesquisa Agropecuária do Trópico Semi-Árido – CPATSA; Petrolina, PE. Agosto, 1988. 33 p.
 - SALAZAR, Carlos R. V.; FÉLIX, Sandoval Gonçalves; CORDEIRO, Gilberto G. *Avaliação econômica da recuperação de solos salinos no perímetro irrigado de Vaza-Barris – Cocorobó, BA*. Documentos. n. 48. EMBRAPA - CPATSA, Petrolina, PE. Março, 1988. p. 1 -16.
- ²⁰ AB'SABER, Aziz Nacib. Depressões Periféricas e Depressões Semi-Áridas no Nordeste do Brasil. *Boletim Paulista de Geografia*, n. 22. São Paulo, 1956. p. 3 – 18.
- ²¹ Sobre a agricultura de sequeiro, ou seja, aquela que conta preponderantemente com as água das chuvas:
 - BRITO, L. T. de L.; SILVA, A. de S.; MACIEL, J. L.; MONTEIRO, M. A. R. de. *Barragem subterrânea I: construção e manejo*. Petrolina, PE: EMBRAPA - CPATSA, 1989. 38 p.
 - BUDOVSKI, Geraldo. *Sistemas agro-silvo-pastoriles en los tropicos humedos*. Turialba, Costa Rica: Bib. Orton IICA / CATIE, 1965. 29 p.
 - CAATINGA - Centro de assessoria e apoio aos trabalhadores e instituições não governamentais alternativas. *Como fazer um barreiro de trincheira*. n. 5. Ouricuri, PE: Zarabatana, 1993. 16 p.
 - _____. *Como fazer forma para suporte de solo-cimento para colméias*. n. 3. Ouricuri – PE: CTAO- Centro de Tecnologias Alternativas de Ouricuri, s/d. 12 p.
 - _____. *Como fazer suporte de solo-cimento para colméias*. n. 4. Ouricuri – PE: CTAO - Centro de Tecnologias Alternativas de Ouricuri, s/d. 16 p.
 - _____. *Relatório de atividades* – período: julho a dezembro / 94. Ouricuri – PE, jul., 1995. 22 p.
 - _____. *Tirando umidade do pó* – pesquisa de tratamentos populares de água. CTAO - Centro de Tecnologias Alternativas de Ouricuri, Ouricuri – PE, jun., 1992. 9 p.
 - _____. *Trincheira da resistência* – pesquisando um modelo alternativo de barreiro. CTAO - Centro de Tecnologias Alternativas de Ouricuri, Ouricuri – PE, jun., 1992. 34 p.
 - CAVALCANTI, Clóvis (Org.). *Desenvolvimento e natureza: estudos para uma sociedade sustentável*. São Paulo: Cortez, 1995. 432 p.
 - DUPRIEZ, Hugues; LEENER, Philippe de. *Os caminhos da água* – escoamento, irrigação, drenagem – manual tropical. Quinta Parte: *A água superficial*. Curso organizado pelo CLADES / AS- PTA. Petrolina, PE, s/d.
 - BRITO, Luiza T. de L.; SILVA, Aderaldo de; MACIEL, José L.; MONTEIRO, Marco A. R. *Barragem subterrânea I: construção e manejo*. Boletim de Pesquisa. n. 36. Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária – EMBRAPA vinculada ao Ministério da Agricultura; Centro de Pesquisa Agropecuária do Trópico Semi-Árido – CPATSA; Programa de Apoio ao Pequeno Produtor Rural – PAPP; SUDENE; p. 5-38, Petrolina, PE. Abril, 1989.

- SILVA, Aderaldo de Souza; PORTO, Everaldo Rocha; BRITO, Luiza Teixeira de Lima; MONTEIRO, Marco Almiro Resende. *Captação de água de chuva "in-situ": comparação de métodos e densidade de plantio*. Boletim de Pesquisa. n. 35. Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária – EMBRAPA vinculada ao Ministério da Agricultura; Centro de Pesquisa Agropecuária do Trópico Semi-Árido – CPATSA; Programa de Apoio ao Pequeno Produtor Rural – PAPP; SUDENE; Petrolina, PE. Abril, 1989.
 - BERNAT, C.; COURCIER, R. SABOURIN, E. *A cisterna de placas: técnica de construção*. SUDENE/ Programme Solidarité Eau / UPPA Utilização Produtiva de Pequenos Açudes. 1993. 74 p.
 - MENDES, B. V. *Alternativas tecnológicas para a agropecuária do Semi-Árido*. 2 ed. São Paulo: Livraria Nobel, 1986. 171 p.
 - SILVA, A. de S.; BRITO, L. T. de L.; ROCHA, H. M. *Captação e conservação de água de chuva no Semi-árido brasileiro*. Circular Técnica, n. 16. Petrolina – PE: EMBRAPA - CPATSA, MINTER / SUDENE, 1988. 79 p.
 - SILVA, A. de S.; PORTO, E. R.; GOMES, P. C. F. *Seleção de áreas e construção de barreiros para uso de irrigação de salvação no trópico Semi-Árido*. Circular Técnica, n. 3. Petrolina – PE: EMBRAPA – CPATSA, 1981. 43 p.
 - FARIA, Clementino M. B. de. *Práticas que favorecem a capacidade produtiva do solo na agricultura de sequeiro do Semi-Árido brasileiro*. Circular Técnica, n. 28. Petrolina, PE: Ministério da Agricultura e Reforma Agrária - MARA; Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária – EMBRAPA; Centro de Pesquisa Agropecuária do Trópico Semi-Árido – CPATSA, 1992. 30 p.
- ²² Sobre abastecimentos:
- BERNAT, Claire. *Práticas de abastecimento de água*. Pintadas - BA: Programme Solidarité Eau; AS-PTA – Assessoria e Serviços a Projetos em Agricultura Alternativa, 1992. 57 p.
 - OLIVEIRA, A. M. dos Santos; LEITE, C. A. G. *Tecnologias simples para aproveitamentos de pequeno porte dos recursos hídricos do Semi-Árido nordestino*. Artigo Técnico 14. ABGE - Associação Brasileira de Geologia de Engenharia, São Paulo, SP. 1987. 91 p.
 - VALDIVIESO SALAZAR, C. R.; CORDEIRO, G. G. *Perspectivas do uso das águas subterrâneas do embasamento cristalino no nordeste Semi-Árido do Brasil*. Documentos. n. 39. Ministério da Agricultura - MA; Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária – EMBRAPA; Centro de Pesquisa Agropecuária do Trópico Semi-Árido – CPATSA; Petrolina, PE. Novembro, 1989. 40 p.
- ²³ Sobre o Sertanejo:
- ANDRADE, Manuel Correia de. *A terra e o homem no Nordeste* - contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste. 5 ed. São Paulo: Editora Atlas, 1986. 278 p.
 - LEVINE, R. M. *O sertão prometido* – O massacre de Canudos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. 392 p.
 - MAGALHÃES, Nancy A. *Marcas da terra, marcas na terra: um estudo da terra como patrimônio cultural e histórico*. 467 f. Tese (Doutorado) - História Social, Departamento de História da FFLCH – USP, São Paulo, 1996.
 - PIERSON, Donald. *O homem no vale do São Francisco*. 3 volumes. Rio de Janeiro: Ministério do Interior. Superintendência do Vale do São Francisco (SUVALE), 1972. 1.726 p.
 - QUEIROZ, M. V. de. *Messianismo e conflito social* – a guerra sertaneja do contestado: 1912-1916. Ensaios 23. 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 1981. 325 p.
 - SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo; Companhia das Letras, 1996. 645 p.
 - VASCONCELOS SOBRINHO, J. *As regiões naturais do Nordeste, o meio e a civilização*. Recife: Conselho do Desenvolvimento de Pernambuco – CONDEPE, 1971. 441 p.
- ²⁴ Sobre um possível capitalismo agrário:
- ANDRADE, Manuel Correia de. *Comércio internacional e ocupação do território no Brasil – 1930/ 1972*. Coleção Mossoroense, Série A, n. 33, Recife, 1990. 209 p.
 - LEBEAU, R. *Les grands types de structures agraires dans le monde*. Coleção Initiation aux Études de Géographie. Paris, França: Masson et Cie. Éditeurs, 1969. 182 p.
 - OLIVEIRA, A. U. de. *Modo capitalista de produção e agricultura*. 3 ed. Série Princípios. v. 68. São Paulo: Ática, 1990. 88 p.
 - PAGE, Joseph A. *A revolução que nunca houve* – o Nordeste do Brasil 1955-1964. Rio de Janeiro: Editora Record, 1972. 315 p.
 - SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo* – globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: HUCITEC, 1994. 176 p.

²⁵ Sobre a reforma agrária feita no Raso da Catarina:

- Lugar: A seca solidão no raso da Catarina – O sertão do sertão. *Revista Goodyear*. São Paulo, abril / maio / jun., 1990. 5 p.
- FARIA, Clementino M. B. de. *Amostragem de solo para análise de fertilidade*. Comunicado Técnico, 48. EMBRAPA - CPATSA, Petrolina, PE. Junho, 1992. 2 p.

Nota do Editor

Data de submissão: Fevereiro 2014

Aprovação: Setembro 2014

Anália M. M. C. Amorim

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo (EESC-USP). Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Atualmente é professora da Escola da Cidade e da FAUUSP. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Planejamento e Projetos da Edificação, atuando principalmente nos seguintes temas: Arquitetura, Urbanismo, projeto arquitetônico, desenho urbano e ensino. Desde 1996, é presidente da Associação Escola da Cidade - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, mantenedora do Núcleo Escola da Cidade e demais Núcleos.

Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de Projeto.

Rua do Lago, 876 - Cidade Universitária

05508-080 - São Paulo, SP, Brasil

+55 (11) 3091-4550

aamorim@usp.br / aamorim2000@dialdata.com.br

Alessandra Natali Queiroz
Eugenio Fernandes Queiroga
José Roberto Merlin



PARQUE AGROAMBIENTAL COMO NOVA CATEGORIA DE SISTEMA DE ESPAÇOS LIVRES

RESUMO

O presente artigo tem como tema o estudo de sistemas de espaços livres e a urbanização contemporânea na região de Limeira, integrante da Região Administrativa de Campinas - SP. De especial atenção é a configuração do território, como unidade de projeto para um “parque regional contemporâneo” ou, como se propôs chamar, “parque agroambiental”. O “parque agroambiental” não é uma solução simples, mas uma possibilidade de pensar e agir. Pode-se, por meio dele, ajustar o foco de leitura da realidade local, buscando-se mecanismos mais coerentes para nela atuar. Diferentemente de outras regiões de importantes recursos naturais, como a região metropolitana de São Paulo, o conceito do parque objetiva trabalhar uma área econômica e socialmente uniforme, onde a fauna e a flora são quase inexistentes, visto terem sido substituídas pela urbanização e pelas áreas destinadas à produção agrícola para o mercado global. O desafio aqui proposto é tornar o parque regional contemporâneo objeto de debate para políticas públicas de atendimento às necessidades sociais e ambientais. Podem ser práticas de lazer, esportes e/ou contemplativas, atividades culturais de identidade regional, de produção agrícola ou florestal, de conservação de ecossistemas, por meio das quais se definem diferentes níveis e escalas de intervenção e de acessibilidade aos lugares. Propõe-se o conceito de “parque agroambiental” como instrumento de planejamento regional e ambiental.

PALAVRAS-CHAVE

Parque agroambiental. Planejamento paisagístico e ambiental. Espaços livres. Desenvolvimento regional.

EL PARQUE AGROAMBIENTAL COMO NUEVA CATEGORÍA DE SISTEMA DE ESPACIOS LIBRES

THE AGRO-ENVIRONMENTAL PARK AS A NEW CATEGORY OF OPEN SPACES SYSTEM

RESUMEN

El presente artículo tiene como tema el estudio de sistemas de espacios libres y la urbanización contemporánea en la región de Limeira, integrante de la Región Administrativa de Campinas- SP. Merece especial atención la configuración del territorio, como unidad de proyecto para un “parque regional contemporáneo”, o “parque agroambiental”, como se propuso llamarlo. El “parque agroambiental” no es una solución sencilla, sino una posibilidad de pensar y actuar. Se puede, por medio de él, ajustar el foco de la lectura de la realidad local, buscándose mecanismos más coherentes para en ella actuar. A diferencia de otras regiones de importantes recursos naturales, como la región metropolitana de São Paulo, el concepto de ese parque objetiva trabajar un área económica y socialmente uniforme, donde la flora y la fauna son casi inexistentes, ya que han sido sustituidas por la urbanización y por áreas destinadas a la producción agrícola para el mercado global. El reto que aquí se propone es volver al parque regional contemporáneo objeto de debate para políticas públicas de atención a las necesidades sociales y ambientales. Pueden ser prácticas de diversión, deportes y/o contemplativas, actividades culturales de identidad regional, de producción agrícola o forestal, de conservación de ecosistemas, por medio de las cuales se definen diferentes niveles y escalas de intervención y accesibilidad a los lugares. Se propone el concepto de “parque agroambiental” como instrumento de planificación regional y ambiental.

PALABRAS CLAVE

Parque agroambiental. Planificación paisajística y ambiental. Espacios libres. Desarrollo regional.

ABSTRACT

This article studies systems of open spaces and the contemporary urbanization of the municipality of Limeira, which belongs to the Campinas Administrative Region, in the state of São Paulo. We devote our attention to “regional contemporary parks”, which have also been called “agro-environmental parks”. While they do not represent a simple solution, they are a new possibility of thinking and acting. Through these types of parks, we can adjust our focus in the direction of local needs, and search for coherent mechanisms to act locally. Differently than other areas, also endowed with important natural assets, such as the São Paulo Metropolitan Region, this concept of park focuses on areas that are economically and socially uniform and which have been almost stripped of their flora and fauna due to intensive farming activity. The challenge we faced here is to promote a political discussion on regional contemporary parks as a way to meet social and environmental needs. This could include leisure, sports or other cultural activities that brings a regional focus, farming or forestry activities, or the conservation of ecosystems, which would define different levels of intervention and accessibility to the places as a whole. The concept of “agro-environmental park” is proposed as a tool for regional and environmental planning.

KEYWORDS

Agro-environmental park. Landscape and environmental planning. Open spaces. Regional development.

INTRODUÇÃO

O *parque agroambiental* é uma forma de designar novos modos de pensar o sistema de espaços livres brasileiros, mais especificamente aqueles do interior paulista. O cerne desta proposição é a possibilidade de tornar essa nova categoria de espaço livre uma estratégia de desenvolvimento regional, buscando a superação dos modelos de gestão, execução e financiamento estritamente no âmbito municipal, tendo como objetivo a sugestão de implementação de um modelo de parque mais complexo, de vertente urbana, agrícola e ambiental, abarcando, no presente estudo de caso, os municípios de Americana, Araras, Cordeirópolis, Iracemápolis, Limeira, Rio Claro, Santa Bárbara d'Oeste, Santa Gertrudes e Piracicaba, os quais configuram o desenho de um quadrilátero, no interior paulista (Figura 01).

Para isso, é fundamental a reflexão sobre o território urbano contemporâneo, que nos propicie conjecturar cenários futuros, que, por sua vez, nos levem novamente à reflexão sobre o momento atual.

Tal proposta procura potencializar as peculiaridades regionais locais, possibilitando, em alguns momentos, a multifuncionalidade ou a multiplicidade de usos, a harmonia com o edificado, inclusive pelo aspecto das conexões visuais entre campo e cidade.

Ressaltam-se práticas de lazer, de esportes, de contemplação, de atividades culturais de identidade regional, de produção agrícola ou florestal e/ou de conservação de ecossistemas, por meio das quais se definem diferentes níveis e escalas de intervenção e de visibilidade aos lugares.

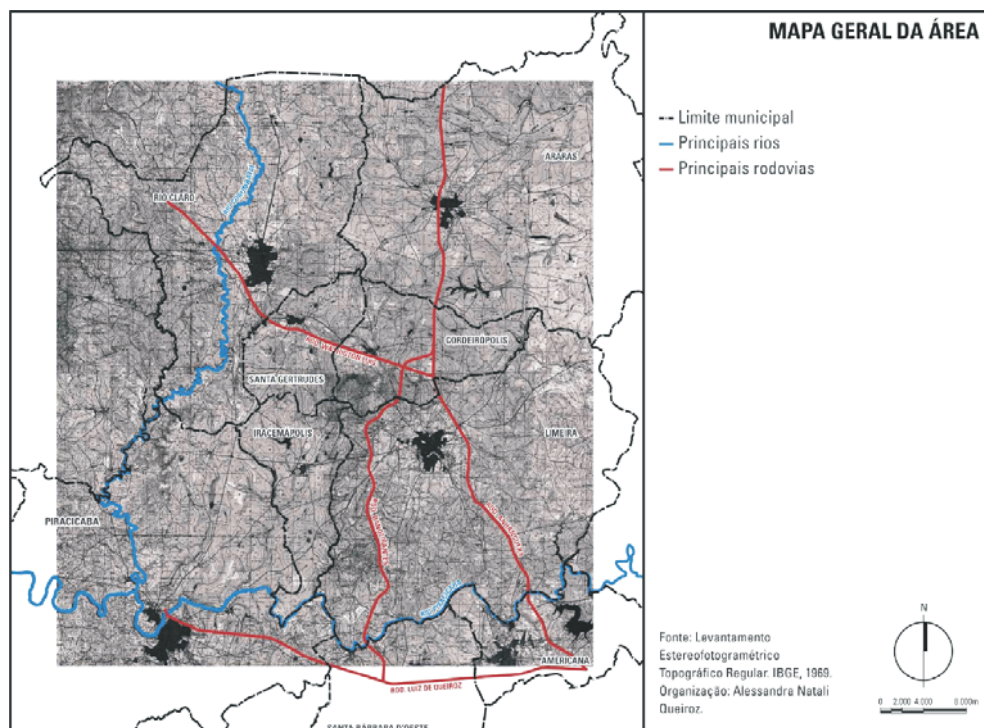


Figura 01: Mapa da Região.
Fonte: QUEIROZ, 2012.

NOVAS FORMAS DE PENSAR O PARQUE E OS ESPAÇOS LIVRES

O conceito de parque, em sua origem, apontava para as propriedades particulares de diversão das camadas mais abastadas, sendo gradualmente adquiridas para uso público, abrindo-se também às camadas sociais menos privilegiadas.

De maneira diferente, o parque urbano brasileiro tem, historicamente, características de propriedade pública, sendo visto como espaço de lazer, em suas mais variadas manifestações (BARCELOS, 2000, p. 51). Mais recentemente, sobretudo a partir da Constituição de 1988, vêm sendo introduzidos os aspectos ecológicos e ambientais, como pontos de relevância nas concepções dos parques urbanos.

As transformações na esfera social ou físico-espacial vêm requerendo, nas novas proposições, o avanço para além da grande escala verde se contrapondo à cidade, e, quando se pensa a natureza dentro da cidade, do ponto de vista urbanístico e paisagístico, raramente se consideram as demandas socioculturais de um ambiente urbano e humano, recriando-se aquilo que é “intocado”.

Os parques fazem parte dos sistemas de espaços livres, tornando-se importantes no desenho de áreas, urbanas ou não, a fim de atender adequadamente tanto às atividades e necessidades humanas, quanto às questões ambientais.

Os modelos variam, conforme os períodos, os interesses e as transformações tecnológicas, científicas e culturais das sociedades. Em certa medida, apesar dos governos negligentes e classes sociais dominantes, houve uma evolução de seu sentido igualitário, mediante a possibilidade de se encontrar espaços que propiciem, entre outras atividades, a expressão cultural. Neste campo, convém evidenciar os aspectos educadores dos espaços públicos, tanto agregando programas inovadores, que tornam o usuário pró-ativo, como nas possibilidades oferecidas pela percepção espacial em si, quando o espaço se apresenta como instância social (SANTOS, 1996).

Nas cidades brasileiras, não há historicamente um processo homogêneo, principalmente pela diversidade de tradições, modos de vida e interesses. Contudo tanto os parques, como quaisquer outros espaços destinados ao público deveriam, antes de tudo, representar os indivíduos e as comunidades de sua localidade. A mistura e o confronto entre diferentes culturas geram novos conhecimentos e mesmo um novo processo cultural, mais criativo, promovendo a alteridade. Também é uma forma de resistência à política e à economia dominantes, quando tentam sobrepujar sua cultura.

Algumas políticas públicas têm procurado conhecer as opiniões e necessidades das diversas comunidades, para melhor projetar novos espaços públicos. É uma prática imprescindível, quando se pretende compreender os anseios da comunidade sobre os espaços criados para seu usufruto, já que, frequentemente, são valores diferentes daqueles dos profissionais responsáveis pela criação.

¹ O grupo QUAPÁ-SEL se formou em 2006. Teve suas pesquisas inicialmente desenvolvidas pelo LAB-QUAPÁ – FAUUSP, e atualmente conta com a participação de pesquisadores de diversas universidades públicas e privadas de todo o Brasil. Seu foco principal é o estudo dos sistemas de espaços livres, oferecendo inúmeras publicações e contribuições para as disciplinas de Arquitetura da Paisagem e Planejamento da Paisagem, em que se discute a relevância dos espaços livres no campo disciplinar do paisagismo. Ver CUSTÓDIO et al. (2010a).

Para Bernard Tschumi, conforme destaca Serpa (2007, p. 187), um parque no nosso século não deve mais imitar a natureza, mas ser um espaço que fomente a produção cultural, como ocorre em alguns parques parisienses, dentre eles, o *La Villette*, que concentra a maior mistura de classes sociais, etnias e religiões. Apesar de apresentar uma discreta maioria de frequentadores pertencentes às elites, a apropriação por pessoas de baixa renda vem crescendo, principalmente por Paris possuir transporte público de qualidade, o que facilita o acesso ao parque.

O grupo QUAPÁ-SEL¹ propõe um *paisagismo crítico* (CUSTÓDIO, 2010b, p. 1-12), que trabalhe conceitos banalizados pela prática de um *paisagismo construtivista*, capaz de gerar espaços livres e paisagens em que uma consciente integração entre processos socioambientais e propósitos estéticos seja conquistada, atendendo aos diferentes grupos sociais e inserindo-os numa participação ativa na concepção desses espaços, de forma ambientalmente adequada.

Acreditam, alguns pesquisadores desse grupo (CUSTÓDIO et al., 2010a, p. 1-11), que os impactos negativos gerados pela intervenção humana (os quais variam conforme a escala e a complexidade) podem ser minimizados por meio do projeto da paisagem, enfatizando a formação de um sistema de espaços livres e integrando a dimensão ecológica e uso social. A constituição desses sistemas ocorre por meio de espaços públicos ou privados diversos (ruas, praças, parques, áreas naturais e rurais), sendo que

[...] as conexões verdes (corredores, áreas urbanas de proteção permanente) muitas vezes podem apresentar estruturas mais complexas, como, por exemplo, composições com elementos de outras naturezas, tais como vias de transporte público, ciclovias, localização estratégica de atividades comerciais, referências culturais, abastecimento de água, que proporcionem acessibilidade ao sistema de espaços livres inclusive às populações mais carentes. (CUSTÓDIO et al., 2010a, p. 3)

Entretanto, para a realização do projeto, considera-se necessário maior conhecimento sobre os projetos e espaços produzidos, suas formas de utilização, o modo como são geridos e os atores envolvidos nesse processo (que podem ser tanto o poder público, quanto entidades privadas), visto que a compreensão crítica desses fatores permite a constante melhoria do projeto, enquanto possibilidade transformadora.

Pellegrino (2000) utiliza, em projetos multidisciplinares de espaços livres, a implantação da *infraestrutura verde*. É um modelo que exerce várias funções, dentre elas: a proteção da diversidade de espécies; o auxílio no manejo das águas pluviais; a contribuição para a melhoria do microclima e a redução de problemas de saúde pública (controle da contaminação da água e do solo e o oferecimento de espaços de lazer). A finalidade dessa tipologia de intervenção é a melhoria da qualidade de vida, sob a ótica da ecologia da paisagem.

A *infraestrutura verde* é uma alternativa às tradicionais galerias de águas pluviais, ou seja, um sistema de drenagem que capta as águas das chuvas, combinando soluções como os corredores verdes urbanos (*greenways*), os alagados construídos (*constructed wetlands*), os reflorestamentos de encosta e as ruas verdes, entre outras intervenções de baixo impacto, incorporando melhores práticas de manejo das águas e fornecendo importantes contribuições

para um desenho ecologicamente mais eficiente da cidade (PELLEGRINO, et al., 2006, p. 59).

Souza (2006) propõe novos recortes no âmbito do planejamento urbano e territorial, valorizando as *unidades ambientais* para a análise e definição das diretrizes políticas de planejamento. As bacias hidrográficas são apenas um exemplo disso, associadas à política da água, à política socioeconômica e territorial, municipal, regional, estadual e nacional.

As bases metodológicas que fundamentam esses recortes de planejamento territorial transitam por diversos pontos e buscam uma compreensão estrutural da complexidade, para a gestão e o funcionamento dos territórios, hierarquizando suas necessidades e traçando as diretrizes de investimento e planejamento. Dessa maneira, deve-se almejar um estudo que relacione a humanidade com as questões do meio ambiente, a partir da complexidade inerente ao espaço geográfico. Tal procedimento impõe pensar o território a partir dos processos socioespaciais, seus conflitos e contradições.

Diante dessas perspectivas, tornam-se relevantes vários aspectos no plano do Parque Agroambiental, especialmente a aproximação entre governos, profissionais e a comunidade, na criação de espaços democráticos, visando sua efetiva apropriação. Esse trabalho conjunto de troca de informações pode propiciar experiências e vivências coletivas, ensaiando formas experimentais de superar o arcaico mosaico territorial, calcado na divisão político-administrativa centrada no município isolado, cujas formas de gestão quase sempre invalidam as demandas próprias de processos sistêmicos de resolução de problemas socioambientais.

A IMPLANTAÇÃO DO PARQUE AGROAMBIENTAL

Pretende-se discutir a implantação de um parque regional contemporâneo, como proposta para espaços livres, em que usos e apropriações se realizem de forma menos dependente da propriedade fundiária e da esfera de gestão estritamente municipal.

Parques Agroambientais podem estar presentes na gestão de grandes espaços, com a finalidade de recuperar laços com a paisagem natural e cultural, permitindo qualidade urbana ambiental em territórios que permeiam tanto o público quanto o privado.

Das reflexões sobre usos, interesses, valores sociais, naturais, culturais e políticos, ressaltaram as singularidades locais, conduzindo à proposição do parque como categoria de planejamento socioeconômico, territorial e de conservação, que estabelece outros critérios e complexidades que aqueles estipulados pelo SNUC – Sistema Nacional de Unidades de Conservação (BRASIL, 2000).

Na legislação relacionada às *Áreas de Proteção Ambiental* (BRASIL, 1988, 2000), por exemplo, é representada uma ideia abrangente, que serve a qualquer área ou região. Contudo, na prática, as áreas escolhidas são aquelas mais relevantes no estado ou no país, e baseiam-se preferencialmente em características naturais mais significativas. Estas são qualidades não muito

presentes na área do estudo, principalmente se observarmos os mapas abaixo (Figuras 02 e 03). Neles veremos que não há forte vocação para se constituir uma unidade de conservação, com exceção de Rio Claro, onde estão localizadas as APAs “Corumbataí, Botucatu , Tejuπά”, e “Piracicaba, Juqueri-Mirim”.

Assim, cabe questionar qual categoria adotar nesses casos. Como pensar o desenvolvimento dessa aglomeração? O intuito é apresentar novas e diferentes formas de organização de um território, respeitando (como também afirma o SNUC) igualmente aspectos socioeconômicos, culturais, estéticos e naturais.

Esse modo de atuação não pode ficar apenas nos textos legais, necessitando ser acompanhado de reflexão sobre os instrumentos mais adequados (mais descentralizados e práticos), que possam trazer efetivos benefícios à população e a essencial conciliação socioambiental, tanto requerida, quanto não legitimada. O tempo de aprovação das leis é discrepante do tempo das ações. Apesar de necessárias, elas são defasadas e produzem poucos avanços na forma de pensar o momento atual e o futuro proposto.

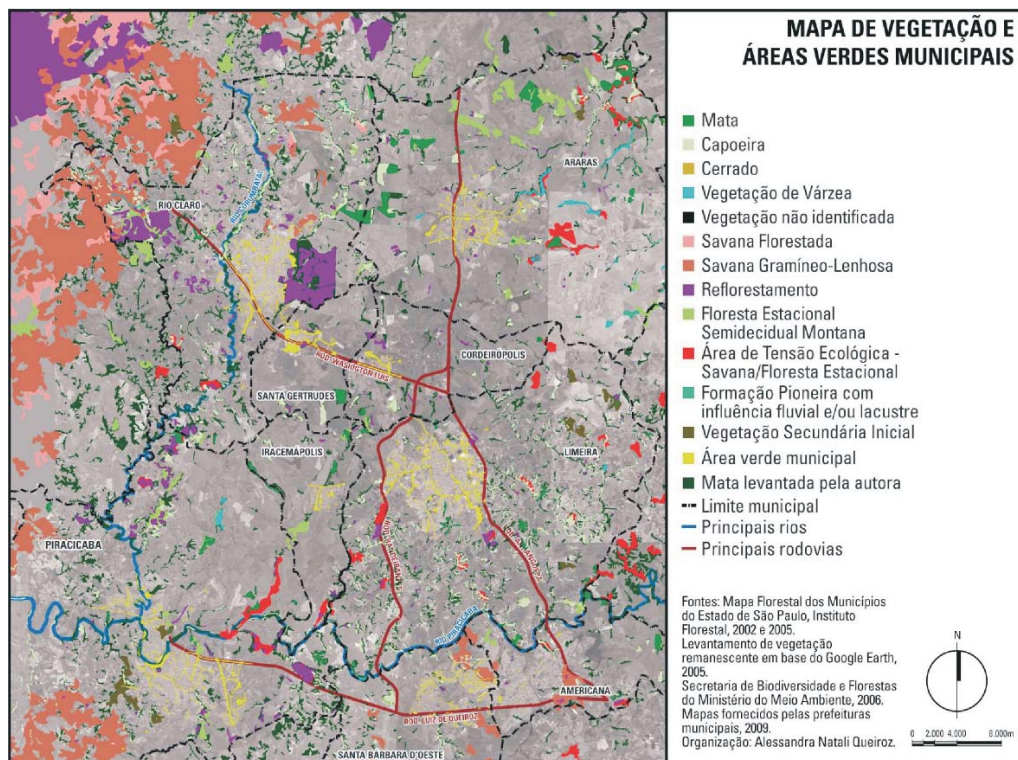
O *Parque Agroambiental* não é uma solução simples, mas uma possibilidade de pensar e agir, propiciando ajustar o foco de leitura da realidade local, buscando-se mecanismos mais coerentes para nela atuar.

Nessa categoria sugerida, inserem-se as áreas com mais características de recuperação que de manutenção. Não visa necessariamente a proteção dos atributos naturais, mas principalmente sua restauração, mediante a introdução de técnicas de melhoria da qualidade das águas e do ar, além da revegetação em pontos estratégicos; o incentivo a estudos e pesquisas regionais, permitindo a permanência controlada da extração mineral (para as indústrias cerâmicas e da construção civil, por exemplo); a implantação de sistema de espaços livres em diversas tipologias, destinados às atividades sociais, culturais e ecológicas.

Diferentemente de outras regiões de importantes recursos naturais, o conceito do parque objetiva trabalhar uma área econômica e socialmente semelhante. Vai-se, portanto, ao encontro do planejamento e da gestão de uma área, permitindo um diálogo entre poderes públicos locais e associando projetos para a atividade agrícola, para a conservação e a proteção dos recursos naturais, para os fluxos econômicos, para a mobilidade. Deve permitir a coerência das ações, incentivando o diálogo entre o plano geral, para o crescimento regional adequado, e os planos diretores municipais.

Na proposição e estruturação do plano do *Parque Agroambiental*, ressalta-se o papel, dos sistemas de espaços livres públicos e privados, de abrigar uma pluralidade de funções, dentre elas, as de identificação e representação da cultura local, de produção agrícola e de conservação e recuperação ambiental.

FIGURA 02: Mapa de Vegetação e Áreas Verdes Municipais.
Fonte: QUEIROZ, 2012.



pós- 123

Figura 03: Mapa de APAs e UCs. Fonte: QUEIROZ, 2012

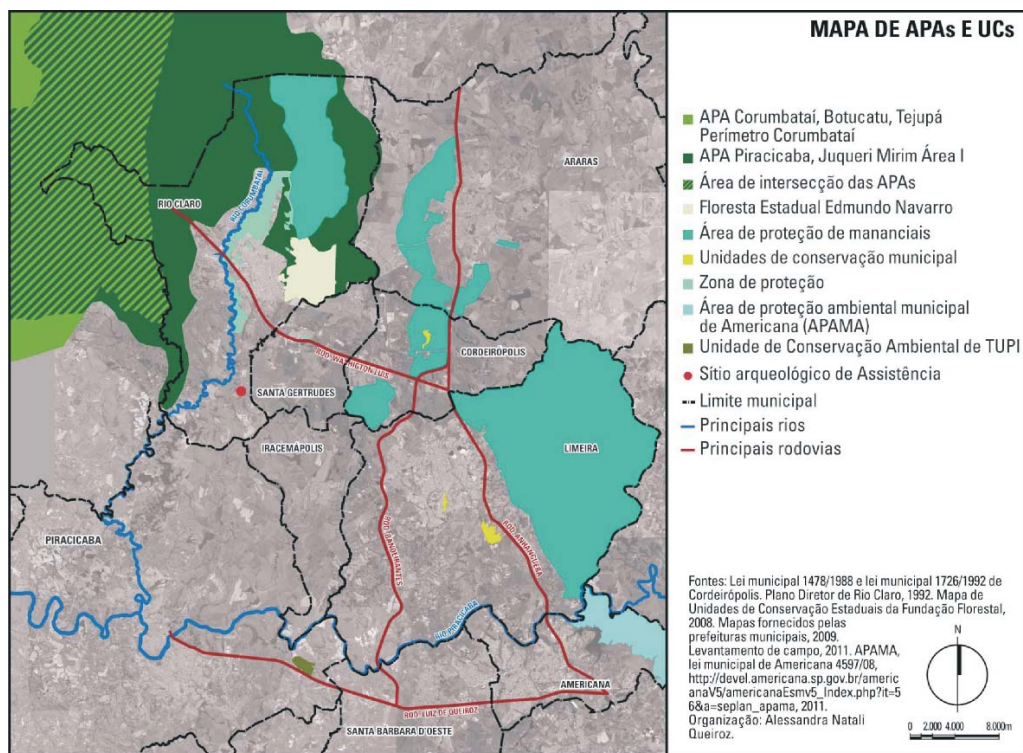
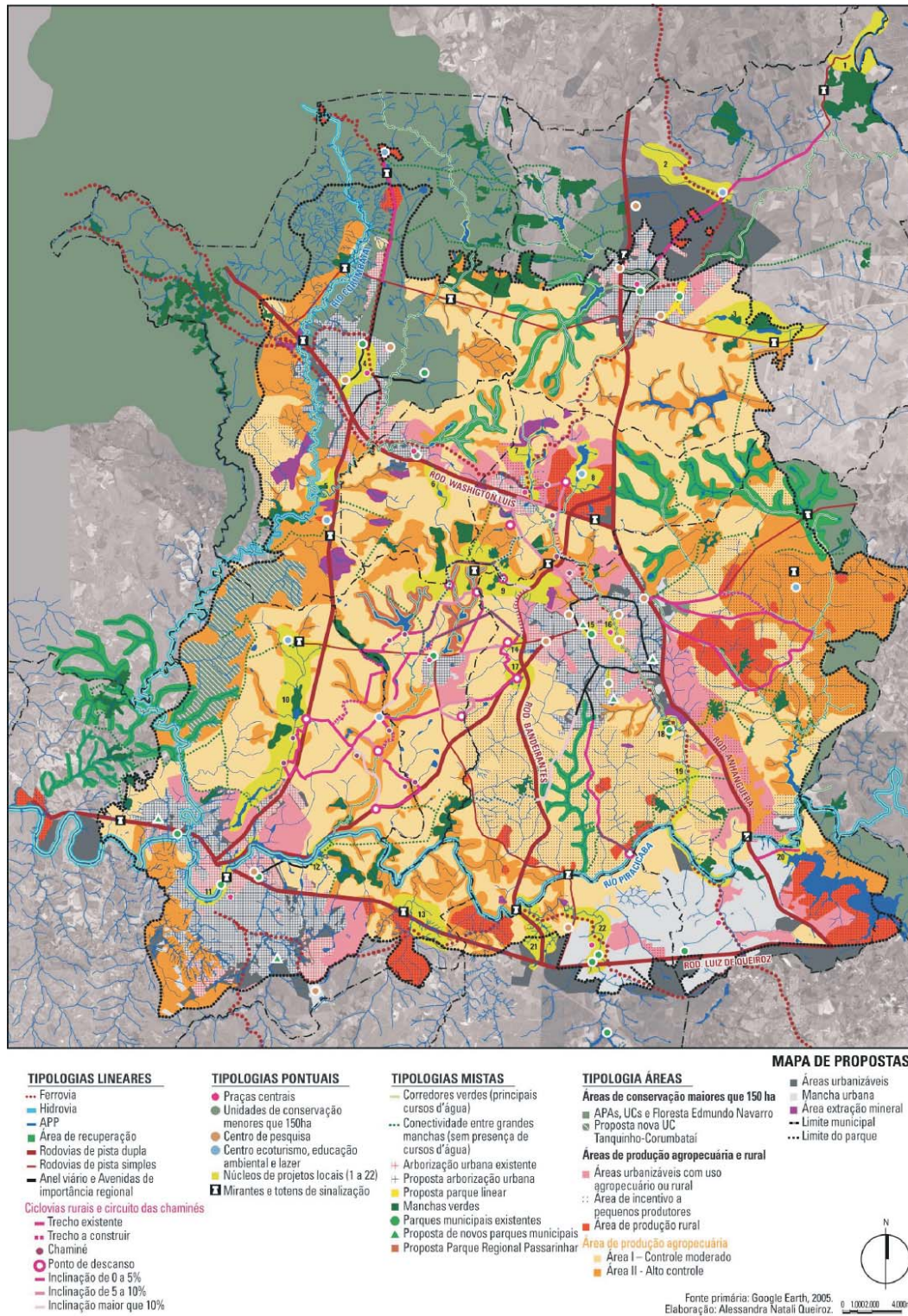


Figura 04: Mapa de Propostas.
Fonte: QUEIROZ, 2012.



O PLANO GERAL

O plano geral para o *Parque Agroambiental* constitui um sistema de espaços livres de âmbito regional, e será aqui apresentado sob forma de documento aglutinador de ideias potenciais, como vemos na Figura 4.

A proposta contempla os seguintes aspectos centrais: 1) a interligação entre as esferas: plano, projeto e política; 2) a abrangência em propriedades públicas e privadas; 3) o envolvimento de áreas urbanas, rurais e agrícolas; 4) a paisagem e o ambiente pertencentes à dimensão e o interesse públicos; 5) área estratégica de recuperação; 6) controle flexível do território.

A elaboração do plano e do projeto são ações distintas, porém complementares. O plano fornece aspectos gerais, que direcionam as ações do projeto, e este, sendo mais específico, reflete suas intenções para o plano mais genérico, condensador das ideias centrais: o projeto é o detalhamento, podendo ser alterado conforme a necessidade, desde que esteja coerente com o geral, ou demonstre a necessidade de revisão do plano. Para a concretização desta interdependência, é fundamental a ação política, tanto na elaboração dos planos e projetos (já que necessita participação ativa de técnicos, agentes econômicos envolvidos na produção do espaço e população), quanto no processo de implantação e realização.

O método, que trabalha em larga escala, não detém processos e produtos estáticos, pois depende do contínuo conhecimento do território, definindo-se princípios de projeto que guiem as atividades, desde o plano geral, até sua execução, permitindo construir com coerência e interatividade com as administrações locais.

O parque idealizado apresenta-se como categoria de proposição e intervenção em áreas de maior complexidade de tratamento, exigindo também maior habilidade de articulação, já que se reúnem diferentes usos (áreas urbanas, rurais e agrícolas), interesses (atores sociais) e propriedades fundiárias (pública e privada).

O grau de intervenção e o nível de controle sobre as áreas urbanas, as de proteção ambiental, as de atividade agrícola e as de atividade rural deverão ser flexíveis, variando de patamares mínimo a máximo. Por exemplo: quando um loteamento fechado substituir uma área de expansão urbana, e esta tiver elementos significativos para o parque (como a passagem de um curso d'água e vegetação remanescente, ou a sede de uma fazenda histórica) e que pertencem ao desenho do loteamento, devem-se criar mecanismos e soluções que permitam a passagem livre e o acesso a todos eles.

Além disso, é fundamental definir qual a forma ou o tipo dessas intervenções (se são projetos de recuperação, conservação, revitalização e outros), a fim de oferecer uma paisagem qualificada e um ambiente mais adequado, garantindo a fruição pública.

Na organização da estrutura, estabeleceram-se grupos tipológicos lineares, pontuais, mistos e formados por grandes áreas, em que se destacam as possíveis intervenções. A maior riqueza e efetividade do parque paulista, com área de aproximadamente 190.000 ha, aconteceria com a participação da população e de instituições que representem o interesse público dos nove municípios participantes.

As *tipologias lineares* abarcam soluções voltadas à conexão regional por meio da mobilidade. Propiciam o desempenho de diferentes atividades de trabalho, estudo, passeio, convívio, esporte, entre outros, como, por exemplo, a reativação da ferrovia, a ser utilizada não só para transporte de carga (como hoje), mas com a possibilidade de proporcionar passeios na área, conectando manchas urbanas e áreas de projetos locais, e interligações entre outros eixos de atividades compostas pelo Rio Piracicaba, pelas rodovias, estradas e ciclovias. Além da *ferrovia*, aparece a tipologia da *hidrovia*, envolvendo o plano e o projeto para navegação, em trechos viáveis, dos dois principais e maiores rios da região: o Rio Piracicaba e o Rio Corumbataí; os planos de recuperação de vegetação nativa nas nascentes, que servem ao abastecimento de água; e os planos de controle e estímulo à conservação das APP's (Áreas de Preservação Permanente) em todos os cursos d'água e nascentes. As tipologias viárias envolvem a hierarquização das vias e tipos de pavimentação, além do plano e projeto paisagístico.

Nas *tipologias pontuais*, as ações são diversas, como os projetos de revitalização e projetos de edificações em diferentes escalas, como praças centrais dos municípios, unidades de conservação municipais, mirantes e totens de sinalização; centros de pesquisa; centros de ecoturismo, educação ambiental e lazer; núcleos de projetos locais.

Já nas *tipologias mistas* (linear e pontual), trabalha-se o conjunto de tipologias lineares e pontuais, separadas das demais por exercerem funções específicas, como o projeto de infraestrutura verde.

Na *tipologia área*, evidenciam-se as grandes manchas de áreas urbanizáveis com uso agropecuário ou rural; área de Produção Rural; e área de produção agropecuária.

O PLANO GERAL COMO AGENTE CATALISADOR

A proposta do “parque agroambiental” pode contribuir para uma mudança no processo de crescimento econômico, aliado ao desenvolvimento socioambiental e à melhoria das condições físicas para a vida pública. Permite potencializar ações pontuais, a partir de uma visão sistêmica, evitando que tais medidas sejam isoladas e descoordenadas; apontar novos caminhos para a expansão urbana; e incentivar novas políticas de construção dos espaços livres.

Poderia constituir-se, também, numa entidade de controle dos níveis de degradação em suas variadas formas, propondo alternativas que podem engendrar melhorias em todo o entorno, o que já é habitual nas cidades europeias, como no caso da implantação do IBA na bacia do rio Emscher, na Alemanha, em que os projetos também desencadearam processos transformadores, proporcionando mudanças positivas às localidades.

Num trabalho conjunto com a população local, é possível elencar os projetos mais importantes, que propiciem alavancar a continuidade do plano ao longo do tempo.

Esse trabalho, na perspectiva autonomista, como propõe M. Souza (2010), permite a troca ou a “fusão criativa” entre o saber da população, o

conhecimento de pesquisadores e profissionais, e o dos demais atores sociais envolvidos na produção do espaço, permitindo a desconstrução e/ou reformulação de um novo plano, mais próximo das necessidades reais. Trabalhar a participação significa ouvir os diferentes argumentos e possibilitar a livre expressão, buscando-se acordos para atendê-los nos programas urbanísticos.

Mais que planejar ou gerir paisagens, as intervenções propostas devem melhorar e potencializar as relações sociais. Nesse sentido, o plano pode apresentar-se como um agente catalisador de transformações, facilitador de processos que incentivem a alteridade, o desenvolvimento socioespacial e a evolução do exercício da cidadania, com atividades mais democráticas, explicitando os conflitos decorrentes dos diferentes interesses dos grupos e classes sociais.

Os planos, no Brasil, parecem não atender de forma mais concreta à expressão de conteúdos e propósitos. São de diferentes tipos (planos setoriais, planos de urbanização, Planos Diretores, entre outros), atendendo a demandas de escalas variadas, desde aquelas costumeiramente tratadas pelo planejamento urbano tradicional (o município), até áreas mais abrangentes, como o exemplo deste trabalho, envolvendo as questões regionais que superam os limites físico-administrativos.

Os planos não deveriam ser documentos necessariamente rígidos ou minuciosamente detalhados, e sim constituir estratégias de desenvolvimento urbano e regional, fazendo parte das atividades do *planejamento*, pois remetem a uma ação futura. Em complementação à atividade do planejamento, insere-se o conceito de gestão como efetivação dos planos, remetendo à ação presente, à administração dos recursos e às aplicações imediatas.

Portanto, seja qual for a escala, ambos os meios, *planejamento* e *gestão*, devem ser práticas e tarefas coletivas, proporcionando conjuntamente o desenvolvimento socioespacial da localidade ou região em questão.

Da particularidade deste estudo de caso, é possível obter o estabelecimento de diretrizes para um método e de critérios propositivos gerais, não como “receita” ou “manual do bom fazer”, pois a conformação do plano depende da consideração das particularidades sociais e ambientais locais, mas como balizadores de propostas para outras áreas em situações socioeconômicas e ambientais semelhantes.

O “parque agroambiental” é, portanto, uma estratégia de planejamento e gestão urbana e ambiental, quando:

1. Novos recortes se refletirem a partir da complexidade do espaço geográfico e tomarem um dado grupo de municípios, com problemas comuns e relações de interdependência, como unidade e estrutura física e social, condutora de novos processos. Essa delimitação única possibilita entrelaçar intervenções tipológicas pontuais, lineares ou em áreas que poderão abrigar funções múltiplas de interesse público (agrícola, de conservação, de lazer, de comunicação, de mobilidade, de conexão, de geração de renda);
2. Permitir uma política mais atuante e participativa, criando-se regras para regiões híbridas, em que dominam tanto as atividades urbanas quanto as

agrícolas, mediante o crescimento e a produção controlados, a infraestrutura adequada e a qualidade paisagística e ambiental. Essa categoria de parque propõe buscar formas de conduzir com equilíbrio a exploração do território por parte da economia (monoculturas, extrações minerais, reflorestamentos para fins econômicos etc.), pela restauração, recuperação ou mesmo por um novo modo de utilizar os recursos, sem gerar grandes impactos;

3. Houver uma grande oferta de espaços livres, sejam públicos ou privados, ainda não utilizados, e carência de suprimento de demandas e necessidades sociais, como o oferecimento de espaços de lazer e convívio, de equipamentos e serviços públicos condizentes. Esses territórios estão se desenvolvendo economicamente, mas ainda podem evoluir positivamente, no sentido de se garantir melhores: qualidade de vida (*“satisfação individual no que se refere à educação, à saúde e à moradia”*) e justiça social (*“nível de segregação social, o grau de desigualdade econômica e o grau de oportunidade para participação cidadã direta em processos decisórios relevantes”*), conforme declara M. Souza (2010, p. 67);

4. A vegetação nativa for extremamente escassa e as áreas vegetadas significativas ou simbólicas precisarem receber tratamento adequado, buscando-se a recuperação, a revitalização e/ou a integração com as atividades humanas, impedindo a degradação completa;

5. Houver a necessidade de variados níveis de controle de poluição, como aquela produzida pela intensa atividade industrial (como a poluição química das águas, produzida pela indústria da bijuteria em Limeira) e as que dizem respeito às monoculturas, como o enfraquecimento do solo e as queimadas da palha da cana-de-açúcar;

6. Se quiser formalizar ações informais ou potencializar usos de signos do passado e do presente, como tantos edifícios e sítios históricos, dispondo-os ao público como referência e marco de construção de novas histórias e identidades culturais, fazendo que as ações isoladas ganhem força e vida, simplesmente por estarem articuladas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: MEIOS DE CONCRETIZAÇÃO DO PARQUE AGROAMBIENTAL

Uma das questões que surgem no momento de elaboração das propostas do parque diz respeito às medidas ou meios necessários para as cidades serem motivadas a realizar projetos nesta escala maior, envolvendo mais de um município.

Destacamos, como sugestão, algumas ideias no campo da viabilização do parque, apontando quatro instrumentos. A finalidade é discorrer sobre assuntos de pertinência do parque na escala regional. São eles: os consórcios públicos, a criação de conselhos de planejamento e gestão, o desenvolvimento de cenários e a criação de legislação voltada à valorização do patrimônio natural e cultural, como o direito à *paisagem cultural*.

Os consórcios públicos, também conhecidos como consórcios intermunicipais, podem, como aponta o Art. 2 do Decreto Federal nº 6.017, de 17 de janeiro de 2007, “estabelecer relações de cooperação federativa, inclusive a realização

de objetivos de interesse comum”. Esse decreto proporciona a criação de entidade autônoma, com possibilidade de captação de recursos próprios, o planejamento e a gestão intermunicipal, a fiscalização das atividades e ações e a regulação de normas.

A forma de organização da estrutura político-administrativa brasileira, de certa maneira, enfraqueceu uma maior integração entre as cidades, no que tange à realização de projetos e políticas públicas. Os consórcios denotam um avanço e uma solução alternativa, mais atuante que as aglomerações urbanas e microrregiões organizadas pelos Estados (conforme o Artigo 25 da Constituição de 1988, que confere aos Estados, e não mais ao Governo Federal, a criação dessas categorias).

Ocorrem por iniciativa dos próprios municípios interessados, e a principal fonte de renda é a contribuição oferecida por rendas municipais, podendo ser proporcional às condições socioeconômicas, ou ocorrer por meio de financiamentos e patrocínios. Amparados por um fundo de arrecadação de recursos, geram receitas, distribuindo-as de forma compensatória aos problemas sociais causados pela disparidade econômica entre municípios vizinhos.

Tais organizações governamentais tiveram maior sucesso no planejamento intermunicipal, pois trabalham com propostas e projetos e, assim, podem atender a temas relevantes ao parque, conforme ressaltam os incisos IX e XI do Art. 3º do Decreto Federal nº 6.017/2007: “a gestão e a proteção de patrimônio urbanístico, paisagístico ou turístico comum, e o fornecimento de assistência técnica, extensão, treinamento, pesquisa e desenvolvimento urbano, rural e agrário”.

Uma das experiências desse tipo foi a criação, em 1990, do *Consórcio Intermunicipal do Grande ABC*, representando uma forte organização, que elabora planos e projetos para os sete municípios envolvidos (Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, Diadema, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra). Divide as atuações em oito eixos (Infraestrutura; Desenvolvimento Econômico; Desenvolvimento Urbano e Gestão Ambiental; Saúde; Educação, Cultura e Esporte; Assistência, Inclusão Social e Direitos Humanos; Segurança Pública), sendo cada um deles formado por Grupos de Trabalho (Gts), com técnicos das diversas áreas. Algumas das realizações, segundo site oficial: a construção de equipamentos de saúde, a instalação da Universidade Federal do ABC e a expansão da capacidade produtiva do Polo Petroquímico.

Outro exemplo, no Estado de São Paulo, é a atuação de consórcios intermunicipais de bacias, como o *Consórcio do PCJ das Bacias dos Rios Piracicaba, Capivari e Jundiaí*, fundado em 1989. É uma associação mais voltada a uma finalidade específica, como a recuperação dos mananciais e respectivas áreas de abrangência, diferenciando-se do exemplo anterior. Composta por empresas e municípios, essa entidade arrecada e aplica os recursos para elaboração de planejamento e formulação de ações de recuperação.

O poder de decisão é dado pelo Conselho de Consorciados, representados pelos prefeitos e representantes de empresas consorciadas, contando também com Conselho Fiscal (representantes das câmaras municipais de vereadores),

Plenária de Entidades (representantes de entidades da sociedade civil) e Secretaria Executiva (equipes técnica e administrativa).

O segundo instrumento selecionado diz respeito à organização dos Conselhos de Planejamento e Gestão, para propiciar a maior e mais ativa participação cidadã. Na maioria das cidades brasileiras, a participação popular acontece por meio de consulta ou cooptação, permanecendo as decisões finais sobre as propostas de intervenções apenas para um pequeno grupo, deixando para trás as reais necessidades locais.

A partir da Constituição Federal de 1988 e, mais recentemente, do Estatuto da Cidade de 2001, através dos instrumentos de Gestão Democrática da Cidade, o Estado pode (ou pelo menos deveria) proporcionar maior abertura aos movimentos sociais e à sociedade civil nas tomadas de decisões, valorizando-os enquanto colaboradores e parceiros. Apesar disso, tal participação, evidentemente, não ocorre em qualquer lugar, pois o Estado é fruto da correlação de forças entre os diferentes agentes sociais.

Uma possibilidade seria integrar, num único conselho, dois tipos de atividade: o planejamento e a gestão, pois as propostas de intervenção e os investimentos estão vinculados e são dependentes entre si. Esses conselhos exercem inúmeras funções, como: a expressão de opiniões, críticas e escolha sobre os projetos propostos; a priorização de investimentos; o controle sobre a aplicação e a ordenação orçamentária em relação a determinados projetos urbanos, e o acompanhamento das definições e implementações de planos e políticas públicas atinentes ao tema.

Torna-se fundamental, portanto, a elaboração de métodos e processos, por meio de conhecimentos transdisciplinares que facilitem o diálogo e a compreensão das propostas por parte da população. Um desses processos facilitadores e auxiliares da tomada de decisão, na área de Arquitetura e Urbanismo, é o conceito de planejamento por meio da construção de cenários. O cenário é uma etapa intermediária de projeto, momento que antecede o resultado final e quando se debatem os futuros possíveis.

É um importante meio de comunicação, desenvolvido por alguns profissionais, como Paulo Reyes, que realiza e desenvolve, em oficinas, a aplicação do método *“como forma de resolução de problemas no tempo e no espaço”* (2011, p. 375), em territórios que vão da escala da quadra à das cidades. A construção de cenários simula desdobramentos futuros construídos coletivamente. Esse processo, que ele denomina *metaprojeto*, é o estágio em que se criam imagens de possíveis realidades, com extrapolações e consequentes efeitos e impactos, positivos ou negativos. A partir delas, há uma etapa de avaliações e debates sobre qual o melhor caminho a seguir e o que se deseja para o futuro, permitindo *“que se ‘projete planejando’ ou que se ‘planeje projetando’”* (REYES, 2011, p. 378).

Por fim, podemos inserir a importância de se valorizar a *paisagem cultural* (termo adotado pela UNESCO, em 1992, na Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento realizada na cidade do Rio de Janeiro), em sentido amplo, inserindo discussões sobre áreas de proteção e conservação. É cada vez mais frequente, a elaboração de cartas (Carta Brasileira da Paisagem, proposta pela ABAP), convenções (Decreto n.º 4/2005

na Convenção Europeia da Paisagem) ou legislações (SNUC), com a finalidade de tornar a dimensão da paisagem um direito tão importante e relevante quanto outros já estabelecidos. Nessa perspectiva, o “parque agroambiental” é um meio de concretizar alguns desses objetivos, criando parâmetros para pensar soluções a partir de diferentes realidades, uma das muitas encontradas no Brasil.

REFERÊNCIAS

- BARCELOS, V. Q. Os parques: velhas ideias e novas experiências, *Paisagem e Ambiente: Ensaios*, São Paulo, n. 13, 2000, p. 49-71.
- BRASIL. CONAMA. Resolução n. 10, de 14 de dezembro de 1988.
- BRASIL. Lei Federal nº 9.985, de 18 de julho de 2000. Regulamenta o art. 225, § 1º, incisos I, II, III e VII da Constituição Federal, institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza e dá outras providências.
- BRASIL. Decreto Federal, nº 6.017, de 17 de janeiro de 2007. Regulamenta a Lei nº 11.107, de 6 de abril de 2005, que dispõe sobre normas gerais de contratação de consórcios públicos.
- BRASIL. Decreto Federal, nº 4.340, de 22 de agosto de 2002. Regulamenta artigos da Lei nº 9.985, de 18 de julho de 2000, que dispõe sobre o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza - SNUC, e dá outras providências.
- CUSTODIO, V. et al. (2010a), O ensino de paisagismo na FAUUSP e as questões ambientais: a compreensão dos sistemas de espaços livres como fundamento didático. In: *10º Encontro Nacional de Ensino de Paisagismo em Escolas de Arquitetura e Urbanismo no Brasil*, Porto Alegre, RS, 15-17 de setembro, 10º ENEPEA, FAU/PUCRS. 2010.
- CUSTODIO, V. et al. (2010b), Da questão ambiental ao par ideológico desenvolvimento sustentável e sustentabilidade: contribuições para um paisagismo crítico. In: *10º Encontro Nacional de Ensino de Paisagismo em Escolas de Arquitetura e Urbanismo no Brasil*, Porto Alegre, RS, 15-17 de setembro, Anais do 10º ENEPEA, FAU/PUCRS. 2010.
- PELLEGRINO, P. R. M. Pode-se planejar a paisagem? *Paisagem e Ambiente: Ensaios*, São Paulo, n. 13, 2000, p. 159-179.
- PELLEGRINO, P. R. M. et al. Paisagem da borda: uma estratégia para a condução das águas, da biodiversidade e das pessoas. In: COSTA, L. M. S. (Org.). *Rios e paisagem urbana em cidades brasileiras*. Rio de Janeiro, RJ: Viana & Mosley/PROURB, 2006, p. 57-76.
- QUEIROZ, A. N. *Parque agroambiental em quadrilátero do interior paulista*: uma estratégia de planejamento paisagístico ambiental. 343 fl. Tese (Doutorado) - Arquitetura e Urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP. 2012.
- REYES, P. E. B. Processo de projeto em design: uma proposição crítica. In: MENEZES, M. S.; PASCHOARELLI, L. C.; MOURA, M. (Org.). *Metodologias em design*: inter-relações. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, p. 375-391.
- SERPA, A. *O espaço público na cidade contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2007. 208 p.
- SOUZA, M. A. *Meio ambiente e desenvolvimento sustentável*: as metáforas do capitalismo. 2006. Disponível em: <www.territorial.org.br/material/meioambiente.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2011.
- SOUZA, M. L. *Mudar a cidade*: uma introdução crítica ao planejamento e à gestão urbanos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010. 556 p.

Nota do Autor

O artigo é proveniente da tese *Parque Agroambiental em Quadrilátero do Interior Paulista: Uma Estratégia de Planejamento Paisagístico Ambiental*, desenvolvida na área de Paisagem e Ambiente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sob orientação do prof. dr. Eugênio Queiroga, também coautor deste artigo.

Nota do Editor

Data de submissão: Maio 2014

Aprovação: Janeiro 2015

Alessandra Natali Queiroz

Arquiteta e urbanista pela Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep); Licenciatura Plena pela Faculdade de Educação da Unimep; mestre em Arquitetura e Urbanismo pela FAUUSP; doutora em Paisagem e Ambiente pela FAUUSP, doutorado sanduíche na IUAV de Veneza. Atualmente desenvolve projetos na área de Arquitetura, Paisagem, e Cidadania

Rua Major Antonio Augusto Botelho, 122, Vila Paraíso
13480-753 – Limeira, SP, Brasil
+55 (19) 3704-0083, +55 (19) 98101-3871
atelier21@gmail.com

Eugenio Fernandes Queiroga

Possui graduação, mestrado, doutorado e livre-docência em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Professor Associado da Graduação e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. Vice-coordenador do LAB-Quapá da FAUUSP e vice-coordenador do Grupo de Pesquisa Quadro do Paisagismo no Brasil. Integrante da Coordenação da Rede Nacional de Pesquisa Quapá-SEL. Vice-coordenador do Projeto Temático de Pesquisa “Os sistemas de espaços livres na constituição da forma urbana contemporânea no Brasil: produção e apropriação - Quapá-SEL II”, apoios Fapesp e CNPq. Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 do CNPq. Membro dos conselhos editoriais das revistas: Óculum Ensaios (PUC-Campinas), PARC (Unicamp) e Paisagem e Ambiente (USP). Assessor ad hoc do CNPq e da Fapesp.

Rua Desembargador Antão Moraes 784, Cidade Universitária,
13083-310 - Campinas, SP, Brasil
+55 (11) (19) 99110-8812
queiroga@usp.br

José Roberto Merlin

Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP); mestre em Tecnologia do Ambiente Construído pela USP de São Carlos; doutor em Estruturas Ambientais Urbanas pela FAUUSP. Professor doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e pesquisador do Grupo de Requalificação Urbana da PUC-Campinas.

Rua Topázio, 104, Jardim Sontag
13322-155 – Salto, SP, Brasil
+55 (11) 99643-8294
jrmerlin@puc-campinas.edu.br

scrição da 1ª

re doado em op. form. de fundendo a barra daquella banda, por onde se podem conservar
em forma de bu. 5. 1. 58 braças e men. de dez palmos por braça. Tem fuso
muy pouco pont. Di.

~~14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100
 101
 102
 103
 104
 105
 106
 107
 108
 109
 110
 111
 112
 113
 114
 115
 116
 117
 118
 119
 120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525
 526
 527
 528
 529
 530
 531
 532
 533
 534
 535~~

ingio di ~~For~~ sen crin

Lisa Montarha,

canaleiro de umbrina

1. are open to N. 2.

teoria, sua p... de ...

Finis Libras et mea

coque de rocha viva

Без протеста.

Felipe de Souza Noto

Orientadora:
Profa. Dra. Helena Aparecida
Ayoub Silva



DESENHO DO SUPORTE DA RENOVAÇÃO URBANA: TRÂNSITOS ENTRE PLANO E PROJETO

RESUMO

A falsa concorrência entre planos e projetos urbanos pautou a discussão sobre a transformação das cidades, durante os últimos 20 anos. À luz de notáveis experiências do século 20 – o Plano Obus para Argel, Le Corbusier (1929-30) e as superestruturas metabolistas japonesas (anos 1960) – e pautado por autores focados na contemporaneidade urbanística, este ensaio sugere caminhos possíveis para a conciliação das duas instâncias de pensamento propositivo nas cidades atuais.

Plano e projeto urbano são descritos como faces complementares do mesmo processo de enfrentamento das questões urbanas, a partir da identificação de uma linha condutora entre reflexão e intervenção na cidade. Descreve-se a necessidade de um suporte urbano suficientemente rígido, para manter um horizonte de sentido ao conjunto de intervenções, e suficientemente maleável, para resistir às transformações impostas pelas próprias intervenções e por aquelas inerentes aos avanços dos sistemas produtivos. Um suporte que seja fruto dos desejos coletivos da sociedade, mas que se reconheça como peça tributária do desejo autoral dos urbanistas.

Trata-se de um conjunto de especulações sobre a escala de atuação do Urbanismo, com desdobramentos na condição contemporânea da realidade paulistana. Planos e instrumentos urbanísticos em vigência – e outros já superados – delimitam o recorte da leitura deste ensaio e disparam um início de discussão sobre as possibilidades e necessidades de atuação no ambiente construído desta grande cidade, propondo um espaço de reflexão que recoloca em consonância planos e projetos. Apresenta-se, portanto, uma tentativa de rompimento da cisão histórica entre dois campos de atuação profissional que deveriam se conciliar como braços de um único processo.

PALAVRAS-CHAVE

Plano urbanístico. Projeto urbanístico. São Paulo. Plano Obus, Metabolismo. Urbanismo contemporâneo.

EL DISEÑO DEL SOPORTE DE LA RENOVACIÓN URBANA: TRÁNSITOS ENTRE PLAN Y PROYECTO

DESIGNING URBAN RENEWAL: SHIFTING BETWEEN PLAN AND PROJECT

RESUMEN

La falsa rivalidad entre los planes y los proyectos urbanos pautó las discusiones sobre la transformación de las ciudades, durante los últimos 20 años. A la luz de experimentos notables del siglo 20 – el Plan Obus para Argel, Le Corbusier (1929-1930) y las superestructuras metabolistas japonesas (1960) – y pautado por autores concentrados en la contemporaneidad urbanística, este artículo sugiere caminos posibles para la conciliación de las dos instancias propositivas en las ciudades de hoy.

Plan y proyecto urbano se describen como aspectos complementarios de un mismo proceso, que hace frente a los problemas urbanos, desde la identificación de un hilo conductor entre la reflexión y la acción en la ciudad. Se ha descrito la necesidad de un soporte urbano suficientemente rígido, para mantener el conjunto de intervenciones dentro de un horizonte que tenga sentido, y suficientemente flexible, para absorber los cambios requeridos por las mismas intervenciones y aquellas inherentes a los avances de los sistemas productivos. Un soporte que sea fruto de los deseos colectivos de la sociedad, pero que se reconoce como resultado del deseo de autoría de los urbanistas.

Se presentan especulaciones sobre la escala de actuación del Urbanismo, con desdoblamientos en la condición contemporánea de la realidad de São Paulo. Planes e instrumentos urbanísticos n vigor – y otros ya superados – delimitan el recorte de lectura de ese ensayo y desencadenan una discusión inicial sobre las posibilidades y necesidades de actuación en el ambiente construido de esta gran ciudad, proponiendo un espacio de reflexión que recolocque en línea planes y proyectos. Por lo tanto se presenta como un intento de romper la división histórica entre dos campos de actividad profesional, que deben conciliarse, como dos brazos de un mismo proceso.

PALABRAS CLAVE

Plan urbanístico. Proyecto urbano. São Paulo. Plan Obus. Metabolismo. Urbanismo contemporáneo.

ABSTRACT

Discussions on city transformations over the last twenty years have been based on the unreasonable rivalry between urban plans and projects. Regarding some remarkable experiments of the twentieth century – Plan Obus for Algiers, Le Corbusier (1929-30), and the Metabolist superstructures in Japan (1960) – and supported by authors focused on urban contemporaneity, this paper suggests the reconciliation of these two instances of propositional thinking about contemporary cities. Urban planning and urban design are described as complementary aspects of the same process of facing urban issues, since a guideline between reflection and action in the city is identified. The need of an urban holder is exposed; a support tough enough to keep the set of interventions under the same horizon of meaning and flexible enough to be shaped by the interventions themselves and to be transformed by advances in production systems. That holder shall be a result of the collective desires of a society and, at the same time, recognized as part of the authorial design of planners.

It is about speculations on the scale of action of urbanism, taking into account the contemporary reality of São Paulo. Plans and urban planning instruments in use – and others no longer valid – define the boundaries of this paper, and trigger an early discussion of the possibilities and necessities of performance in the built environment of this great city, offering field for thought which realigns plans and projects. Therefore it is an attempt to break the historical split between two professional activity areas that should be reconciled as one same process.

KEYWORDS

Urban planning. Urban design. São Paulo. Plan Obus. Metabolism. Contemporary urbanism

pós- 135

Este ensaio propõe uma reflexão sobre o embate desgastado entre planos e projetos urbanos, reanimando conceitos propositivos do século 20 que apontam para a coexistência interdependente das duas instâncias.

O plano, como suporte, como superestrutura rigorosa que aceite transformações de seu elemento cambiável: o projeto. Esta noção é a descrição – defendida por muitos autores – da saída do impasse da recente crise do planejamento urbano (décadas de 1980/1990), enquanto condensação dos esforços de superação dos excessos do plano total Moderno e da orientação fenomenológica do Urbanismo-diagnóstico, que lhe sucedeu. Uma espécie de conciliação contemporânea, entre a lógica formal na construção do espaço (*urbs*) e outra referente à ocupação do espaço e a seus usuários (*civitas*): a saudável conclusão de que a cidade é a composição desses dois elementos. (SECCHI, 1989)

¹ SECCHI, Bernardo. *Primeira lição de urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 128-134.

A Modernidade teve como premissa o alcance da igualdade, da criação de uma cidade máquina capaz de atender uniformemente às demandas de seus cidadãos, com traçados desenhados como equações constantes de fatores invariáveis. Como celebração da industrialização, seu Urbanismo apostava na criação de espaços seriados, e na crença de que a excelência na fabricação seria suficiente para o atendimento em massa de uma população cada vez mais urbana. O revisionismo Moderno, por sua vez – diante da falência evidente do modelo a que se contrapunha –, desacelerou os motores e os processos de automação e terminou por encontrar uma acomodação confortável no campo teórico. Todos os produtos poderiam ser questionados de antemão: os agentes criadores e os usuários, os elementos físicos de sua constituição morfológica, cada qual compreendido em suas específicas condições e universo particular de demanda. Como em todos os ciclos da história da arte, a radicalização das ideias originais levou a um contraponto também exagerado: hipótese e antítese de uma mesma formulação. Até que se encontre uma síntese nova, que dê início a um novo período criativo.

A máquina genérica, em contraposição à negação da máquina, pela afirmação da particularidade humana, parece ser a descrição unifilar do Urbanismo do século 20, num antagonismo que atinge o esgotamento a partir dos anos 1980. O período, coincidente com transformações sistêmicas do capitalismo dominante, assiste a uma série de demonstrações de que a complexidade das sociedades urbanas impossibilita o encaminhamento pormenorizado das demandas individuais, ao mesmo tempo em que não é devidamente enfrentada por soluções genéricas totalizantes. Em outras palavras, a heterogeneidade e a fragmentação são condições da contemporaneidade que o Urbanismo deve considerar como dado, não como empecilhos ao seu funcionamento.

O impasse desenha o que se materializou como crise do Urbanismo, descrita por autores como Bernardo Secchi¹, quem apresenta uma metáfora bastante didática como ilustração da situação. O autor recupera a imagem da máquina motriz, e a ela associa as funções do planejamento urbano. A máquina, como artefato mecânico, cumpre repetidamente processos pré-configurados, desde que operada de maneira correta; a constância dos resultados, no entanto, não interessa à construção da cidade, pois as demandas sociais – insumos que devem alimentar a máquina – são múltiplas e transformam-se de acordo com diversos condicionantes. O Urbanismo deve se comportar como máquina criadora de planos (entendidos como imagem do futuro da cidade,

programação das intervenções, distribuição de incumbências entre os diversos atores da produção do espaço, conjunto de regras, pacto entre sociedade e administração); estes produtos terão impacto na cidade e, por consequência, na sociedade, e irão gerar novos insumos (demandas), que, finalmente, serão absorvidos novamente pela máquina, no processo de geração de novos produtos (e novas transformações da cidade). (SECCHI, 2006)

Este moto-contínuo supera, enquanto teoria, a crise, pois apazígia a aparente contradição entre a regulação da máquina e a necessidade de flexibilidade a que estão sujeitas as sociedades atuais. O percurso que se apresenta, hoje, diante dessa interpretação, pode ser superficialmente descrito com a leitura de dois panoramas, complementares e paralelos, acerca dos desdobramentos disciplinares de planos e de projetos urbanos. Cabe seguir com a contextualização desses processos em seus aspectos cronológicos e, sobretudo, em suas derivações no cenário paulistano, como tentativa de descrever uma breve hipótese para a convivência contemporânea entre plano e projeto.

TRÊS GERAÇÕES DE PLANOS URBANÍSTICOS

Giuseppe Campos Venutti² apresentou, ao panorama europeu da segunda metade do século 20, uma leitura geracional dos planos urbanísticos, que sintetiza os objetivos gerais de cada etapa de propostas. A primeira geração teria produzido, segundo o autor, instrumentos genéricos, fruto do desejo de impor algum controle ao caos do crescimento urbano, pautados por propostas de reestruturação viária, acompanhadas de incentivos ao aumento da densidade da ocupação (em direção aos interesses políticos de grupos imobiliários). São planos do primeiro contexto pós-Carta de Atenas, acentuados pela vertigem da demanda de reconstrução do pós-Segunda Guerra, com auge (na Itália) ao longo da década de 1950.

Os planos da segunda geração (anos 1960 e 1970) são aqueles de ordem expansionista, que antevêm o crescimento das cidades e se dedicam a sua regulação, ainda que sem impor limites. Aparecem as primeiras preocupações com as patologias imobiliárias e com a valorização de elementos sociais na cidade.

A terceira geração – da qual somos filhos legítimos – parte da compreensão de que a atuação humana sobre o território e, principalmente, os impactos que causa no ambiente natural devem ser controlados. O tema central dos planos contemporâneos é, portanto, a transformação urbana e a imposição de restrições e regulação à expansão.³ Na origem desta nova postura, entretanto, está a mudança da matriz produtiva das grandes cidades, hoje dependentes predominantemente do setor terciário; a desindustrialização em escalada e a necessidade de transformação de grandes porções da cidade pautam as intervenções dos últimos 30 anos.

Entre as problemáticas que emergem na passagem da cultura da expansão à cultura da transformação, é justamente o renovado confronto com a cidade existente que reacende o interesse pelas formas urbanísticas. Pois, para além das tendências e das contraposições maniqueístas entre forma e função, a morfologia dos tecidos urbanos volta a caracterizar-se como elemento importante da qualidade urbana e do uso social e econômico da cidade. (VENUTTI, 1989, p. 42, tradução nossa)

² CAMPOS VENUTTI, Giuseppe. *La terza generazione dell'urbanistica*. Milão: Franco Angeli, 1989, p. 41.

³ A terceira geração descrita por Campos Venutti organiza-se a partir da década de 1980, o que nos coloca já num período de desdobramentos – talvez ainda não descritos ou devidamente analisados – dos procedimentos inaugurados àquela altura.

A periodização do autor é condicionada pelos eventos das cidades europeias, sobretudo italianas, mas pode, com alguma cautela, ser transposta à experiência paulistana. Nas primeiras décadas do século 20, a atuação urbanística na cidade de São Paulo foi pautada pela proximidade interessada dos agentes públicos e das grandes companhias de infraestrutura, e por planos e ações que criaram novos terrenos e vetores para a expansão da ocupação da cidade (Plano de Melhoramentos de 1916, Plano de Avenidas de 1939). O planejamento das décadas de 1960 e 1970 incorporou algumas preocupações da segunda geração (de Campos Venuti), sobretudo quanto à regulação das áreas de expansão e ao controle da ação do mercado imobiliário, culminando com o PPDI (Plano Diretor de Desenvolvimento Integrado) e a Lei de Zoneamento de 1972. Por fim, a terceira geração tem, como primeiro produto efetivo em São Paulo, o Plano Diretor Estratégico de 2002, em que os constrangimentos à expansão descontrolada e, principalmente, a tentativa de contenção do impacto ao meio ambiente (definição de macrozonas de proteção e zonas especiais de proteção) são itens destacados nesta comparação, e ainda presentes na revisão atual do Plano Diretor (2014).

⁴ PORTAS, Nuno. Interpretazioni del progetto urbano. L'emergenza del progetto urbano. *Urbanistica*, n. 110, junho 1998.

TRÊS GERAÇÕES DE PROJETOS URBANOS

A apresentação geracional dos projetos urbanos cabe, neste artigo, a Nuno Portas⁴, que lineariza a sequência de experiências, a partir da metade do século 20, em periodização paralela àquela de Campos Venuti e, em certa medida, a ela complementar. A leitura se ordena pela identificação do papel do arquiteto na definição das propostas e pela atuação estatal, como agente de fomento de cada período.

A primeira geração de projetos urbanos teria sido responsável por “*projetos unitários de Arquitetura com dimensões consideráveis que pretendem representar – não obstante seus próprios limites físicos – a forma exemplar da cidade moderna*”. Entram no rol as propostas de grande escala dos Metabolistas, do casal Smithson, de Vittorio Gregotti, lançadas à luz pelo posicionamento do Team X, contrário ao “*urbanismo ambicioso embora cinzento dos Estados assistencialistas do pós-guerra*” (PORTAS, 1998, p. 51).

A segunda geração iniciou-se com a crise fiscal dos anos 70, que induziu a opção por projetos pontuais, normalmente estatais e em esfera municipal. “*Estes projetos conservam a Arquitetura de autor como sinal de identificação, mas se inscrevem em tecidos preexistentes.*” Se, por um lado, a primeira geração procurava mecanismos de operação em grande escala e a partir da criação de setores novos, a segunda se enraíza à crítica topológica do regionalismo, apostando na intervenção seletiva e atenta à cidade existente. A Barcelona Olímpica de Oriol Bohigas (1985-92), o Parque La Villette de Bernard Tschumi (1987), ou a reconstrução do Chiado de Álvaro Siza (1989) representam, para Portas, alguns expoentes desta geração, alinhando-se com “*investimentos na tipologia e na linguagem do edificado e, ao mesmo tempo, na criação de um espaço coletivo articulado com a morfologia que o delimita*”. (PORTAS, 1998, p. 52)

A terceira geração do projeto urbano organizou-se sem distinções de escala ou tipo de intervenção em relação à segunda, contando ainda com o protagonismo do arquiteto; difere por conta de seus processos e mecanismos, pelo programa e pelas novas oportunidades de intervenção. Os projetos passaram a ser desenvolvidos em posição “*biunívoca e não hierárquica*” com o plano, ou seja, tornaram-se a conclusão de um pacote de planejamento, como nos claros exemplos de recuperação da área portuária de Londres (Docklands, anos 1980/90).

O contexto geral apresenta, portanto, uma condição ampla de renovação urbana, a partir de uma relação de cumplicidade e interação entre a planificação e os projetos de Arquitetura urbana. A definição é compreensível e aceitável, mas certamente é incapaz de enfrentar uma complexidade orgânica como a de São Paulo. Até que ponto o protagonismo do desenho do arquiteto (enquanto autor de projetos) deve ser considerado, na equação da construção (ou da renovação), numa cidade como esta?

A descrição de Portas sobre a terceira geração dos projetos urbanos intui uma participação do poder público como mediador, como cúmplice necessário, na medida em que plano e projeto se contaminam: o plano é necessariamente uma iniciativa pública. Os projetos com potencial para tanto, porém, são aqueles efetivamente de grande escala e que, ainda que com financiamento privado, atendem a um direcionamento (seja qual for) de regulação pública.

Mas a cidade não se faz exclusivamente de grandes empreendimentos, de projetos urbanos que se relacionem com planos, transformando-os. Ao contrário, a cidade é construída pela constelação de intervenções pontuais alheias ao planejamento urbano (a não ser no que tange ao controle do uso e ocupação do lote). Retomo a questão: até que ponto o protagonismo do desenho do arquiteto deve ser considerado como fator definidor da equação de produção da cidade?

O próprio Nuno Portas⁵ esboça o que se apresenta aqui como indicação de uma possível resposta. Em referência a experiências norte-americanas do século 18 (Filadélfia, Chicago e Nova Iorque), afirma que o objetivo do Urbanismo é “*assegurar com a sua rigidez formal uma dimensão estável de referência*”, cumprindo um papel figurativo de morfologia urbana, que independe das intervenções dos objetos arquitetônicos. Trata-se, portanto, de um suporte perene, mas adaptável (“*rede-porta-objectos*”) (PORTAS, 1969, p. 94).

Há duas frentes de considerações a se destacar desta afirmação. A primeira parte da noção de rigidez formal, que sugere uma pressão natural da sociedade pela diversidade; avança sobre a desejável independência entre objetos arquitetônicos e sua matriz, na medida em que seja capaz de permitir a diversidade num contexto seguro. A segunda circula a noção de referência estável, a procura do caráter de representação social, isto é, Urbanismo em seu valor simbólico, como elemento originário (e reconhecível) da morfologia urbana. Nos dois casos, a organização do espaço da cidade passa a considerar o tempo como participante de sua conformação, exigindo, da figura formalmente rígida, a capacidade de manter-se íntegra e reconhecível, não obstante as transformações inexoráveis de seus elementos secundários.⁶

⁵ PORTAS, Nuno. *A cidade como arquitectura*. Lisboa: Livros Horizonte, 1969.

⁶ Ver TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: FAUP Publicações, 2004.

RIGIDEZ FORMAL (OU A REDE-PORTA-OBJECTOS)

Tomemos o mesmo exemplo apresentado pelo autor: o *Plano Obus* de Le Corbusier para Argel (1929-30). Portas o equipara, em essência, ao Urbanismo norte-americano (final do século 19), ao descrevê-lo como lógica de suporte ao desenvolvimento da diversidade. Suas considerações coincidem com as de Manfredo Tafuri⁷, que descreve o plano:

[...] absorver aquela multiplicidade, mediar o improvável com a certeza do plano, compensar organicidade e desorganicidade agudizando-lhes a dialética, demonstrar que o nível máximo de programação produtiva coincide com máximo de "produtividade do espírito". (TAFURI, 1985, p. 86).

A serpentina de Argel foi, por antecipação, a condensação dos ideais do Urbanismo moderno e de suas críticas, é a construção do terreno novo e controlado - caro aos modernos - e a permissão à diversidade da ação individual - requerida pelos revisionistas dos anos 1960. "*O arquiteto é um organizador, não um desenhador de objetos*", seria o lema de Le Corbusier (TAFURI, 1985, p. 86).

Organizar o espaço para as inexoráveis mudanças produtivas, considerar o cenário provável de transformações pontuais na produção da cidade, sem que se perca o horizonte coletivo que o mantém em alguma ordem. O Plano Obus é rigorosamente explícito nessa intenção, ao apresentar o desenho físico do suporte, que, além de antecipar a obsolescência da lógica do *standart* arquitetônico⁸, insere a intervenção urbana como uma possibilidade de domínio do território, superando a sequência lote-bairro-cidade. Ao mesmo tempo, a superestrutura regula as intervenções de plano e de projeto, da ação local à compreensão da cidade em sua maior dimensão, percorrendo individualmente os bairros. E subverte a lógica de propriedade da terra, ao desvincular do solo a parcela individual – assim como Brasília faria, a seu modo, anos depois.

A relação entre Arquitetura e Urbanismo é lançada a uma condição nova, com um reposicionamento de funções, na construção da lógica formal da cidade. O objeto arquitetônico – até aquele ponto lançado como realização ideológica dos planos – é subvertido em realidade do plano; a responsabilidade pela construção da representação formal da sociedade industrial (*civilization machiniste*) é transposta a uma nova instância de atuação, a superestrutura-plano, enquanto a Arquitetura liberta-se à atuação das mais diversas manifestações individuais⁹.

Parece adequado apresentar mais um exemplo. O Metabolismo japonês, dos anos 1960 e 1970, retoma um caminho semelhante, com as propostas de megaestrutura, definidas originalmente como referência notável na paisagem urbana, um marco que reúne em si todas as partes do funcionamento autônomo da cidade. O movimento, tributário do otimismo econômico pré-crise do petróleo e da explosão tecnológica japonesa, buscava, a seu modo, a medida de escala suficiente para colocar a atuação do desenho urbano em grau de igualdade com as infraestruturas viárias, que, já àquela altura, dominavam a paisagem das grandes cidades. A consolidação de um marco é objetivo adiantado nas primeiras descrições dos projetos metabolistas, consonante com a intenção de regular a diversidade das intervenções pontuais, a partir de um eixo desenhado original.

⁷ TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

⁸ Tafuri cita especificamente a superação da lógica do racionalismo alemão, sobretudo à padronização das experiências de Bruno Taut, Ernst May e Walter Gropius.

⁹ "A 'liberdade' concedida ao público deve ser fomentada ao ponto de permitir ao próprio público [...] a explicação do seu 'mau gosto'. Por conseguinte, a arquitetura como ato pedagógico e instrumento de integração coletiva" (TAFURI, op. cit., p. 90).

Como exemplo singular, o plano de Kenzo Tange para a Baía de Tóquio (1960) foi um elogio à dominação do homem sobre a natureza, com a construção de um potente sistema de infraestruturas. Vias elevadas, conexões em diversos níveis, sistemas de telecomunicação e saneamento desenham metaforicamente o alicerce da cidade que se propõe sobre a água.

Um novo território habitável foi proposto, por uma operação ao mesmo tempo técnica - pois constrói os alicerces urbanos funcionais - e estética - já que se realiza como um gesto notável de intervenção sobre o antes inacessível espelho d'água. Na sequência desta intervenção, se faz a cidade, a partir do acoplamento das peças individuais (edifícios), implantadas de modo aleatório na rede fixa. Como nas fantasias de Eugène Hennard ou Harvey Wiley Corbett¹⁰, a cidade genérica (múltipla) se desenvolve sobre uma base perene e reconhecível.

¹⁰ Investigações contemporâneas (final do século 19) que anteviam cidades (Paris e Chicago) densas e ativas, erguidas sobre uma rede complexa de infraestrutura de mobilidade e saneamento.

¹¹ Vale, neste ponto, retomar a interpretação de Manfredo Tafuri sobre o Plano Obus: "A ideologia da forma parece abandonar a sua dialética positivista da cultura burguesa. Sem abandonar a 'utopia do projeto', o resgate contra os processos que concretamente superam o nível da ideologia é tentado na recuperação do caos, na contemplação que o Construtivismo parecia ter debelado para sempre [...]. Chegada a um impasse inegável, a ideologia arquitetônica renuncia a desempenhar um papel propulsor relativamente à cidade e às estruturas de produção, mascarando-se por trás de uma redescoberta autonomia disciplinar ou de nevróticas atitudes autodestruidoras." (TAFURI, op. cit., p. 93).

¹² Secchi recorre a Igor Stravinsky, citando um discurso que define a compostura como uma "forma de convenção que pudesse conter a música dentro de termos rigorosos e impedi-la de dispersar-se pela divagação, frequentemente perigosa, de um autor", e conclui relacionando essa disposição à tendência de se guiar por valores da tradição: "a verdadeira tradição não é testemunho de um passado já concluído, mas força viva que anima e informa de si o presente". Igor Stravinsky, apud SECCHI, op. cit., p. 119.

REFERÊNCIA ESTÁVEL (URBANISMO DA REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA)

Nota-se, nesses dois exemplos, não obstante as três décadas que os separam, uma mesma estratégia, no que se refere ao desenho: a autoria da peça reconhecível, do artefato humano que se torna marco, é antecipada no processo de controle do território, isto é, a autoria explícita do desejo humano passa a ser atribuída ao urbanista, não ao arquiteto que se encarregará dos edifícios (se é que é possível a esta altura fazer alguma distinção profissional).¹¹

Sem avançar sobre ilações psicanalíticas, sobre o caráter de Le Corbusier, seria no mínimo desconfortável afirmar que ele abriria mão de desenhos autorais; parece-me mais justo pensar que há, mais precisamente, uma mudança de escala, na definição de suas intenções espaciais.

A discussão sobre autoria interessa, a esta altura, na medida em que ilumina a convergência entre plano e projeto. Bernardo Secchi traz considerações apropriadas, ao discorrer sobre compostura. "*Compostura supõe convenções e autolimitações; é o oposto de uma atitude expressionista*" (SECCHI, 2006, p. 121), algo que tenha a faculdade de manter as decisões autorais dentro de um universo seguro e confiável, que procure nas convenções implícitas a possibilidade de reconhecimento das diversas partes de um todo. Secchi retoma o assunto, quando define algo que chama de "*projeto de cidade*", um conjunto de intenções não descritas, mas que delineiam o conjunto urbano, de uma ou outra maneira, dentro de um determinado "*horizonte de sentido*"¹².

A busca por uma paleta de certezas (aceitas por algum tipo de senso comum) pretende construir um campo de trabalho em que a sequência de decisões individuais não represente risco de rompimento de uma ordem implícita na formação da cidade. Esta preocupação é bastante compreensível, nas considerações sobre cidades de ocupação histórica, que, por uma série de circunstâncias, se mantêm dentro de uma conformação global reconhecível, apesar dos séculos de transformação. Trata-se de uma tentativa de relativizar as responsabilidades dos projetos de intervenção, atribuindo à existência da própria cidade o dever de orientar as decisões. Quase como Michelangelo ao

afirmar que o David já estava dentro do bloco de mármore, e que lhe coube apenas o trabalho de retirar a pedra que lhe estava em volta.

Mesmo a Arquitetura já passou por ciclos de procura de subversão da autoria, por meio da definição de metodologias supostamente seguras, dentro da lógica de escolha de certezas públicas irrefutáveis. Como exemplo próximo, podemos lembrar que a Arquitetura Moderna brasileira nasce de um argumento dessa ordem, que a vinculava à tradição barroca, como forma de garantir-lhe alguma certeza crítica. Lucio Costa, em suas manifestações panfletárias iniciais, construiu o mito de origem da nossa Arquitetura Moderna, arrancando-a de uma matriz vernacular, que justificava a opção por aquele caminho, como o único verdadeiramente alinhado com o processo histórico em que estava inserido. Oscar Niemeyer, seu discípulo teórico primeiro, manteve por muito tempo um discurso projetivo, organizado pela referência à Arquitetura barroca brasileira (as varandas, os beirais etc.), corroborado posteriormente pela crítica internacional.

Na obra desses dois arquitetos, a tradição é levantada como bandeira de segurança, como elemento de conexão com uma lógica implícita, que dá sentido à novidade proposta. A percepção de um contexto maior define um conjunto de regras, que pacificam as tomadas de decisão e legitimam pelo coletivo as ações individuais. Alcançar esta capacidade de encaixe exige, portanto, a justa interpretação das regras e, portanto, a clareza sobre o “*horizonte de sentido*” comum, que vale para os que nele estão dispostos a trabalhar.

Observadas as diferenças de escala, pode-se considerar que Le Corbusier ou Kenzo Tange tornaram esse “*horizonte de sentido*” algo concreto, ao desenhar a régua de compostura para as intervenções que não poderiam controlar¹³. Garantem a consolidação de um todo simbólico e perene, ao mesmo tempo em que permitem o desenvolvimento de adequações – sejam elas por ação de individualidades formais, ou por transformações cíclicas motivadas por alterações no cenário produtivo mais amplo.

SÃO PAULO: PLANO E PROJETO

“*Le Corbusier formula [Plano Obus] a hipótese teórica mais elevada da urbanística moderna, ainda insuperada tanto em nível ideológico como formal*” (TAFURI, 1985, p. 87).

Resta a tentativa de tomá-la como tal, como hipótese teórica de superação da concorrência ambivalente entre plano e projeto, entre Arquitetura e Urbanismo, em sua possibilidade de aplicação no contexto que particularmente nos interessa: o da cidade de São Paulo. O primeiro fator a ser considerado – talvez o que justifique em essência a transposição das ideias – é a construção de um cenário em que um elemento formalizador tenha potência de regular, pelo desenho (pelas regras explícitas) e por sua força moral (pelas regras implícitas), o conjunto de intervenções pontuais da cidade, ou, ao menos, de parte da cidade; isso sem depender exclusivamente da atuação do Estado, condição que deve ser descartada como regra *sine qua non*.

Como desenvolvimento do raciocínio, a questão que se impõe é se efetivamente estamos tratando de algo que se possa denominar plano. Ou, mais

¹³ A arquitetura contemporânea tem produzido exemplos que seguem a mesma lógica, como algumas experiências do coletivo chileno Elemental, liderado pelo arquiteto Alejandro Aravena, com projetos como o dos conjuntos habitacionais de Quinta Monroy, em Iquique (Chile) e em Monterrey (Mexico), nos quais a matriz oferecida aos usuários já prevê as intervenções de ampliação e adequação, que irão transformar o objeto inicial coletivo em uma cartela de gostos individuais.

precisamente, se a escala de abordagem de que tratam as propostas de Le Corbusier ou Kenzo Tange são compatíveis com essa denominação. Não cabe aqui um aprofundamento sobre as definições contemporâneas de plano, mas parece apropriado supor que o que se tem apresentado à cidade de São Paulo, nas últimas décadas, como plano são instrumentos notadamente incapazes de se aproximar da regulação apresentada para Argel ou Tóquio.

É claro que não é por deficiência acadêmica ou projetual, mas, simplesmente, por se disporem os planos paulistanos a uma abrangência diversa. A cultura do planejamento em São Paulo consolidou a escala do diagnóstico como sinônimo de trabalho urbanístico, do mapa como suporte da intervenção, antagonizando esforços complementares exigidos pela compreensão da cidade¹⁴. A organização dos principais instrumentos, desde o final da década de 1960, foi encaminhada por uma corrente predominantemente analítica, lançada pela coordenação do Padre Lebrete, Sociedade para Análises Gráficas e Mecanográficas Aplicadas aos Complexos Sociais (SAGMACS), com alguma continuidade lógica nos planos de 1968 (Plano Urbanístico Básico) e nos planos da década seguinte: Plano Diretor de Desenvolvimento Integrado (PDDI) e Plano Metropolitano de Desenvolvimento Integrado (PMDI).

Mesmo as experiências mais recentes, como os Planos Diretores Estratégicos (2002 e 2014), mantêm-se como instrumentos que não se notabilizam por um viés propositivo; o formato de elaboração e discussão (sobretudo daquele mais recente) os configura como peças de um acordo social bastante amplo, com representação de demandas múltiplas e, em grande parte, conflitantes, na composição da cidade; serve, de maneira geral, como norma de consolidação de tendências já existentes, ou de desejos de macroestruturação da cidade. Pode-se afirmar, sem muito risco de leviandade, que estes planos não têm como objetivo a operacionalização de um desenho para a cidade, ou que, em outras palavras, não descreve um “*horizonte de sentido*” reconhecível para São Paulo.

Este fato talvez seja um desdobramento inescapável da escala da metrópole, o custo da diversidade e da aceitação das múltiplas demandas sociais que compõem o espectro de domínio urbano. Entretanto isso não encerra a questão: a aproximação é necessária, e são notáveis alguns esforços neste sentido. Se a escala da metrópole impossibilita uma atuação regulatória que componha um novo desenho global, há de se enfrentar o desafio, em suas parcelas possíveis.

As operações urbanas trilham um caminho (tortuoso) em direção à construção de um instrumento capaz de fazer uma intermediação mais coerente, entre as ações do mercado imobiliário e um “*horizonte de sentido*” que tenha sido traçado pelo poder público. Os planos de bairro, subsidiários do Plano Diretor, também apresentam potencialmente condição para definir intenções coletivas, desde que tratados como instrumento de desenho, que tenham condição para absorver as demandas de ações setoriais e que viabilizem uma uniformidade na lógica da intervenção. Operações urbanas e planos de bairro têm, portanto, a responsabilidade de se apresentarem como *porta-objectos* desenhados como artefatos urbanos; devem construir a referência coletiva e o reconhecimento do sentido urbano comum, além de garantir a multiplicidade orgânica da Arquitetura banal num contexto coletivo. Perímetros e manchas de uso não são, evidentemente, capazes de dirigir este processo, ao mesmo tempo em que

¹⁴ Cabe aqui uma especulação oportuna. Inicialmente restrito ao contexto da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, consolidou-se, a partir dos anos 1970, um antagonismo – associado às lideranças de Vilanova Artigas e Sérgio Ferro – entre o desenho (o projeto) e o canteiro (como personificação dos processos de exploração da mão de obra); no bojo da crise da Arquitetura e, sobretudo, do Urbanismo Moderno, este antagonismo contaminou e radicalizou a discussão sobre a cidade, definindo posições contrárias e combativas, dispondo de lados opostos os que desenhavam e os que discutiam; projeto e planejamento tornam-se assuntos apartados e contraditórios, restringindo aos planejadores (numa leitura simplificadora) as funções de investigação, não de proposta.

projetos urbanos de transformação em grande escala não são uma opção para a totalidade da extensão territorial da metrópole paulistana.

A virtude notável destes dois últimos instrumentos é a possibilidade de atuação a partir de uma proposta desenhada, capaz de criar um conjunto de regras implícitas (embora registradas em desenho), que orientam (ao menos potencialmente) as ações setoriais e os projetos urbanos públicos de alcance local, além, é claro, de alinhar nesta mesma direção a atuação privada. Não obstante, apenas muito recentemente a consciência de que as operações urbanas exigiam um esforço de desenho que as acompanhassem passou a valer; o recente experimento da Operação Urbana Água Branca é um alento animador. Planos de bairro, entretanto, aguardam notícias positivas.

Na realidade, o planejamento tem sido capaz de percorrer gradativamente uma maior diversidade de escalas interconectadas, mas ainda sem conseguir acompanhar-se de desenho apropriado, ou de algum instrumento que garanta o sentido comum das intervenções. Há de se considerar qual o suporte de desenho apropriado para cada escala de leitura e proposta, que tipo de serpentina de Obus é cabível, para cada etapa do planejamento; é discussão pacificada, a necessidade de retroalimentação entre plano e projeto, em diversas escalas, mas não parece efetivamente aceita a obrigatoriedade do desenho em cada uma delas. Desenho como consolidação de desejos implícitos, como formalização de horizontes de sentido construídos coletivamente; certamente o grau de reconhecimento da autoria (pessoal ou coletiva) deve se diluir, conforme o afastamento de escala, e, inversamente, tornar-se reconhecível como ação urbanística do suporte desenhado, conforme se aproxime da escala de atuação.

REFERÊNCIAS

- CABRAL, Cláudia Piantá Costa. De volta ao futuro: revendo as megaestruturas. *Arquitextos*, São Paulo, ano 07, n. 082.07, Vitruvius, mar. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.082/266>>. Acesso em: 24 jul. 2015.
- CAMPOS VENUTTI, Giuseppe. *La terza generazione dell'urbanistica*. Milão: Franco Angeli, 1989. 260 p.
- DEMATTEIS, Giuseppe. En la encrucijada de la territorialidade urbana. In: MARTÍN RAMOS, Angel (Ed). *Lo Urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Edicions UPC, 2004. 229 p.
- ELIMBAUM, Pablo. Una relación renovada entre el plan y el proyecto. *Revista Iberoamericana de Urbanismo*, Barcelona, n. 7, 2012, p. 117-137. Disponível em: <http://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/12541/1/07_08_PabloElinbaum.pdf>
- PORTAS, Nuno. Interpretazioni del progetto urbano. L'emergenza del progetto urbano. *Urbanistica* 110, Roma, jun. 1998, p. 51-60.
- PORTAS, Nuno. *A cidade como arquitetura*. Lisboa: Livros Horizonte, 1969. 216 p.
- SECCHI, Bernardo. I progetti del piano. *Revista Casabella*, Milão, n. 563, dez. 1989, p. 36-7.
- SECCHI, Bernardo. *Primeira lição de Urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 216 p.
- TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia*. Lisboa: Editorial Presença, 1985. 122 p.
- TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: FAUP Publicações, 2004. 92 p.

Nota do Autor

Artigo resultante de tese de doutorado em andamento, área de Projeto de Arquitetura, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Título: *Quarteirão como parcela mínima para intervenção no Centro de São Paulo*.

Nota do Editor

Data de submissão: Novembro 2014

Aprovação: Janeiro 2015

Felipe de Souza Noto

Arquiteto e urbanista, mestre em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo e doutorando em Projeto de Arquitetura pela Universidade de São Paulo.

Sócio do escritório B Arquitetos e professor de projeto e desenho urbano na Escola da Cidade e no Centro Universitário Senac, em São Paulo.

Rua General Jardim, 482, cj.41. Vila Buarque

01223-010 – São Paulo, SP, Brasil

+55 (11) 3255 7019

felipe@be.arq.br

Marília Riul
Maria Cecília Loschiavo
dos Santos

*P*OR UMA NOVA CULTURA
DE DESIGN: DIVERSIDADE
CULTURAL E ENCONTRO
COM SENTIDOS
SOCIOAMBIENTAIS

RESUMO

Este artigo aborda relações entre a produção do mundo artificial e questões socioculturais e ambientais, e faz uma reflexão que busca valorizar o diálogo entre os contextos do design profissional/ acadêmico e do design vernacular. Para tanto, utilizamos dados de uma pesquisa de doutorado em andamento, que, com o auxílio de técnicas da pesquisa etnográfica, documentou práticas e expressões materiais pertencentes a comunidades de pequenos agricultores e pescadores artesanais, situadas na região da Barra do Rio Mamanguape, no estado da Paraíba, Nordeste brasileiro. Ancorada na teoria correlata, a análise se concentrou na leitura dos sentidos embutidos no repertório de práticas e nos próprios artefatos identificados, em busca de elementos pertinentes à reflexão sobre a responsabilidade do design em relação a questões socioculturais e ambientais. Constatou-se que há uma série de práticas e sentidos a elas relacionada, que podem servir de base para projetos que visem dar ênfase às variáveis socioculturais e ambientais atinentes à produção do mundo artificial.

PALAVRAS-CHAVE

Design vernacular. Design. Diversidade cultural. Meio ambiente.

POR UNA NUEVA CULTURA DEL
DISEÑO: LA DIVERSIDAD
CULTURAL Y ENCUENTRO CON
LOS SENTIDOS SOCIALES Y
AMBIENTALES

FOR A NEW DESIGN
CULTURE: MEETING
CULTURAL DIVERSITY AND
SOCIO-ENVIRONMENTAL
MEANINGS

RESUMEN

Este artículo analiza las relaciones entre la producción del mundo artificial y las cuestiones socioculturales y ambientales y es una reflexión que tiene por objetivo mejorar el diálogo entre los contextos de diseño profesional / académica y diseño vernáculo. Para eso, utilizamos los datos de una investigación doctoral en curso que, con la ayuda de técnicas de investigación etnográfica, documentó prácticas y expresiones materiales pertenecientes a las comunidades de pequeños agricultores y pescadores artesanales ubicados en la región de Río Mamanguape en el estado de Paraíba, en Nordeste del Brasil. Anclado en la teoría relacionada, el análisis se centró en la lectura de los sentidos construidos en el repertorio de prácticas y artefactos identificados, en busca de elementos relevantes para reflexionar sobre la responsabilidad del diseño en relación con las cuestiones ambientales y socioculturales. Se constató que hay una serie de prácticas y significados relacionados con ellos, que pueden ser la base de proyectos que tienen como objetivo hacer hincapié en las variables socioculturales y ambientales relacionados con la producción del mundo artificial.

PALABRAS CLAVE

Diseño vernáculo. Diseño. Diversidad cultural. Medio ambiente

ABSTRACT

This article addresses the relationships between artificial world production and sociocultural and environmental issues trying to enrich the dialogue between professional/academic design and vernacular design. To this end, we worked with data from a PhD research in progress; this latter is based on ethnographic research techniques, and has documented practices and material expressions pertaining to farmer and fisherman communities in the Barra do Rio Mamanguape region, Paraíba state, Brazilian Northeast. This analysis focuses on reading of the meanings built into the practices repertoire and into the artifacts that would be relevant to the discussion about the design responsibilities toward sociocultural and environmental issues. We found a series of practices and their correlated meanings that can be the base for projects emphasizing sociocultural and environmental variables relevant to artificial world production.

KEYWORDS

Vernacular design. Design. Cultural diversity. Environment

INTRODUÇÃO

A noção de que vivemos um período de transição para novas formas de pensar e agir, ante a insustentabilidade do estilo de vida predominante, já está bastante difundida. Este é um período histórico repleto de incertezas, em que podemos nos sentir desafiados e procurar adotar outros valores e práticas, para uma vida mais perene e feliz; ou em que podemos apenas renunciar à oportunidade que essa crise nos dá, de tomar parte do fundamental esforço criativo de repensar os rumos da humanidade e abastecê-la de alternativas para futuros melhores.

Este artigo é um exercício que se enquadra na primeira perspectiva e tenta se alinhar a uma epistemologia em construção, fundada no diálogo com a diversidade cultural, e orientada para a edificação de conhecimentos integradores sobre o mundo e sobre as questões socioambientais que urgem ser discutidas.

Considerando a íntima relação entre a produção do mundo artificial e problemas fundamentais que emergem na atualidade, reconhecemos que o design tem uma causa decisiva a abraçar: a de fortalecer o sentido socioambiental de sua cultura e atividade, e que, para tal, é necessária uma transformação na hierarquia dos valores que são propagados pela sociedade do consumo, e que acompanham a atividade do design.

Nesse sentido, sugerimos o diálogo do design com experiências culturais peculiares, construídas em contextos diferentes de nosso mundo urbano e industrial. Analisamos a produção artesanal de artefatos, em povoados rurais e de pescadores artesanais do nordeste brasileiro - tanto dados qualitativos sobre a produção, como o próprio conjunto de artefatos identificados -, e buscamos enxergar práticas e sentidos capazes de representar uma postura de responsabilidade e ética, sobre os aspectos socioambientais pertinentes à produção do mundo artificial.

Começamos apresentando um pouco da contribuição teórica interdisciplinar sobre a tendência epistêmica integradora, que hoje ampara as discussões sobre mudanças realmente consistentes em nosso modo de pensar e agir. Apresentam-se visões de diversos autores, sobre a valorização da diversidade epistêmica, inclusive no design.

I DESIGN E ASPECTOS SOCIOAMBIENTAIS

Artefatos são definidos como coisas produzidas pelo homem, ou por ele modificadas, enquanto que objetos se referem aos elementos permeados da interferência humana e também àqueles encontrados na natureza (PROWN, 1982).

Cultura material é a expressão clássica que se refere ao conjunto de artefatos produzidos e usados em determinado grupo ou contexto social. Desse repertório, fazem parte séries de expressões humanas materializadas e que compõem uma lista de difícil delimitação, como objetos da arte (pinturas, desenhos, esculturas, fotografias); do lazer (livros, brinquedos, jogos, refeições); adornos (joias, roupas, tatuagens); alterações da paisagem (arquitetura, planejamento urbano, agricultura, mineração); artes aplicadas (mobiliários); e dispositivos (máquinas, veículos, implementos) (PROWN, 1982).

Cultura material é entendida também como a “*exteriorização material de ideias e conceitos que podem ser decodificados, ou, melhor, interpretados segundo o contexto cultural em que se inserem*” (RIBEIRO, 1987, p. 15). Isto é, a cultura material representa a materialização de valores, visões de mundo e modos de vida, por meio do uso dos recursos naturais disponíveis e de saberes e técnicas configurados em determinado contexto cultural.

Segundo Prown (1982), os objetos da cultura material podem deter diferentes tipos de valores: valor material (em função da raridade da matéria-prima utilizada), utilitário (determinado pela utilidade do objeto), estético (relacionado à beleza e emoções evocadas pela arte), espiritual (expresso em ícones e objetos de culto), atitudes expressas diante de outros seres humanos (como, por exemplo, a construção de uma fortaleza), ou atitudes assumidas diante do mundo (por exemplo, uso de materiais na condição natural, em oposição à reutilização ou reciclagem).

Na concepção de Ribeiro (1986), é por intermédio de uma variedade de objetos, que os grupos humanos assimilam seu meio, utilizando-se dele e nele deixando sua marca. Segundo a antropóloga, a cultura material traduz a ecologia, a tecnoeconomia, a ideologia e, em função disso, o estilo de vida das populações tradicionais (RIBEIRO, 1986).

Essa noção pode ser estendida para outros contextos culturais, como as sociedades urbanas industriais, apesar de o conceito de cultura material ter origem na Antropologia e ser mais usual em estudos arqueológicos e etnológicos (DENIS, 1998).

No âmbito das sociedades ocidentais, hoje, a maioria dos artefatos e de outros sistemas produzidos pelo homem para se estabelecer e ocupar o mundo está ligada à atividade do design, mais comumente junto à produção industrializada e ancorada em saberes acadêmicos.

Friedman (2002) define design como um processo que envolve a criação de algo novo (ou a reconfiguração de algo que já existe), para um propósito; de encontro a uma necessidade; ou para transformar uma situação menos desejável em uma preferível.

O design está entre as atividades projetuais que visam à materialização de ideias abstratas e subjetivas, quer dizer, visa promovê-las, do campo do planejamento, para uma existência concreta e autônoma (DENIS, 1998, p. 19).

Entretanto o papel do design não se resume a dar forma, funcionalidade e significado simbólico a seus produtos. Na concepção de Durham (2004), a cultura e, portanto, também seus elementos, são produtos do homem, mas são também processos que o envolvem numa dinâmica de configuração e reconfiguração cultural. Desse modo, a cultura material produzida pelo design também assume um papel configurador e reconfigurador da cultura e, consequentemente, do homem.

Fry (2009, p. 30) escreve que “*everything designed goes on designing*”. Sob esta perspectiva, o autor chama a atenção para o fato de que o design, além de conceitual e tecnicamente prefigurar a forma e as funções operacionais e simbólicas das coisas, concebe também seu destino plural, numa trajetória composta pelas escalas de espaço e tempo. Isso quer dizer que o design prevê

se seus produtos terão uma vida útil funcional ou não, ou se serão agentes para o prejuízo ou benefício da humanidade, por exemplo.

A atuação do design reflete o legado que será deixado para as futuras gerações, por meio da cultura material produzida, seja por meio de seus significados, ou pelos efeitos socioambientais relacionados ao ciclo de vida de seus produtos (PAPANEK, 1995; DENIS, 1998; FRY, 2009; BONISIEPE, 2012).

Teóricos do design (PAPANEK, 1995; MARGOLIN, 2002; WALKER, 2002; MCCOY, 2003; FRY, 2009; HARLAND & SANTOS, 2009; BONISIEPE, 2012) têm alertado para a importância de repensar a atividade, no sentido de redirecioná-la para formas mais sustentáveis, já que ela parece se orientar para os objetivos do mercado, e não para o atendimento das necessidades sociais e preocupação com seus impactos nos ecossistemas.

Fry (2009), com sua crítica fundamental, aponta a contradição que envolve a tentativa humana de se adaptar no planeta e a simultânea depleção das possibilidades e das coisas de que nós e outros seres dependemos para viver.

Sob o ponto de vista de Papanek (2009), o design tem se preocupado muito em satisfazer vontades e desejos efêmeros, enquanto necessidades humanas são rejeitadas. Tais criações ameaçam a segurança e a saúde da sociedade, seja por meio de artefatos inseguros no uso, ou pelo desperdício de recursos naturais insubstituíveis, pelo acúmulo de toneladas de resíduos decorrentes de mercadorias fugazes, ou pela escolha de materiais e processos produtivos poluidores (PAPANEK, 2009).

Vários autores baseiam sua crítica ao padrão da atividade do design industrial na prevalência da racionalidade econômica. Critica-se também a neutralidade política, como postura comumente adotada pelos atores dessa área, e o abandono de valores éticos e das reais necessidades sociais (PAPANEK, 1995; MARGOLIN, 2002; WALKER, 2002; MCCOY, 2003; FRY, 2009; HARLAND & SANTOS, 2009; BONISIEPE, 2012).

A materialização de artefatos se dá em várias etapas de um ciclo complexo, conhecido como ciclo de vida dos produtos (PAPANEK, 1995; KAZAZIAN, 1995; MARLET, 2005; MANZINI & VEZZOLI, 2008). Esse ciclo é iniciado no projeto e segue por várias etapas, cada uma com seus desdobramentos socioambientais. O design articula a escolha de materiais; o processamento da matéria-prima; a produção do produto; sua distribuição; a utilização pelos consumidores; e a disposição final de resíduos ou reinserção dos mesmos na cadeia produtiva, por meio da reciclagem, reutilização, cogeração de energia etc.

Além dos aspectos mais palpáveis, é necessário refletir sobre a dimensão menos concreta, pertinente à crítica da produção do mundo material realizada pelo design. Esse nível mais abstrato relaciona-se: às mensagens simbólicas que são expressas pelo tipo de produto que o design concebe (por exemplo, produtos que conotam falta de cuidado com o mundo e com a vida transmitem, imperceptivelmente, nosso desapego em relação ao meio ambiente e aos recursos de que dependemos); a nosso descuido em relação à própria civilização humana, em toda a nossa diversidade cultural; e também à reduzida preocupação com as outras espécies vivas com quem compartilhamos o planeta e cujos habitats, recursos e possibilidades de vida plena são extremamente ameaçados.

Assim, o design tem um papel decisivo na viabilização de nosso futuro, sendo que sua prática está profundamente relacionada ao modo como nos instalamos no mundo, como o produzimos e, conseqüentemente, como o mundo nos reproduz (FRY, 2009).

Desse modo, as relações entre design e aspectos socioambientais evidenciam-se pelo amplo alcance da prática do design, como uma força modeladora da interação homem e mundo, sendo que o processo de design é permeado por aspectos ecológicos, éticos e políticos e se dá numa dinâmica retroalimentadora, capaz de configurar profundas mudanças biofísicas nos ecossistemas e de influenciar drasticamente os sistemas sociais humanos.

Essa força modeladora incide gradualmente no comportamento das sociedades, no que diz respeito à sua relação com o planeta, por diversos modos de interação. Uma dessas vias é a propagação do modo de vida adotado pelas sociedades urbanas e industriais, nas escalas de tempo e de espaço, por meio de artefatos materiais e dos valores neles incutidos.

2 CONHECIMENTO E DIVERSIDADE

A compreensão do mundo e dos fenômenos que o permeiam sempre foi aspiração do homem, e a diversidade das culturas espalhadas pelo globo traduziu-se numa multiplicidade de modos de compreender os ambientes e seus eventos.

Porém, no decorrer da história, a ciência moderna tornou-se o modelo predominante de retratar a realidade, e fez perder credibilidade, a experiência adquirida pelo homem além dos limites do círculo científico.

Se, por um lado, a suposta superioridade dos povos ocidentais avançou na forma de progresso e modernização (muitas vezes com base em esforços violentos), de outro ponto de vista, fez calar a diversidade de vozes do mundo, e fez sumir indistintamente uma pluralidade de modos de viver, assentados em diferentes conhecimentos (SANTOS, 2005).

A crise socioambiental chama a atenção para as relações entre visões de mundo prevalentes e o futuro da humanidade. Muitos autores acreditam que há um sério desajuste entre as crenças da ciência moderna e a perspectiva de construir culturas de bem-estar e qualidade de vida, considerando o estado de crise que enfrentamos e sua relação com valores que predominam na contemporaneidade (CAPRA, 1982; GONÇALVES, 2000; SANTOS, 2000; LEFF, 2009).

O paradigma científico se funda em princípios como a separação entre homem e natureza, reducionismo científico, fragmentação do conhecimento, causalidade linear e ordem dos fenômenos. Tais conceitos foram analisados por Santos (2000), que explicou sua relação com problemas na construção do conhecimento e na formulação de concepções sobre a realidade, além das severas implicações desencadeadas nos meios socioambientais.

Destacamos o surgimento de práticas sociais baseadas na objetificação da natureza e de certos grupos humanos, demasiada simplificação da realidade, produção de conhecimentos excessivamente técnicos e pragmáticos, e negação de qualquer outra forma de conhecimento que não se ilumine nos estritos princípios científicos (SANTOS, 2000; LEFF, 2009).

Essa forma de pensar, alinhada à racionalidade econômica, deu origem a sistemas de alta produtividade de bens, baseados na superexploração dos recursos e com margens de lucro elevadas. Porém essa abundância permanece concentrada, e alimenta um modelo de desigual distribuição das riquezas e descaso com o bem comum. (LEFF, 2009).

A crise reflete-se no meio social e biofísico muito claramente, na forma de desequilíbrios sociais e ecológicos, evidenciados diariamente pela mídia, com imagens chocantes dos efeitos imediatos ou indiretos do progresso.

É nesse contexto, de grandes incertezas socioambientais e epistêmicas, que se evidencia a “crise do paradigma dominante” (SANTOS, 2000). E é nele, também, que epistemólogos trazem novas perspectivas e antecipam uma profunda mudança no modo como depreendemos a realidade. Autores apontam para a construção de um paradigma de saber articulado à complexidade de nossos sistemas socioambientais e atento à profunda crise que aflige a humanidade (GINZBURG, 1990; SANTOS, 2000; LEFF, 2002).

Leff (2002) chama a atenção para o surgimento do pensamento da complexidade e de uma metodologia de pesquisa interdisciplinar, alinhados a uma epistemologia capaz de dar base às transformações do conhecimento que urgem, diante do caráter multicausal das questões socioambientais.

Essa estratégia fundamenta-se na construção de uma racionalidade aberta à diversidade, à interdependência e à complexidade. Uma forma de construir conhecimento consciente do conflito social e permeada de valores orientados para a sustentabilidade ecológica, equidade social, democracia e diversidade cultural (LEFF, 2002).

O acolhimento do princípio da diversidade cultural, por meio de uma relação dialógica com outras formas de conhecimento, está entre as estratégias epistemológicas fundamentais para a construção desse novo paradigma (GINZBURG, 1990; FUNTOWICZ & RAVETZ, 2000; LEFF, 2002; SANTOS, 2000; HISSA, 2011).

Funtowickz & Ravetz (2000) evocam este relevante princípio, ao afirmarem que nenhuma tradição cultural, por mais exitosa que tenha sido no passado, pode, por si só, prever todas as respostas aos problemas do planeta. Os autores veem, no diálogo com os saberes distintos do conhecimento ocidental, uma forma de construir um saber integrador sobre o mundo, na perspectiva de contribuir para a superação dos problemas globais (FUNTOWICZ & RAVETZ, 2000).

Essa nova via epistemológica tem o objetivo de tentar compreender a unidade da realidade a partir de olhares diversificados sobre mundo. Trata-se, portanto, de buscar alternativas de reprodução da vida, diante das dificuldades socioambientais geradas pela forma de pensar dominante no mundo ocidental (RIBEIRO et al., 2011).

O momento é permeado pelas incertezas sobre como colocar em prática a construção do conhecimento baseada na diversidade epistemológica. No entanto alarga-se a convicção em favor da inclusão de princípios integradores e diversificadores, avessos às noções excludentes e homogeneizantes em que se baseia a reprodução sociocultural do ocidente.

Na teoria do design, temos importantes autores que discutiram essa ideia. Ela aparece embutida em expressões como “design vernacular”, “design não-profissional” (PACEY, 1992), “pré-design” (MAGALHÃES, 1997), “design espontâneo” (SANTOS, 2003), por exemplo, entendidos como soluções materiais que transcendem o contexto acadêmico ou qualificações profissionais.

Já na década de 1940, Papanek tinha essa visão integradora sobre o design, quando buscou contato com outras culturas, como os *inuit*, e observou as soluções materiais que viabilizam e facilitam sua sobrevivência ou, em suas palavras, “*soluções de trabalho imediatamente aplicáveis aos problemas do mundo real*” (PAPANEK, 1995, p. 249).

Santos (2003) desdobrou esse tema, com foco em grupos sociais urbanos, e entendeu design espontâneo como a “*prática de resistência criativa de procurar soluções engenhosas aplicáveis à resolução de problemas concretos, num contexto de severa falta de recursos*” (SANTOS, 2003).

Como Papanek (1995), Santos (2003) também amplia a compreensão do design para além de uma visão restrita ao acadêmico, lançando o olhar para as respostas sociais espontâneas, em que os indivíduos visam atender às próprias necessidades materiais e, no caso de seu estudo, viabilizar sua sobrevivência, diante da grave situação de exclusão social.

Walker (2002) também discute novos paradigmas no design, e alarga as possibilidades de pensar essa atividade, numa interação com categorias de conhecimento não institucionalizado. Design vernacular, segundo o autor, refere-se à produção de artefatos pelas culturas tradicionais, caracterizada pela criatividade, uso de recursos limitados disponíveis em seu ambiente e com forte valor simbólico frequentemente embutido nos objetos, cujos valores transcendem os benefícios funcionais.

Walker (2002) chama a atenção para a “*característica de improvisação*” do design vernacular, que dá vida a soluções criativas adequadas a realidades contingentes caracterizadas por recursos limitados. Enfatiza também o sentido local inerente a esse tipo de design, em suas palavras: “*Vernacular design can provide us with at least some insights into the diversity and richness of locally appropriate design*” (WALKER, 2002, p. 8).

A perspectiva de Manzini (2013) sobre cocriação no design também pode ser compreendida como um modo de incluir designers não profissionais ou não acadêmicos, na concepção da nossa cultura material, através do “design difuso”. O autor destaca as “*coalizões*”, na “*era da rede e da sustentabilidade*”, como uma maneira de fortalecer as dimensões de solução de problema e atribuição de sentido à prática do design.

Para tal, Manzini (2013) propõe que o design recorra ao valor dos recursos sociais – por meio do senso crítico, criatividade e senso prático –, como uma força ativa para a recriação do design, argumentando que este é uma capacidade inerente a todos os humanos.

Através desse pensamento, Manzini (2013) encoraja projetos de inovação social e modos de viver mais sustentáveis, por meio de iniciativas colaborativas que aumentem o bem-estar – entendido não como riqueza ou abundância, mas como ecossistemas saudáveis e bens relacionais.

3 INTERPRETAR OS SENTIDOS DO DESIGN VERNACULAR

Na região da Barra do Rio Mamanguape, situada no estado da Paraíba, Nordeste brasileiro, registramos aspectos da dimensão material da cultura de pequenos agricultores e pescadores artesanais. Os dados foram coletados em campo, utilizando entrevistas, observação direta e registros fotográficos, e fazem parte de uma pesquisa de doutorado sobre a dinâmica da produção artesanal de artefatos daquele contexto.

A região da Barra do Rio Mamanguape localiza-se nos territórios dos municípios de Rio Tinto e Lucena. Situa-se na mesorregião da zona da mata, litoral norte do estado, e nas proximidades dos municípios de Marcação e Baía da Traição, ao norte do Rio Mamanguape (MOURÃO E NORDI, 2002; OLIVEIRA, 2003).

As comunidades se estabeleceram às margens do Rio Mamanguape, próximo ao seu encontro com o mar, e, naquele contexto geográfico, observa-se uma rica diversidade de ambientes: remanescentes de mata atlântica e restinga, arrecifes costeiros, dunas, falésias, ilhas, croas (bancos areno-lodosos), camboas (braços do rio principal que adentram no manguezal) e apicuns (áreas desprovidas de vegetação, típicas de mangue) (NISHIDA, 2000; MOURÃO E NORDI, 2002).

Os povoados da região caracterizam-se pela mistura cultural dos indígenas potiguaras, negros e europeus, que chegaram durante o período colonial. Formaram-se ali modos de vida adaptados às peculiaridades dos espaços ocupados e às relações estabelecidas com os recursos naturais disponíveis. A maioria das comunidades está situada em ambiente rural e interage diretamente com os ecossistemas. Praticam-se a agricultura de subsistência, a coleta de frutos, a extração de madeira, a pesca e o extrativismo de moluscos e crustáceos (CUNHA et al., 1992; RODRIGUES et al, 2008), e mais recentemente as atividades turísticas.

Esses grupos diferenciam-se das sociedades urbanas, segundo Diegues (1994), por estarem associados a um modo de produção em que a força de trabalho e a própria natureza não são vistos como objeto de compra e venda (mercadorias), e onde há uma grande dependência dos recursos naturais e dos ciclos da natureza. Tais sociedades desenvolvem-se no contexto da pequena produção mercantil, em que a dependência do mercado já existe, mas não é total, e suas atividades não visam diretamente ao lucro (DIEGUES, 1994).

Tais comunidades também interagem com o estilo de vida urbano, devido à proximidade em relação a cidades, e também à interação com processos modernizadores e globalizadores, que se intensificam hoje, principalmente através dos diferentes meios de comunicação, das relações comerciais e pela busca de alternativas de trabalho.

Um grupo de 10 artesãos e artesãs foi entrevistado, ao longo de um período de três anos de pesquisa de campo. Esse grupo, de maioria masculina, é composto por sete artesãos e três artesãs, moradores de seis comunidades que margeiam o Rio Mamanguape (Vila Regina, área urbana do município de Rio Tinto; e Tramataia, Barra de Mamanguape, Lagoa de Praia, Praia de Campina e Sítio Saco, localidades situadas em área rural).

As idades dos participantes variam entre 30 e 71 anos, sendo que a maior parte deles pertence à faixa etária dos idosos, com idades no intervalo entre 64 e 71 anos de idade.

A maioria dos entrevistados não possui educação escolar, e o modo de vida da maior parte deles se baseia na agricultura de subsistência ou na pesca artesanal. Em geral, sua renda mensal se aproxima a um salário mínimo, valor correspondente às aposentadorias, salários recebidos e ao que é apurado com os excedentes advindos das atividades de pesca e agricultura.

Segundo Morales (2008), a produção artesanal hoje ocorre em duas diferentes realidades: a dos camponeses e indígenas, em que os objetos são produzidos em complementaridade às atividades agrícolas e ao trabalho doméstico, com baixo investimento em matéria-prima e para atendimento das necessidades locais; e a produção voltada para mercados especializados, que atende a maiores demandas.

Na região da Barra do Rio Mamanguape, a produção de artefatos se enquadra na primeira categoria definida por Morales (2008). Ali, as atividades domésticas e produtivas de pesca, agricultura e extrativismo fizeram surgir uma cultura material integrada a esse tipo de trabalho, assim como aos ambientes em que são praticadas – os rios, o mangue, o mar, as matas e o ambiente doméstico. Atualmente, devido ao desenvolvimento de atividades turísticas, começa a surgir um novo tipo de artesanato, voltado para os visitantes.

Os artefatos analisados correspondem ao denominado “artesanato tradicional”, aquele que é definido como fruto das tradições de um grupo social específico, representado por objetos incorporados ao cotidiano, que são elementos de usos e de costumes locais. Esse tipo de artesanato geralmente é de produção familiar ou comunitária, em que conhecimentos e técnicas são transferidos oralmente, impregnados de sentido e memória cultural (MASCÊNE, 2010; MDIC, 2012).

Como explicou Martins (1973), a necessidade de atender a uma função e a frequência de sua incidência determinam a produção de um artesão em uma comunidade. Tal necessidade também embasa o design claro e objetivo dos artefatos identificados, que ensinam claramente que a praticidade no uso é prioridade – visto que o uso é determinado pela própria subsistência.

Desse modo, não há lugar para elementos supérfluos, ou para a criação de inúmeras versões do mesmo objeto, para suprir as mesmas necessidades, como no mundo da produção massificada - o que também não resulta em desperdício de recursos naturais, supergeração de resíduos e degeneração de habitats.

A transmissão oral, assim como a observação e apreensão das técnicas e saberes por tentativa e erro caracterizam o aprendizado da produção artesanal. Além de estar ligada ao modo de vida e à cultura local, a produção de artefatos também está diretamente relacionada aos recursos naturais existentes na região (MARTINS, 1973; VIDAL & SILVA, 1995).

Na área de estudo, tradicionalmente, os materiais vêm das matas e são recursos vegetais (partes de plantas) que vêm sendo utilizados por gerações. Tal prática faz parte de uma dinâmica de construção de conhecimentos sobre as plantas, animais e ambientes, e de formulação e reformulação de técnicas apropriadas, que representam uma forma diferenciada de conceber o saber.

Lévi-Strauss (1989) aborda esse modelo, que chama de “pensamento selvagem” e que é próprio das populações tidas como “primitivas”, ou aquelas desligadas do saber científico moderno, como as populações tradicionais de agricultores e pescadores.

Aqui cabe destacar que esse “pensamento selvagem” está relacionado à ampla interação do homem com o ambiente e à necessidade que lhe é inerente de classificar os elementos do universo, isto é, de satisfazer suas exigências intelectuais. Como o autor explica, “*as espécies animais e vegetais não são conhecidas porque são úteis; elas são consideradas úteis ou interessantes porque são primeiro conhecidas*” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 25).

Dessa interação entre homem e natureza, decorre a compreensão empírica do ambiente, expressa por uma extensa gama de conhecimentos ecológicos, técnicas e habilidades, acumuladas e adaptadas ao longo do tempo e pertencentes à cultura local. A vivência junto aos ecossistemas enriquece a noção de complementaridade e dependência em relação ao ambiente e seus recursos, e o saber-fazer dela decorrente fomenta a subsistência daqueles agricultores e pescadores. E, a partir dessa integração com os ecossistemas, amplia-se o senso de pertencer, de fazer parte desse sistema, que se opõe fundamentalmente ao antropocentrismo e ao individualismo predominantes no mundo urbano.

A produção artesanal na região da Barra do Rio Mamanguape é individual e se dá sob o sistema de encomenda, num ritmo desacelerado e que varia de acordo com a demanda pessoal do artesão, ou a necessidade de familiares e vizinhos. Os próprios artesãos fazem a venda para os compradores, pessoas da mesma comunidade ou de vilarejos próximos.

Os objetos tradicionais produzidos com mais regularidade atualmente são os cestos, o samburá, a vassoura, a urupema e os covos. A nossa descrição se atém a esses três últimos artefatos.

A urupema (Figura 1-a) é uma peneira produzida em tamanhos variados, cuja função principal é o beneficiamento da mandioca, para a produção da farinha. Também é usada na produção da tapioca e de alimentos de milho, como o cuscuz, e na lavagem de pescados.

Os materiais utilizados em sua produção são espécies popularmente conhecidas como uruba, usada para tecer a malha da peneira; cipó-de-fogo, que forma a estrutura circular do objeto; e cipó-timbó, com o qual se faz a amarração entre os outros dois elementos da urupema.

O covo (Figura 1-b) é uma armadilha usada para a captura de peixes e camarões de água doce. Esse apetrecho é fixado no fundo do rio, onde permanece por uma noite. As presas são atraídas pelas iscas colocadas em seu interior, que podem ser pedaços de caranguejo ou frutos. Devido ao formato peculiar da entrada da armadilha, chamada de sangra, o peixe que entra em seu interior é incapaz de se libertar.

Os materiais necessários para a confecção do covo são as plantas conhecidas como taboca (um vegetal semelhante ao bambu), ou as folhas de dendezeiro, para tecer a esteira e as sangras (elementos cônicos colocados na “entrada” da armadilha e dentro do objeto); cipó-de-fogo, que forma elementos circulares de



Figura 1: (a) 'urupema' ou peneira; (b) covo
Fonte: Pesquisa de campo – fotografia da autora

reforço fixados internamente; e cipó-imbé, com qual se faz a amarração entre as partes da armadilha.

A técnica predominante é o trançado, que tem origem na interação íntima entre as diversas tribos indígenas brasileiras e a natureza, e que remete ao início da história da humanidade (VIDAL & SILVA, 1995). Os produtos dessa técnica são dotados, ao mesmo tempo, de rusticidade e delicadeza. Essas qualidades remetem à vida rural, permeada pelo uso de materiais naturais e tecnologias simples, e também pelo esmero do artesão. Em sua dedicação à precisão e à regularidade nos cálculos e movimentos do tecer, o artesão garante que o objeto adquira firmeza e durabilidade.

O trabalho dos artesãos é caracterizado pela qualidade construtiva e dos materiais selecionados, que contribuem para materializar artefatos duradouros, como é prioridade – o contrário não é vantajoso, já que esses objetos são ferramentas fundamentais para facilitar suas atividades de subsistência e as de seus familiares e vizinhos. Tais práticas se opõem à obsolescência planejada, que hoje permeia a produção de objetos, na sociedade do consumo.

Na técnica do trançado, também podem ser lidos: o sentido de integração, representado no emaranhado das palhas, talas ou fasquias, que são unidas por inserção, amarração ou encaixe, sem a necessidade de colas para formar o todo de um objeto funcional; e o sentido da leveza, que caracteriza o cotidiano nos ambientes e a convivência social nessas comunidades, representado pelos elementos vazados, que, em diferentes medidas, permitem a passagem do ar, da água e do olhar através do artefato.

Esta produção também agrega a experiência do artesão ao lidar com o artefato autoproduzido, uma vez que a produção artesanal da região é uma prática associada a outras atividades produtivas principais. Isto significa que, durante várias gerações, os produtores interagiram diretamente com essas ferramentas em suas tarefas, levando a melhorias empíricas, no decorrer do tempo.

Assim, estes objetos são produto da apropriação coletiva de artefatos de uso essencial naquele modo de vida, realizadas por atores anônimos, em um processo de cocriação que atravessou várias gerações.

Outro aspecto relacionado ao sentido sociocultural da produção de artefatos na área de estudo é o fato de que os artesãos, apesar de produzirem artefatos de

grande sucesso junto a seus “clientes”, não fomentam o lucro como resultado. Por muitas vezes, o trabalho é realizado mesmo se o “cliente” der em troca apenas o material necessário e, por outras, mesmo sem que traga o material, ou pague pelo serviço.

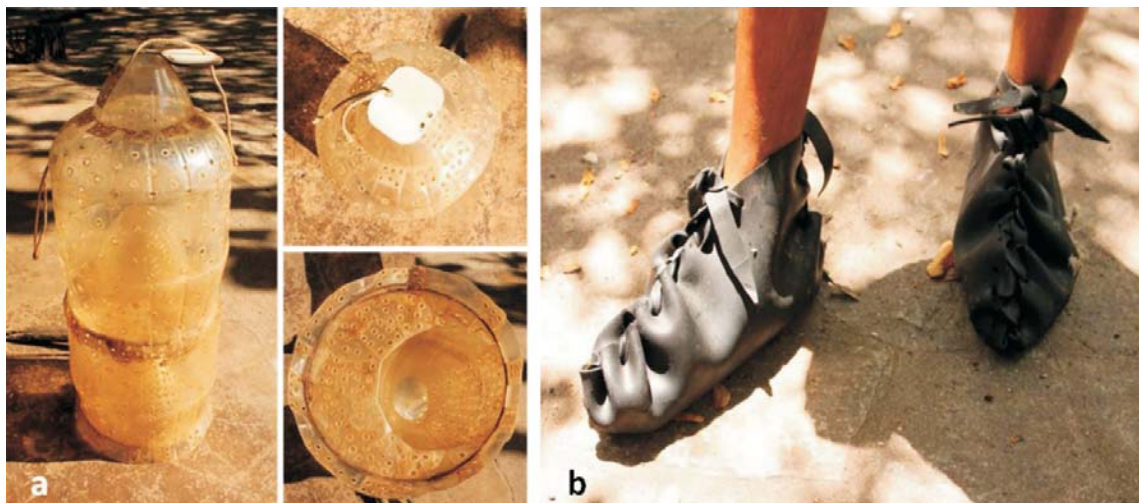
Além disso, ao mesmo tempo em que é uma prática que provê produtos úteis à comunidade, a produção artesanal, entre os artesãos, faz parte de um plano de qualidade de vida e saúde – os artesãos fazem o trabalho porque este os satisfaz e eles enxergam sua beleza, e lhe dão continuidade, quando idosos, com o objetivo de evitar o ócio e assim manter a saúde na velhice.

Esses fatores se relacionam à ênfase do sentido social da produção (suprir com utensílios as tarefas domésticas e produtivas daquele grupo social), ao senso de que todos ali compartilham essas necessidades materiais, e ao sentimento de que aquela atividade e aquele conjunto de soluções materiais são fruto da cultura de seu povo e estão arraigados em seu modo de vida, em seus costumes, saberes e práticas.

Figura 2: Vassoura
Fonte: Pesquisa de campo – fotografia da autora



Figura 3: (a) covó; (b) sapato
Fonte: Pesquisa de campo – fotografia da autora



Algumas mudanças incidiram sobre o modo de vida dos povoados da região da Barra do Rio Mamanguape, no decorrer da história, e tiveram efeitos sobre a produção artesanal. São alguns desses fatores: o desmatamento de extensas áreas de Mata Atlântica e avanço sobre o território ocupado pelos povoados locais, decorrentes da expansão das monoculturas canavieiras, a partir da década de 1970; mudanças no estilo de vida e acesso a novos produtos relacionados aos processos de modernização e industrialização e às mudanças no ambiente; restrições ao uso da terra, relacionadas a políticas de conservação ambiental.

Essas transformações puderam ser percebidas em uma série de artefatos identificados em campo, além de terem desencadeado o desaparecimento de outra série de artefatos tradicionais da região, considerando as entrevistas com os moradores e dados de levantamento anterior (COSTA & COSTA, 1989).

Foram documentadas versões adaptadas de objetos da cultura material tradicional, e novos artefatos, caracterizados pela mestiçagem entre conhecimentos e técnicas tradicionais, recursos naturais locais, novos materiais disponíveis (resíduos e outros elementos industrializados) e inovações de saberes e técnicas, advindos do encontro com novos materiais e da criatividade do artesão.

A vassoura (Figura 2) é um objeto comum de uso doméstico, que tem a função de auxiliar a limpeza dos quintais, que geralmente têm chão de terra. Suas cerdas são práticas para esse fim, já que são capazes de separar o lixo fino daquele tipo de superfície.

Percebemos que o artesão manteve os tradicionais palitos de coqueiro nas cerdas da vassoura, mas reaproveitou o cabo industrializado e agregou novos elementos: o tubo plástico de desodorante, pedaços de madeira e de borracha, que servem para aperfeiçoar a durabilidade e a funcionalidade do artefato. O tubo mantém as cerdas unidas por mais tempo, e a chapa de madeira e borracha separa as cerdas, dando efeito semelhante ao do ancinho. A origem dos tubos de plástico é outro aspecto interessante desse artefato, pois são separados e doados ao artesão pelos vizinhos de sua comunidade.

A Figura 3-a mostra um covo elaborado a partir da reutilização de garrafas PET de refrigerante, que agora fazem parte do cotidiano local. O objetivo da armadilha é o mesmo da tradicional, vista anteriormente, e sua construção segue os mesmos princípios: uma extremidade com abertura para a entrada dos peixes, atraídos pela isca no interior, e outra extremidade com um pequeno buraco, para a retirada do pescado.

O elemento cônico também foi mantido neste apetrecho, pois é graças a ele que os peixes não conseguem se libertar. E, para garantir que o objeto não flutue, mantendo-se repleto de água, o artesão perfurou o corpo do covo com o auxílio de ferro quente, imitando o efeito vazado do covo tradicional.

A Figura 3-b mostra um sapato criado para proteger os pés do catador de caranguejo no mangue, ambiente que proporciona riscos, como a lama escorregadia e as raízes e ostras que nela se escondem. A borracha de câmara de ar foi o material utilizado pelo artesão, para livrar os pés de cortes e perfurações, e aumentar a estabilidade sobre a lama. O uso desse material está diretamente relacionado a sua disponibilidade naqueles povoados. Atualmente,

Figura 4: Sentidos embutidos no design vernacular da região da Barra do Rio Mamanguape, Paraíba

Sentido social	(1) atendimento de necessidades sociais claras (2) Participação da comunidade
Sentido cultural	(1) Expressão da cultura e das tradições locais, ligada ao modo de vida e ao conhecimento ecológico tradicional local
Sentido ecológico	(1) adaptação aos ecossistemas locais, com o uso de recursos naturais disponíveis na região (2) uso de recursos naturais abundantes, renováveis e biodegradáveis (3) interação entre homem-natureza: relação de codependência, homem como parte do sistema (4) Ressignificação dos resíduos industriais
Sentido de durabilidade	Qualidade construtiva e esmero na produção, mesmo com tecnologias simples
Sentido de criação e apropriação coletiva	Cocriação e aperfeiçoamento coletivo e intergeracional da cultura material usada pela comunidade
Sentidos de autoeficácia, auto realização, autonomia e qualidade de vida	Presentes no trabalho artesanal, na autoprodução de artefatos e no fornecimento de produtos no nível local
Sentidos de resiliência, criatividade e inovação	Adaptação às mudanças socioculturais e ambientais através da elaboração de artefatos inovadores

Figura 5: Práticas do design vernacular da região da Barra do Rio Mamanguape, Paraíba, e possíveis benefícios socioculturais e ambientais

Práticas	Possíveis benefícios socioculturais e ambientais
Uso de recursos locais	Redução dos impactos do transporte (redução da poluição, economia de combustíveis fósseis e de energia, etc.); Adequação ecoclimática; Fácil acesso
Uso de saberes tradicionais	Valorização e conservação da identidade cultural; Uso de recursos locais pertencentes à tradição e materiais locais inovadores; Interação homem – ecossistemas numa dinâmica de cuidado e codependência
Componentes reutilizados + Materiais naturais abundantes	Redução dos resíduos no ambiente e seus complexos impactos; Economia de energia e de matéria-prima bruta; Conservação de habitats; Uso de material renovável
Trabalho artesanal	Valorização do potencial criativo e inteligência dos trabalhadores – realização pessoal e prazer; Qualidade construtiva dos produtos; Uso de tecnologias simples – economia de energia
Participação da comunidade	Conscientização ambiental; Fortalecimento do senso de cooperação social
Fomento do comércio local	Movimentação de renda e economias geradas
Fornecimento local de artefatos	Atendimento de necessidades locais; Acesso facilitado aos produtos; Participação na produção do mundo artificial – legados diferenciados
Engajamento dos idosos no trabalho artesanal	Conservação das tradições e da cultura local; Aumento da qualidade de vida e da saúde do idoso

o uso de motocicletas tornou-se bastante comum naquela região, o que promove o acesso a esse novo material.

Em contato com artefatos como esses, percebemos que a produção artesanal hibridizada mantém o sentido social da cultura material tradicional, e agrega a seu legado um sentido de resiliência. Mesmo diante de adversidades, que influenciaram o modo de vida local e ameaçaram a produção de materialidades que faziam parte desse sistema, aqueles povoados dão continuidade à sua reprodução sociocultural, por meio de expressões materiais.

Aqueles que estavam envolvidos com a produção artesanal surgiram com novas respostas, para situações cotidianas de subsistência e da vida doméstica, que há tempos se contextualizam naquela região, e também motivados pelo sentido de autonomia de sua cultura.

Tais “artefatos híbridos” (BURKE, 2003) representam uma adaptação às diversas transformações ambientais e socioculturais na região, e correspondem a uma tentativa insistente de reprodução sociocultural autônoma, diante da influência de tantos fatores que a inibem e que a tornam dependente do contexto urbano, industrial e globalizado.

Ao terem acesso aos resíduos do consumo industrial, sejam advindos de seu próprio uso ou do uso de outros, esses artesãos manipularam seu sentido de rejeito. Para materializar tais soluções, praticaram a fusão daquilo que poderia ser considerado inútil com conhecimentos, técnicas e costumes tradicionais, carregados do contato constante e íntimo com a natureza e do sentido social de subsistência.

A Figura 4 reúne os sentidos embutidos no design vernacular estudado, de acordo com a análise realizada. E a Figura 5 sistematiza práticas e possíveis benefícios, que podem ser replicados ou reinterpretados em outros contextos e projetos relacionados à produção do mundo artificial.

CONSIDERAÇÕES

Os artefatos analisados são testemunhas do estilo de vida local: tanto os artefatos tradicionais – que representam a essencial interação com as diversas paisagens, ecossistemas e recursos naturais, assim como o repertório cultural transmitido oralmente através das gerações; quanto os artefatos híbridos – que representam a dinâmica sociocultural que ali se desenrolou, num complexo de transformações e adaptações influenciadas pelas mudanças no ambiente e pelas interações com a modernização, industrialização e com a vida urbana.

As práticas e significados embutidos no design vernacular da região da Barra do Rio Mamanguape representam um legado cultural diferenciado da produção do mundo artificial praticada fora do mundo acadêmico e profissional do design. Constatou-se que esse repertório possui o potencial de traduzir-se em benefícios socioculturais e ambientais, se for adaptado a outros contextos de aplicação.

No âmbito da formação dos designers, encorajamos exercícios experimentais que reconheçam o legado do design vernacular e que atentem para a seguinte observação de Walker (2011, p. 20) “*priorities such as technological*

innovation, ergonomics, mass production of uniform products for wide distribution to international markets, and even economic viability can, indeed must, be at least temporarily set aside so as to more freely develop design possibilities that embrace and are expressive of new sensibilities".

REFERÊNCIAS

- BONSIEPE, G. Design e crise. *Agitprop: Revista Brasileira de Design*, São Paulo, ano IV, n. 44. 2012. Disponível em: < http://www.agitprop.com.br/?pag=repertorio_det&id=75&titulo=repertorio>
- CAPRA, F. *O ponto de mutação: a ciência, a sociedade e a cultura emergente*. São Paulo: Cultrix, 1982. 447 p.
- BURKE, P. *Hibridismo cultural*. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2003. 116 p.
- COSTA, A. M. R. F. M.; COSTA, J. E. F. M. *Potiguara: cultura material*. FUNAI – Serviço de Ação Cultural – 3ª SUER, 1989. 119 p.
- CUNHA, L. H. O et al. *Reserva extrativista para regiões de mangue: uma proposta preliminar para o Estuário de Mamanguape (Paraíba)*. São Paulo: Programa de Pesquisa e Conservação de Áreas Úmidas no Brasil – Pró-reitoria/USP; International Development Research Centre (IDRC)/ Fundação Ford, 1992. 83 p.
- DENIS, R. C. Design, cultura material e o fetichismo dos objetos. *Arcos*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 15-39, out. 1998. Disponível em: < [http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-01/01-02.artigo_rafael\(14a39\).pdf](http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-01/01-02.artigo_rafael(14a39).pdf)>
- DIEGUES, A. C. *O mito moderno da natureza intocada*. São Paulo: NUPAUB/USP/Hucitec, 1994. 163 p.
- DURHAM, E. R. A dinâmica cultural na sociedade moderna. In: DURHAM, Eunice Ribeiro. *A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 480 p.
- FRIEDMAN, K. Theory construction in design research: criteria, approaches, and methods. In: SHACKLETON, J.; DURLING, D. (Eds.) *CONFERENCE COMMON GROUND DESIGN RESEARCH SOCIETY INTERNATIONAL.*, 2002, Londres. *Proceedings...* Londres: DRS, 2002. p. 388-414.
- FRY, T. *Design futuring: sustainability, ethics, and new practice*. Oxford: Berg, 2009. 256 p.
- FUNTOWICZ, S. O.; RAVETZ, J. R. *La ciencia posnormal: ciencia con la gente*. Barcelona: Icaria, 2000. 110 p.
- GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 288 p.
- GONÇALVES, C. W. P. *Os (des)caminhos do meio ambiente*. 7 ed. São Paulo: Contexto, 2000. 152 p.
- HARLAND, R.; SANTOS, M. C. L. From greed to need: notes on human-centred design. In: *Interrogations: Creative Interdisciplinarity in Art and Design Research: Proceedings of AHRC Postgraduate Conference*, 2009. p. 141-158. Disponível em: <<https://dspace.lboro.ac.uk/2134/5378>>
- HISSA, C. E. V. Transdisciplinaridade: breves notas acerca de limites e fronteiras da ciência moderna. *Terceiro Incluído*, Goiânia, NUPEAT - IESA – UFG, v. 1, n. 1, p. 88-105, 2011. DOI 10.5216/TERI.V1I1.14391
- KAZAZIAN, T. *Haverá a idade das coisas leves: design e desenvolvimento sustentável*. Thierry Kazazian (Org.), tradução de Eric Roland René Heneault. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. 196 p.
- LEFF, E. *Ecologia, capital e cultura: a territorialização da racionalidade ambiental*. Petrópolis: Vozes, 2009. 440 p.
- LEFF, E. *Epistemologia ambiental*. São Paulo: Cortez, 2002. 240 p.
- LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus, 1989. 324 p.
- MAGALHAES, A. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997. 256 p.

- MANZINI, E. *Design (and design schools) for social innovation: in the age of networks and sustainability*. Politecnico di Milano. Desis Network. [Online] 2013. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/desis_uk/131113-desis-uk-design-and-design-schools-for-social-innovation>. Acesso em: 5 nov. 2014.
- MANZINI, E.; VEZZOLI, C. *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: Edusp, 2008. 368 p.
- MARLET, J. V. *Diseño ecológico*. Barcelona: Blume, 2005. 400 p. MARGOLIN, V. *The politics of the artificial: essays on design and design studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002. 273 p.
- MARTINS, S. *Contribuição ao estudo científico do artesanato*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1973. 100 p.
- McCOY, K. Good citizenship: design as a social and political force. In: HELLER, S.; VIENNE, V. (Eds). *Citizen Designer: perspectives on design responsibility*. Nova Iorque: Allworth, 2003. 259 p.
- MASCÊNE, D. C. *Termo de referência: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato*. Brasília: SEBRAE, 2010. 64 p.
- MDIC. *Base conceitual do artesanato brasileiro*. Programa do Artesanato Brasileiro. Brasília: Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, 2012.
- MORALES, F. S. Diseño e artesanía. In: FERNÁNDEZ, S.; BONSIÉPE, G. (Coords) *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Blücher, 2008. p. 308-322.
- MOURÃO, J. S.; NORDI, N. Comparações entre as taxonomias folk e científica para peixes do estuário do Rio Mamanguape, Paraíba – Brasil. *Interciência*, Venezuela, v. 27, n. 12, p. 1-7, 2002.
- NISHIDA, A. K. *Catadores de moluscos do litoral Paraibano: estratégias de subsistência e formas e percepção da natureza*. 143 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ecologia e Recursos Naturais. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, 2000.
- OLIVEIRA, J. C. C. *Zoneamento ambiental da APA da Barra do Rio Mamanguape e de seu entorno, Estado da Paraíba, Brasil*. 119 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio ambiente, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2003.
- PACEY, P. 'Anyone designing anything?' Non-professional designers and the history of design. *Journal of Design History*. v. 5, n. 3, p. 217 – 225, 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1315839>
- PAPANEK, V. *Arquitectura e design: ecologia e ética*. Lisboa: Edições 70, 1995. 288 p.
- PAPANEK, V. *Design for the real world: human ecology and social change*. Chicago: Academy Chicago Publishers, 2009. 416 p.
- PROWN, J. D. Mind in matter: an introduction to material culture theory and method. *Winterthur Portfolio*, v. 17, n. 1, p. 1-19, 1982.
- RIBEIRO, W et al. Dilemas da gestão e produção do conhecimento interdisciplinar: uma contribuição do Programa de Pós-graduação em Ciência Ambiental da USP. In: PHILIPPI JR., A.; SILVA NETO, A. J. (Eds.) *Interdisciplinaridade em ciência, tecnologia e inovação*. Barueri: Manole, 2011. 108 p.
- RIBEIRO, B. G. A linguagem simbólica da cultura material. In: RIBEIRO, B. G. *Suma etnológica brasileira: arte índia*. v. 3. Petrópolis: Vozes, 1987. 300 p.
- RIBEIRO, B. G. *Suma etnológica brasileira: tecnologia indígena*. v. 2. Petrópolis: Vozes/FINEP, 1986. 448 p.
- RODRIGUES, G. S. et al. *Gestão ambiental territorial na área de Proteção Ambiental da Barra do Rio Mamanguape (PB)*. Jaguariúna: Embrapa Meio Ambiente, 2008. 89 p.
- SANTOS, B. S. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Edições Afrontamento, 2000. 374 p.
- SANTOS, B. S. *Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 501 p.
- SANTOS, M. C. L. 2003. *As cidades de plástico e papelão*. 145 f. Tese (Livre-docência) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo USP, São Paulo, 2003.

VIDAL, L. B.; SILVA, A. L. O sistema dos objetos nas sociedades indígenas: arte e cultura. In: LOPES DA SILVA, A.; GRUPIONI, L. D. B. (Eds.) *A temática indígena na escola*. Brasília; MEC/MARI/UNESCO, 1995. 570 p.

WALKER, S. *The spirit of design: objects, environment and meaning*. New York: Earthscan, 2011. 272 p.

WALKER, S. A journey in design: an exploration of perspectives for sustainability. *The Journal of Sustainable Product Design*, Netherlands, Kluwer Academic Publishers, v. 2, n. 1-2, p. 3-10, 2002.

Nota do Autor

Este artigo é fruto da pesquisa de doutorado de Marília Riul, orientada pela professora Maria Cecília Loschiavo dos Santos, coautora. A pesquisa tem financiamento da Fapesp (Bolsa de estudos - Processo Fapesp n. 2011/21336-1) e é realizada no Programa de Pós-graduação em Ciência Ambiental do IEE/USP.

Nota do Editor

Data de submissão: Dezembro 2014

Aprovação: Fevereiro 2015

Marília Riul

Graduação em Tecnologia e Design de Interiores no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB); mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente na Universidade Federal da Paraíba (UFPB); aluna de doutorado no Programa de Pós-graduação em Ciência Ambiental na Universidade de São Paulo (USP) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

Rua João Moura, n. 187, ap. 42, Pinheiros

05412-001 - São Paulo, SP, Brasil

+55 (11) 98189 6981

mriul@yahoo.com.br e mriul@usp.br

Maria Cecília Loschiavo dos Santos

Professora Titular de Design da Universidade de São Paulo e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Graduação, licenciatura mestrado e doutorado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Obteve o título de livre-docente pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. É orientadora em dois programas de pós-graduação da Universidade de São Paulo: na FAUUSP e no Programa de Ciência Ambiental (Procam).

Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Rua do Lado, 876, Cidade Universitária. São Paulo

05508 900 – São Paulo, SP, Brasil

+55 (11) 3091-4560

closchia@usp.br

Leandro Miletto Tonetto
Fabrício Farias Tarouco
Mônica Greggianin



DESIGN PARA ESTÍMULO A EXPERIÊNCIAS TERRITORIAIS COM A ARTE

RESUMO

Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, promove-se como um destino cultural para a comunidade local e para os visitantes. Alguns projetos conhecidos são o *Porto Alegre em Cena*, *Porto Verão Alegre* e *Serenata Iluminada*, além da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, que teve sua 9ª edição no ano de 2013. Nesse contexto, a pesquisa desenvolvida visou compreender como projetar estímulos que facilitem a criação de vínculos dos cidadãos com a arte, na cidade de Porto Alegre, partindo da experiência da 9ª Bienal do Mercosul. Foi realizada uma pesquisa de natureza exploratória, sobre a experiência de pessoas que têm recorrência na visita da Bienal, por meio de vinte entrevistas em profundidade. Os resultados foram discutidos a partir de suas potencialidades para fomentar projetos de design aplicado ao território, e ratificaram o potencial que o espaço da cidade tem para estimular a conexão entre pessoas e arte, o que pode ser trabalhado por instituições diversas, a partir de intervenções planejadas. Além disso, observou-se que o território, como objeto projetual no design, pode oferecer não apenas um espaço adequado para as pessoas, mas também facilitar a dinâmica social que nele acontece. Nesse cenário, o fator interação que se estabelece entre o território, a arte e as pessoas facilita o desenvolvimento do vínculo emocional entre a Bienal e os habitantes da cidade. Porto Alegre, como metrópole permeada pela arte no período da Bienal, é um fenômeno único, a ser observado. As conclusões apontam que, apesar de alguns elementos parecerem independentes da cidade, outros, como o uso de seus espaços característicos, são circunscritos a aspectos marcadamente locais.

PALAVRAS-CHAVE

Design territorial. Arte na cidade. Bienal do Mercosul.

EL DISEÑO PARA ESTÍMULO A EXPERIENCIAS TERRITORIALES CON EL ARTE

DESIGN TO STIMULATE TERRITORIAL EXPERIENCES WITH ART

RESUMEN

Porto Alegre, capital de Rio Grande do Sul, se promueve como un destino cultural para la comunidad local y para los visitantes. Algunos de sus proyectos conocidos son *Porto Alegre em Cena*, *Porto Verão Alegre* y *Serenata Iluminada*, además de la Bienal de Artes Visuales del Mercosur, que tuvo su 9ª edición el año de 2013. En ese contexto, la investigación desarrollada visó comprender cómo proyectar estímulos que faciliten a creación de vínculos de los ciudadanos con el arte, en la ciudad de Porto Alegre, partiendo de la experiencia de la 9ª Bienal del Mercosur. Se realizó una investigación de naturaleza exploratória, sobre la experiencia de personas que tienen recurrencia en visitación a la Bienal, por medio de veinte entrevistas en profundidad. Los resultados fueron discutidos a partir de sus potencialidades para fomentar proyectos de diseño aplicado al territorio y ratificaron el potencial que el espacio de la ciudad tiene para estimular la conexión entre personas y arte, lo que puede ser trabajado por instituciones diversas, a partir de intervenciones planeadas. Además de eso, se observó que el territorio, como objeto proyectual de diseño, puede ofrecer no sólo un espacio adecuado para las personas, sino también facilitar la dinámica social que acontece en él. En ese escenario, el factor interacción que se establece entre el territorio, el arte y las personas facilita el desarrollo del vínculo emocional entre la Bienal y los habitantes de la ciudad. La ciudad, como metrópoli permeada por el arte en el periodo de la Bienal, es un fenómeno único, a ser observado. Las conclusiones apuntan que, aunque algunos elementos parecen ser independientes de la ciudad, otros, como el uso de sus espacios característicos, son circunscritos a aspectos marcadamente locales.

PALABRAS CLAVE

Diseño territorial. Arte en la ciudad. Bienal del Mercosur.

ABSTRACT

Porto Alegre, capital city of the state of Rio Grande do Sul, promotes itself as cultural destination for the local community, as well as for visitors. Some of its most popular projects are *Porto Alegre em Cena*, *Porto Verão Alegre*, *Serenata Iluminada*, and the *Mercosul Biennial of Visual Arts*, which had its ninth edition in 2013. In this context, this study investigates how we can design stimuli that encourage citizens to establish connections with art in the city of Porto Alegre, building on the experience of the 9th Mercosul Biennial. We have made use of 20 in-depth exploratory interviews with individuals who had visited the Mercosul Biennial several times. We have discussed the findings based on their potential to foster territorial design projects able to ratify the city's potential to stimulate the connection between people and art, which can be developed by various institutions through planned interventions. Moreover, we have observed that the territory, as a design object, can provide not only a suitable place for people to dwell, but also facilitate social dynamics that happen in that territory. In this setting, the interaction between territory, art, and people encourages the strengthening of emotional bonds between the Mercosul Biennial and the city. As a metropolis permeated with art during the period of the Mercosul Biennial, Porto Alegre represents a unique noteworthy phenomenon. The conclusion suggests that in spite of the fact that some elements appear to be independent of the city, others, such as the use of the city's characteristic areas, are clearly circumscribed to local aspects.

KEYWORDS

Territorial design. Art in the city. Mercosul Biennial.

I INTRODUÇÃO

A forma de organização da sociedade atual está intrinsecamente relacionada ao conceito contemporâneo de cidade. Essa estrutura integrada e mutante, que absorve pessoas, serviços, Urbanismo, tecnologias e interações, permite visualizar e compreender as principais transformações culturais que o mundo vive. Le Corbusier lembra que uma cidade não é um simples aglomerado de ruas, praças e edifícios organizados para diferentes funções. Para ele, uma cidade é uma ideia. Interpretada por Reis (2010), a cidade é um projeto permanente e aberto, uma ideia de futuro permeado por passados que nela se atualizam, sentindo diariamente interferências internas e externas, mas que se transforma, especialmente, pela intervenção humana.

Nesse contexto, o conceito de cidades criativas passa a ser pesquisado por Câmara¹, especialmente com as crescentes demandas que os lugares passaram a ter, conceito este que resultou da emergência das novas tecnologias e de um novo tipo de economia, assente na criatividade e inovação. A relação entre criatividade e promoção do desenvolvimento urbano pode ser estruturada a partir da necessidade de introduzir soluções criativas, como instrumentos para o desenvolvimento urbano. Introduce-se aí a necessidade de atrair as competências criativas, ou seja, recursos humanos criativos, e torna-se importante compreender de que forma o território pode estimular relações duradouras com a arte.

É evidente que, para além da necessidade das cidades, as discutidas relações entre educação, cultura e arte já justificariam, apenas elas, a existência de um estudo como o que é apresentado no presente artigo. Com a emergência da discussão sobre cidades criativas, o design, em suas aplicações ao território, pode ser considerado como uma área que se ocuparia da projeção de espaços (incluindo serviços e eventos) que potencialmente estimulem, por exemplo, o vínculo dos habitantes de uma cidade com a arte. O foco da pesquisa apresentada neste artigo é discutir o potencial de projeção de estímulos, por meio do design, que fortaleçam o vínculo entre pessoas e arte.

Nessa direção, a cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, programa ações que podem promovê-la como um destino turístico culturalmente atrativo e criativo, tanto para sua comunidade, como para seus visitantes. Citam-se, como ações bem sucedidas, os projetos culturais *Porto Alegre em Cena*, *Porto Verão Alegre*, *Serenata Iluminada*, entre outros, além do projeto Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

A Bienal do Mercosul, que teve sua 9ª edição no ano de 2013, consiste em uma exposição de arte contemporânea que inclui performances e eventos, apresentados em diversos locais da cidade. É organizada pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, uma instituição sem fins lucrativos, em Porto Alegre, com a missão de desenvolver projetos de artes visuais educacionais e culturais, favorecendo o diálogo com a comunidade (FUNDAÇÃO, 2014).

Dados da Fundação (FUNDAÇÃO, 2014) revelam que foram realizadas nove edições da Bienal, até 2014, somando 570 dias de exposições abertas ao público, 65 diferentes exposições, 5.014.707 visitas, 1.229.460 visitas por agendamentos de escolas, 202.058 m² de espaços expositivos, diversas áreas e edifícios revitalizados, 3.951 obras e 16 obras monumentais, 185

¹ Palestra - "Cidades e vilas criativas" - realizada na Universidade Nova de Lisboa por António Câmara, em 25 de outubro de 2007.

patrocinadores e apoiadores, 1.425 artistas, mais de mil empregos por edição, além de seminários, palestras, oficinas e cursos, e de trabalho para 1.680 mediadores.

Tomou-se como base o caso da Fundação Bienal do Mercosul, a fim de compreender o problema de pesquisa proposto: De que forma o design pode potencializar os vínculos entre os habitantes de uma cidade e a arte? O objetivo geral da pesquisa foi compreender de que forma o design pode estimular, em projetos aplicados ao território, o vínculo entre os cidadãos de uma cidade e a arte. Para tanto, os objetivos específicos foram compreender como pessoas que têm recorrência na visita à Bienal desenvolveram vínculos com a arte, bem como entender de que forma o território pode estimular tal vinculação. Vale ressaltar que o termo vínculo, nesta pesquisa, refere apenas à recorrência da visita das pessoas à Bienal, não implicando na discussão psicológica sobre o conceito de forma mais abrangente.

A fim de compreender, em nível teórico, os motivos da associação entre design e território, o presente artigo segue com uma revisão da literatura sobre o tema e, posteriormente, apresenta o método de pesquisa, resultados e discussão.

2 O DESIGN NA PROJETAÇÃO DO TERRITÓRIO

Desde sua origem, tanto etimológica quanto histórica, o design parte da ambiguidade entre o aspecto abstrato de projetar e o aspecto mais concreto de configurar. É na junção desses dois níveis, concebendo forma a conceitos intelectuais, que opera o design, tratando-se, então, de uma atividade que gera projetos, objetivando planos, esboços e modelos. Os projetos são a concretização da ideia e do conceito, em produtos (ou sistemas de produtos) que sejam passíveis de ser produzidos em série (CARDOSO, 2000; LÖBACH, 2001).

O design se aproxima tanto de áreas ditas projetuais técnicas, como Arquitetura e engenharia, pela afinidade de também projetar artefatos, como de áreas ditas artísticas, como artes plásticas e artesanato, pela afinidade com as questões estéticas. Inclusive, pode-se ver o design como a ligação entre esses dois ramos, o ramo, mais quantificável e técnico, da engenharia e o ramo mais estético e qualificador das artes, tornando possível uma nova forma de cultura (FLUSSER, 2007). É inegável que as atividades são limítrofes e que, na prática, por vezes, chegam a se misturar, mas a questão da produção em série, como distinção entre o design e outras áreas ditas próximas, como artes plásticas e artesanato, já citados, pode ser trazida como uma das características da atividade e até como um marco histórico (BONSIEPE, 2011; CARDOSO, 2000; LÖBACH, 2001). Se tratarmos o design pela definição da elaboração de projetos por meio mecânico e para produção em série, a diferença estaria não no projetar, na maneira de se conceber a ideia e nos conceitos da obra/produto a ser realizado, mas em sua execução. O designer se limitaria a projetar o objeto a ser fabricado, de preferência por meios mecânicos.

A fabricação por meio mecânico, além do aumento da produção, trouxe a padronização do produto final (CARDOSO, 2000; LÖBACH, 2001). Esse momento de transição entre a produção manual e mecânica não ocorre de maneira simples e linear, mas passa pelos tipos móveis e pela imprensa, na

Europa do século 15. A mecanização da produção e a busca pelo aperfeiçoamento na padronização fizeram que o trabalho ficasse cada vez mais dividido e distribuído entre pessoas, para a produção de um só objeto.

É devido a essa divisão, que, no século 17, é registrada pela primeira vez a palavra designer, mas é apenas no início do século 19, com a Revolução Industrial e com a confecção de padronagens para a indústria têxtil, que o design passou a ser uma etapa específica do processo produtivo, com um trabalhador dedicado a esse sistema industrial de fabricação. Esses designers tinham a incumbência de controlar a concepção dos produtos de maneira separada da fabricação propriamente dita, podendo gerar projetos de maneira a utilizar sua experiência e habilidade no processo produtivo, mas sem participar da mão de obra (CARDOSO, 2000).

Além de a própria palavra design carregar consigo a tarefa de resolver um problema, suprir uma necessidade, já esclarecendo uma das funções da atividade, a variedade de terminologias condizentes com ela realmente pode dar margem a confusões e ambiguidades relativas à área. Essas ambiguidades se justificam, também, pela profusão de diferentes áreas que o design abrange: produto, gráfico, moda, de ambientes (BONSIEPE, 2011; LÖBACH, 2001).

Assim sendo, o design não se explica por um conceito fechado ou uma denominação etimológica fixa, justamente por ser uma atividade que engloba outras áreas, por uma correspondência entre complexidade temática e metodológica. Porém entendê-lo como um solucionador das necessidades físicas e psíquicas do homem de maneira inteligente, por meio de projetos, é um início para sua compreensão. Para tanto, torna-se fundamental compreender, também, quais são as necessidades do homem, e quais as funções do design para supri-las (BONSIEPE, 2011; LÖBACH, 2001).

Como salientado por Ferrara (2011), neste periódico, é essencial, no entanto, que se diferencie desenho industrial de design, já que o primeiro reflete e ideologia modernista do século 19 como um expoente da sociedade de consumo, em articulação com a questão da produção em série. Por seu lado, o segundo representa um desafio para uma sociedade pós-industrial, em face da necessidade de atenção ao resgate de uma dimensão social, e consequente reinvenção do valor de troca.

Aquilo que os aproxima é o desenho de um espaço que, contrário à fragmentação do espaço funcional, agora é contínuo e amplo, impedindo a correlação sistêmica anterior; o design abandona a série que constituía a base da industrialização e volta a ser único, como um exemplar artesanal a indiciar, não mais a função, mas a qualidade projetiva. O design surge como unicidade que, mais forma do que função, exibe a qualidade icônica contra o índice de uma função institucionalizada. O design icônico explora a materialidade que o formaliza, sem, entretanto, perenizar seu efeito ou sua fórmula (p. 76).

O papel do design, nesse contexto, é fundamental e permeará a construção dos conhecimentos abordados nesta pesquisa. Dessa forma, a arte compartilha cultura com a sociedade, e o design contribui, com seus métodos e instrumentos de projeto, bem como com as soluções já desenvolvidas e em uso na sociedade atual. O território é tratado, aqui, portanto, como objeto de projeto para o design.

A relação entre o espaço projetado e os habitantes é objeto de pesquisa e projeto, também já explorado nesta revista, incluindo a investigação de modos para contribuir em projetos de espaços públicos que sejam, ao mesmo tempo, adequados à vida das pessoas e à dinâmica social na qual estão inseridos (ex. SANDEVILLE, 2006). Assim, compreende-se o objeto-território como projetável pelo design; os “objetos contemporâneos” são delineados, além dos aspectos técnicos, a partir de interatividade, já que estabelecem vínculos emocionais com os usuários. Seus ambientes, psicológico e simbólico, superam a funcionalidade, em função do simbolismo que carregam, por meio deles mesmos ou das intervenções propostas por eles (DANTAS, 2008).

Na relação da arte com o espaço urbano, muitas são as intervenções, espontâneas ou planejadas, que ganham destaque aos olhos de um observador comum. Tomar posse de uma esquina, uma praça, um viaduto, de maneira pacífica, responsável e, de preferência, artística, pode ser um convite aberto a toda a comunidade, para quebrar a rotina e voltar a atenção para as belezas da paisagem de concreto. Nesse contexto, o já referido conceito de cidades criativas (CÂMARA, 2007) pauta a emergência da economia baseada na criatividade e na inovação.

A ascensão da criatividade como fator determinante da vida econômica é o que impulsiona as grandes transformações em curso (FLORIDA, 2011). Para o pesquisador, a criatividade passou a ser valorizada, e os sistemas evoluíram a fim de encorajá-la e aproveitá-la, pois novas tecnologias, novos setores, novos recursos e outros fatores econômicos positivos derivam dela. Configura-se, dessa forma, a “Era Criativa”, uma época em que a criatividade vem se tornando, de forma generalizada e contínua, o bem mais estimado da economia.

Sabe-se hoje que certas cidades, em diferentes escalas, têm a capacidade de atrair e reter empresas e pessoas criativas e inovadoras. Esse potencial está relacionado com a emergência da indústria criativa, um dos mais representativos fenômenos da mudança da estrutura econômica das regiões e dos países. De acordo com Florida (2011), a sociedade da informação e do conhecimento desenvolve-se paralelamente à valorização da criatividade, como fator de sucesso e competitividade. Mas, se informação é um recurso abundante, o verdadeiro talento reside na capacidade de valorização econômica das ideias e do conhecimento: arte, significado, conteúdo, estilo, histórias, conceitos, design, moda, tendências, tecnologia – pedaços de significado que as pessoas entendem, identificam, usam, valorizam são o produto das indústrias criativas.

Zukin (1982) transpõe esta tendência nas cidades para uma nova dinâmica urbana, na qual a cultura gera e revitaliza a economia. No campo do design, as evidências no território são mais projetuais e, neste caso, têm uma finalidade não apenas visual, mas também funcional, buscando proporcionar novas experiências a seus usuários. Destacam-se projetos de mobiliário urbano, serviços, comunicação e identidade, entre outros. Projetar para o território significa qualificar o espaço público. Como foi salientado anteriormente, a 9ª edição da Bienal do Mercosul é um exemplo de intervenção realizada no espaço urbano, e foi investigada em suas associações com os visitantes, seguindo o método descrito na seção seguinte.

3 MÉTODO

O método da pesquisa, de caráter exploratório/qualitativo, justifica-se pelo objetivo do estudo, que tratou de compreender como dadas pessoas desenvolveram vínculos com a arte, bem como de que forma o território pode estimular tal vinculação. Nessa direção, foram realizadas 20 entrevistas em profundidade, sendo, dez delas, com profissionais ligados às artes e/ou ao design, e outras dez, com pessoas não relacionadas a esse universo. Todas elas, como critério de participação na pesquisa, deveriam ter participado de, no mínimo, três edições da Bienal. Como o objetivo está relacionado a compreender motivos do vínculo entre os habitantes da cidade de Porto Alegre e a arte, foi fundamental estabelecer o critério de recorrência nas visitas.

Os participantes foram distribuídos uniformemente entre os sexos masculino e feminino, com idades entre 24 e 47 anos. As ocupações mais comuns dos profissionais não ligados à arte e ao design foram: estudante de ensino superior, professor(a), músico(a) e publicitário(a).

A técnica de coleta de informações foi a entrevista em profundidade. As entrevistas seguiram um roteiro semiestruturado e tiveram duração de 45 minutos a uma hora, contando com registro em áudio, para posterior transcrição e análise. O material, após transcrito literalmente, foi analisado de acordo com a técnica de Análise de Conteúdo. A análise seguiu os tópicos explorados no roteiro das entrevistas: “O que as pessoas com recorrência de visita às Bienais mais apreciam nelas?”, “Que significados percebem nas visitas realizadas?” e “Interações com a arte: Quem são as pessoas que se vincularam à Bienal? Quais suas atividades, interesses e opiniões, em relação à arte e à cidade?”.

Os resultados, após analisados (Capítulo 4, a seguir), foram discutidos em suas relações com o universo do design (Capítulo 5), a fim de responder ao objetivo geral da pesquisa, que foi compreender de que forma o design pode estimular, em projetos aplicados ao território, o vínculo entre os cidadãos de uma cidade e a arte.

4 RESULTADOS: QUEM DESENVOLVEU VÍNCULO COM A BIENAL DO MERCOSUL?

4.1 O que mais apreciam?

Ao descrever o que mais apreciam na Bienal do Mercosul, os participantes referiram a interação, tópico amplamente discutido pelos entrevistados, em diferentes níveis, como pode ser observado na fala seguir: “*A interação de tudo! Das pessoas, das obras, das pessoas com as obras, das pessoas com as pessoas, das obras com as obras*”. Pode-se entender o quesito interação a partir de quatro diferentes perspectivas: artista/ tema, obra/ tema, espaço/ obra e obra/ espectador.

A interação artista/ tema refere-se à sintonia entre os artistas e o tema da Bienal. Os participantes observaram que percebem uma conexão que os artistas estabelecem com o evento, por produzirem obras baseadas na mesma temática. Assim, a convergência mostrou-se como um elemento influenciador

do apreciar arte contemporânea na Bienal. Na mesma linha de raciocínio, a conexão proposta entre os elementos obra/ tema reforçou a caracterização dos motivos do gosto pela Bienal.

Extrapolando essa relação para o território, a interação espaço/obra mostrou-se um elemento que auxilia a delinear o gosto pela Bienal. Essa faceta do elemento “conexão” pode ser exemplificada pela fala a seguir: “[*Me fascina*] a relação do lugar com as obras e de como as pessoas circulam lá e convivem com as obras... de como as obras cabem naquele espaço”. A fala ratifica a importância do elemento territorial para o evento, como mais um elemento potencialmente provocador do vínculo pessoa/ arte/ Bienal.

Ainda no que se refere ao território, intervenções e instalações foram referidas como elementos que auxiliam a delinear o gosto pela Bienal, justamente em função dos elementos de conexão espaço/obra. Outros elementos que reforçam o mesmo quesito foram a identidade visual do evento, espalhada pela cidade, e o uso de espaços característicos da cidade de Porto Alegre, como o cais do porto.

A interação obra/espectador refere-se, ainda, especificamente às obras em que a pessoa interage com ela. Em consonância com o conceito de Eco (1971) de *obra aberta*, se é o artista quem imprime uma série de significados a seu trabalho e à obra que o porta e exhibe, é no espectador que ela finalmente se fecha. É apenas assim, no contato com o ser humano, que o universo de significados e possibilidades criado pelo artista adquire sentido, e é a esse tipo de interação que os entrevistados se referem.

Vale dar destaque à quebra de paradigma, como um elemento que valoriza o gosto dos participantes pela Bienal. Independente dos elementos de conexão obra/ artista/ tema/ espaço, o potencial de “fazer pensar” das obras foi amplamente valorizado, como uma contribuição que a arte pode trazer para a vida na cidade.

4.2 Os significados das visitas à Bienal

Ao caracterizar o significado das visitas à Bienal, os entrevistados fizeram relações com seus contextos pessoais, o que pode ser exemplificado na fala a seguir: “a arte é o que traz sentido para minha vida, mas sentido fazendo pensar contestando. Arte não é pra ser de mão beijada, como a vida não é pra ser também”. Dentre os significados percebidos pelos entrevistados nas visitas, podem-se apontar: aprendizado, diversão, cultura, aproximação com a arte, estimular a criatividade, incremento da bagagem cultural e quebra de modelos mentais.

Em relação ao aprendizado, para os entrevistados, visitar a Bienal significa aprender com as obras, com os artistas e com a temática que o evento propõe. O evento proporciona formas de aquisição de conhecimento não acessíveis em outros momentos. Somando-se ao aprendizado, parte dos entrevistados o associa, por um lado, à diversão e ao entretenimento e, por outro, à cultura.

Os três elementos supracitados – aprendizado, diversão, cultura – estão relacionados a uma aproximação com a Arte. Para alguns entrevistados, a Bienal significa um momento ímpar de aproximação da população com a arte, pois dá a impressão de que “a arte vai até as pessoas”.

A Bienal é, ainda, um estímulo à criatividade, uma forma de ampliar a bagagem cultural das pessoas e, ao mesmo tempo, de quebrar modelos mentais. A estimulação da criatividade foi referida como uma ótima influência a projetos dos entrevistados, o que ocorre justamente por meio da expansão de referências culturais. Tais referências estimulam o pensar, quebrando modelos mentais.

4.3 Interações com a arte: Quem são as pessoas que se vincularam à Bienal?

Em primeiro lugar, as pessoas entrevistadas que se vincularam à Bienal de modo a frequentá-la sistematicamente, não referiram envolvimento com a arte apenas no período da Bienal. Estimular experiências territoriais com a arte, portanto, parte dessa compreensão, pois os entrevistados referiram íntimas relações com cursos e exposições de arte, cinema, literatura, música, teatro e/ou dança. Cabe ressaltar, no entanto, que essa realidade foi evidenciada apenas nas entrevistas de pessoas com alguma relação profissional com o universo da arte, já que, entre os demais entrevistados, foi possível observar uma relação mais pontual com a arte fora das Bienais. De modo geral, os maiores interesses dos entrevistados foram artes, artes aplicadas, cultura, gastronomia, política/história e educação (estudos formais, como aqueles realizados em ambientes acadêmicos).

Quando questionados em relação a “Arte para quê?”, uma grande diversidade de perspectivas foram descritas. A arte foi referida como forma de estimular o pensamento; fonte de busca de referências para a profissão (resposta relacionada aos entrevistados com algum vínculo com arte); estímulo à abstração; forma de expressão; fonte de diversão; facilitadora do “abrir perspectivas” (“quebrar barreiras” e “libertar amarras”); fonte de conhecimento; fonte de prazer hedônico (prazer, divertimento e apreciação da beleza da arte); estímulo a questionar a realidade; estímulo a mudanças; provocadora de sensações; e estimuladora de criatividade.

Questionados sobre a importância da arte para a cidade, os entrevistados ratificaram uma série de pontos aqui abordados anteriormente. A arte e os eventos afins foram referidos como possibilidades de atrair turismo para a cidade. A atratividade, tanto para o turismo como para os cidadãos, poderia ser compreendida pela percepção dos entrevistados de que a arte potencializa o embelezamento da metrópole, por meio de sua aproximação com o dia a dia das pessoas, por meio das intervenções e da consequente criação de oportunidades de contato com manifestações artísticas não existentes em outros contextos.

Em uma perspectiva maior, a arte foi citada como fonte de “*vida para a cidade*”, proporcionando quebrar sua estagnação e rotina, segundo os entrevistados. Somado a isso, os entrevistados acreditam que há uma espécie de “*mapa das artes*”: “*existe um mapa mundi das cidades que contemplam a arte contemporânea, por exemplo. A nossa está, graças a Deus!*” Trata-se, segundo os entrevistados, de uma forma de criar uma marca característica para a cidade.

Por fim, foram discutidos, na opinião dos entrevistados, os motivos percebidos de seu gosto pela arte. Para esta categoria, foram relacionados oito pontos principais: (a) o gosto pela inovação, relacionado às propostas diferenciadas e

fora de padrão, características da arte contemporânea; (b) a criatividade, ligada às inspirações e referências propostas pela arte; (c) o caráter inexplicável da arte, que diz respeito a possibilitar “explicar o inexplicável”; (d) o aspecto lúdico que a arte pode utilizar em sua poética; (e) a postura de observador adotada em relação ao caráter contestador da arte; (f) a postura de “curioso”, relacionada à abrangência dos tipos e conceitos de arte; (g) o caráter metódico de técnicas muitas vezes perfeccionistas, segundo os entrevistados, que a arte possui; (h) a predisposição à experiência, relacionada ao gosto pelas artes, devido às multimídias possíveis da arte.

Foi possível, por meio da pesquisa empírica, compreender um pouco dos motivos pelos quais algumas pessoas desenvolveram vínculos com a Bienal. A partir de uma síntese dos resultados, exposta no Quadro 1, apresenta-se, na próxima seção, uma discussão sobre formas potenciais de se estimular tal vínculo, tendo a cidade como ponto de partida.

Tópico	Categoria de Resposta	Detalhamento
O que mais apreciam?	a) Interação artista/ tema	Sintonia dos artistas com um tema único (convergência).
	b) Interação obra/ tema	
	c) Interação espaço/ obra	Conexão com o espaço; Intervenções e instalações; Identidade visual do evento na cidade; Uso dos espaços característicos da cidade.
	d) Interação obra/ espectador	Quaisquer formas de arte que possibilitem interação entre as pessoas e as obras.
	e) Quebra de paradigma	Potencial de “fazer pensar”.
Significados das visitas à Bienal	f) Aprendizado	Aprender algo não acessível em outros momentos, a partir das obras;
	g) Diversão	Aprendizado proporciona diversão e cultura.
	h) Cultura	
	i) Aproximação com a arte	A arte vai às pessoas.
	j) Estimular a criatividade	Proporciona inputs para projetos dos entrevistados;
	k) Bagagem cultural	Expansão de referências;
Interações com a arte	l) Quebra de modelos mentais	<i>Insights</i> a partir de novas questões.
	m) Envolvimento com a arte fora da Bienal	Cursos e exposições de arte, cinema, literatura, música, teatro e/ou dança; Interesses: artes, artes aplicadas, cultura, gastronomia, política/história e educação.
	n) Arte para quê?	Forma de estimular o pensamento; Fonte de busca de referências para a profissão; Estímulo à abstração; Forma de expressão; Fonte de diversão; Facilitadora do “abrir perspectivas”; Fonte de conhecimento; Fonte de prazer hedônico; Estímulo a questionar a realidade; Estímulo a mudanças; Provocadora de sensações; Estimuladora de criatividade.
	o) Arte para a Cidade	Atrai turismo; Coloca a cidade no “mapa da arte contemporânea”; Embeleza a metrópole.
	p) Diversidade de motivos do gosto pela arte	Gosto pela inovação (propostas diferenciadas); Criatividade ligada a inspirações e referências; Caráter inexplicável da arte (explicar o inexplicável); Aspecto lúdico utilizado na poética da arte; Postura de observador relacionada ao caráter contestador da arte; Postura adotada de “curioso”; Caráter metódico de técnicas perfeccionistas da arte; Predisposição à experiência devida às multimídias.

Quadro 1: Síntese dos Resultados
Fonte: Elaborado pelos autores.

5 DISCUSSÃO: PROJETANDO A INTERAÇÃO ENTRE O TERRITÓRIO, A ARTE E AS PESSOAS

O território, como objeto de projeto, pode contribuir com a vida das pessoas, oferecendo espaços adequados a suas vidas e à dinâmica social estabelecida (SANDEVILLE, 2006). Nesse contexto, a interatividade território-habitante facilita o estabelecimento de vínculos emocionais entre as partes (DANTAS, 2008), motivo pelo qual projetos que visem estimular tais conexões devem partir da compreensão da experiência das pessoas.

Conforme é possível observar, na síntese dos resultados do Quadro 1, ao mesmo tempo em que diversos elementos parecem relativamente independentes de contexto (ex: “*Aprendizado proporciona diversão e cultura*”), podendo ser observados em quaisquer espaços territoriais, outros são marcadamente influenciados por aspectos da cultura e da geografia locais, tais como o “*Uso dos espaços característicos da cidade*”. Nesse contexto, Porto Alegre e sua conexão com os habitantes podem ser compreendidas como um universo único. Os resultados aqui descritos, portanto, só fazem sentido para a compreensão da realidade porto-alegrense, já que os elementos conectores cidade-arte-habitantes sugerem ser intimamente circunscritos à cultura local.

A arte na cidade, como um fenômeno único a ser observado, por fazer sentido apenas de forma inscrita na cultura local, não é privilégio de Porto Alegre. Wynwood, em Miami, por exemplo, é um bairro que foi revitalizado, contando, para tanto, com obras de *street art* de grafiteiros. Os cinco quarteirões e um estacionamento, que originaram 50 galerias, quatro museus, entre outros, refletem a cultura e os interesses locais (EVENTO, 2014).

Considerando o imperativo da interatividade (DANTAS, 2008) para o estabelecimento de vínculo emocional entre as pessoas e arte, e como ela é trazida pela Bienal para os cidadãos, é interessante observar os resultados sobre o que os entrevistados mais apreciam (letras “a” a “d” do Quadro 1), já que todos se referem a formas de interação artistas/ tema/ obra/ espaço/ espectador. Assim, seria importante a definição, para as exposições, de temas que valorizem o território de Porto Alegre, permitindo intervenções urbanas que reforcem ainda mais tais formas de interação, incluindo exposições com temáticas que englobem questões locais, em locais relacionados a elas, como a Usina do Gasômetro.

Vale ressaltar, ainda, que o design, que tem se ocupado também de pensar a experiência do usuário com o território (ZUNKIN, 1982), possui, nesse ponto (itens “a” a “d”), um vasto campo para criar projetos de experiências que possam ser desenvolvidos em conjunto com os artistas. Um exemplo que pode ser referido é o projeto “Porto – É, Sim – Alegre”, no qual grafiteiros estrangeiros e brasileiros pintaram os muros do Túnel da Conceição, localizado em uma cinzenta área do centro de Porto Alegre.

É interessante destacar que a interação espaço/ obra pode ocorrer, assim, de forma espalhada pela cidade, ou mesmo de modo itinerante. Deixa, assim, legados para o espaço urbano (letras “c” e “i”) que geram contato entre as pessoas e a arte, em uma perspectiva temporal longitudinal mais longa que a Bienal em si, contexto em que a arte urbana pode ser citada. Um exemplo a ser referido como ocupação inteligente de espaços urbanos é a iniciativa da

Prefeitura de Amsterdã que desenvolveu projetos para estimular o compartilhamento de livros, jornais e revistas, em praças e parques da cidade.

A busca da criatividade (letra “j”) remonta à emergência das cidades criativas, inclusive na perspectiva do cidadão, para a transformação da cidade em um laboratório a céu aberto. A quebra de paradigmas, apontada como atrativo (letra “e”), segue a linha de raciocínio que traz a necessidade de “*fazer pensar*”. Assim, projetos de design que sigam a temática da interatividade tendem a incentivar o vínculo das pessoas com a arte, como, por exemplo, a projeção de estruturas expositivas itinerantes (como contêineres e ônibus), que levem a arte a uma diversidade de espaços urbanos, bem como de eventos nos quais as obras sejam debatidas pelos artistas com a população.

Percebe-se, no entanto, que o simples “fazer pensar” não é suficiente, pois a análise dos significados percebidos na visita à Bienal indica que existe uma demanda por aprendizado, cultura e aproximação com a arte, por um lado (letras “f”, “g” e “i”), e, por outro, a necessidade de diversão e estímulo à

Figura 1: Projeto “Porto – É, Sim – Alegre”. Fonte: Evento (2014).
Foto: João Laud/RBS TV.



Figura 2: Iniciativa da Prefeitura de Amsterdã para o compartilhamento de livros. Fonte: Dietzsch (2014).



criatividade (letras “h” e “j”). A busca de *insights* e a expansão de referências são basais para o caráter criativo de uma cidade (CÂMARA, 2007; FLORIDA, 2011), oportunizando soluções criativas para seu desenvolvimento. Explorar aspectos intelectuais associados à diversão e à criatividade, portanto, seria um caminho de estímulo ao vínculo entre as pessoas e a arte. Pode-se citar, como exemplos, projetos de um acervo para consulta sobre obras e artistas das edições anteriores (já existente na Fundação Bienal do Mercosul), publicações que instiguem a criatividade, formas lúdicas de interação com a arte no período da Bienal e fora dele, entre outros.

Os diversos modos de interação entre os entrevistados e arte revelaram, ainda, alguns caminhos projetuais interessantes para o design. A quebra de modelos mentais que a arte traz (letra “l”) naturalmente já aponta uma relação com o design, que é uma disciplina intimamente relacionada à inovação. Em primeiro lugar, aqueles que interagem com a arte na cidade (a Bienal) não o fazem apenas nos períodos expositivos (letra “m”). Assim, para que o design possa atingir seu potencial solucionador das necessidades físicas e psíquicas do homem (BONSIEPE, 2011; LÖBACH, 2001; FERRARA, 2011), facilitando sua interação com a arte, seria indicado buscar-se projetar formas de estender o contato com a arte para além do período da Bienal.

Por exemplo, é possível pensar que uma solução do design consiste em projetar serviços, a fim de atribuir à Bienal um caráter temporal longitudinal mais prolongado (já referido anteriormente em relação à arte urbana), articulando a arte, a cidade e seus habitantes. A relação poderia ocorrer por meio de cursos, *workshops* e outros eventos, através dos quais empresas parceiras, instituições de ensino, governo e imprensa seriam articuladores entre arte e sociedade. Atuar em contextos desse tipo representa uma possibilidade de resgate da dimensão social do design, apontada por Ferrara (2011). Tais intervenções, acompanhando o que já foi descrito anteriormente, devem acompanhar o potencial instigador da arte na vida das pessoas (letra “n”).

Para os habitantes de Porto Alegre, o aspecto distintivo da interação com a arte seria o embelezamento da cidade (letra “o”). Por mais evidente que tal resultado possa ser para o design, é interessante destacar possibilidades de intervenção, como, por exemplo, a aplicação de imagens de obras da Bienal em projetos de mobiliário urbano, comunicação e identidade visual, indicando

Figura 3: Library Parking Garage.
Fonte: Crest (2014).



onde o original se encontra. Nessa direção, a cidade assume uma nova dinâmica urbana, como salientado por Zukin (1982), já que a cultura tende a incentivar e impulsionar diversos outros aspectos do espaço.

Por mais que o foco desse estudo não seja discutir aspectos turísticos envolvidos na cidade e suas relações com a arte, a “*arte para a cidade*” (letra “o”) foi referida, ainda, como um estímulo ao turismo. Na perspectiva da criação de espaços de interesse, vale destacar a possibilidade de estabelecer pontos turísticos, referindo, como exemplo, a Library Parking Garage de Kansas, que teve sua fachada modificada com imagens de livros gigantes.

Por fim, o gosto pela arte (letra “p”) foi relacionado a uma diversidade de motivos. Devido ao caráter exploratório dessa pesquisa, não é possível afirmar que os motivos citados pelos entrevistados são generalizáveis. Pelo contrário, são referentes apenas ao grupo de vinte entrevistados. Mesmo em face da impossibilidade de generalização, é possível observar, na descrição dos motivos, que aspectos como inovação, criatividade, curiosidade, caráter contestador, lúdico e metódico da arte e as multimídias podem ser gatilhos para o interesse e o gosto pela arte, de modo que deverão permear as propostas projetuais aqui discutidas.

Pode-se observar, neste ponto da discussão, que todos os resultados da pesquisa sobre a experiência de usuários com recorrência na visita à Bienal podem ser úteis para o processo de projeto. O território pode ser projetado, a fim de que as pessoas tenham experiências desejadas e desejáveis com a arte, no contexto da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vale retomar, neste ponto, a articulação entre design e território, a fim de que se possa responder ao problema de pesquisa proposto. Por mais que o design, inicialmente associado à concepção de desenho industrial, tenha sido relacionado à produção em série (CARDOSO, 2000; LÖBACH, 2001), é possível, no cenário contemporâneo, conectá-lo a “objetos projetuais” únicos, como a cidade, a fim de proporcionar o já referido resgate de sua dimensão social e dos valores de troca dos artefatos projetados (FERRARA, 2011).

Considera-se, portanto, que o objetivo de compreender como projetar estímulos que facilitem a que os cidadãos desenvolvam vínculos com a arte, na cidade de Porto Alegre, partindo da experiência da 9ª Bienal do Mercosul, foi atingido. O resultado foi representativo, não apenas por sua dimensão aplicada, discutida na seção 5 do artigo. Viu-se que o fenômeno cidade, projetável pelo design em diversos aspectos, entra no que Ferrara (2011) descreve como uma perspectiva icônica, já que lida com a materialidade da formalização do projeto, apesar de não imortalizar seu produto final. A cidade, assim, pode ser representada como um objeto projetual aberto e contínuo, que pode ser transformado pela intervenção humana (REIS, 2010).

Os *insights* trazidos pela pesquisa relatada neste artigo ratificam o potencial do território em dois sentidos: (a) como objeto de projeto para o design; e (b) como interface para estimular a relação entre seus habitantes e a arte, principalmente por meio da interatividade.

Merece destaque o fato de que, enquanto diversos resultados da pesquisa com usuários podem ser projetados ou manipulados diretamente pelo design, muitos outros necessitam de um “mediador”, que também pode ser objeto de projeto. Por exemplo, a aprendizagem e o estímulo à criatividade (letras “a” e “e”) não podem ser projetados diretamente. Eles exigem que se projete algo que tenha potencial de despertá-los. Por outro lado, pode-se projetar diretamente formas de arte ir até as pessoas (letra “d”). Perceba-se, neste ponto, dois focos projetuais distintos: de um lado, os artefatos concretos e, de outro, experiências intangíveis, que exigem a projeção de interfaces que possam facilitá-las. Nesse ponto fica claro que, para as segundas, o design tem um alcance mais limitado. Experiências não podem ser projetadas diretamente. Artefatos podem. A partir de resultados de pesquisas como esta, o que se pode afirmar é que a projeção deles, se bem compreendida, com base na experiência dos usuários e da cidade em análise, pode potencializar a ocorrência de tais experiências.

Como limitação do estudo, vale ressaltar que se analisou a experiência de pessoas que já desenvolveram um vínculo com a Bienal. Sugere-se, em estudos futuros, que se busque compreender os motivos pelos quais as pessoas podem não estabelecer tal tipo de relação. Certamente, essa compreensão auxiliaria o design a projetar formas de interação com a arte na cidade que se mostrassem ainda mais instigantes e estimulantes para as pessoas.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, J. Conheça o bairro de Miami que é um museu de street art a céu aberto. **Hypeness**: Inovação e criatividade para todos. Disponível em: <<http://www.hypeness.com.br/2013/04/conheca-o-bairro-de-miami-que-e-um-museu-de-street-art-a-ceu-aberto/>>. Acesso em: 7 maio 2014.
- BONSIEPE, G. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Edgard Blucher, 2011. 282 p.
- CÂMARA, A. **Cidades e vilas criativas**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2007. (Palestra)
- CARDOSO, R. **Uma introdução à história do design**. 3 ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2000. 240 p.
- CREST, R. Kansas city library parking garage transformed into giant books. **Beautiful/Decay**. Disponível em: <<http://beautifuldecay.com/2012/07/06/kansas-city-library-parking-garage-transformed-into-giant-books/>>. Acesso em: 7 maio 2014.
- DANTAS, D. O cenário pós-industrial: modificações no ambiente do objeto na sociedade contemporânea e seus novos paradigmas. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, São Paulo, n. 22, p. 122-140, 2008. DOI
- DIETZSCH, A. Prefeitura de Amsterdã estimula o compartilhamento de livros, jornais e revistas em praças e parques da cidade. **Catraca livre**: A cidade na sua mão. Disponível em: <<http://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/prefeitura-de-amsterda-estimula-o-compartilhamento-de-livros-jornais-e-revistas-em-pracas-e-parques-da-cidade/>>. Acesso em: 7 maio 2014.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1971. 277 p.
- EVENTO de grafite pinta um dos principais túneis de Porto Alegre. **Globo.com**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2014/03/evento-de-grafite-pinta-um-dos-principais-tuneis-de-porto-alegre.html>>. Acesso em: 7 maio 2014.
- FERRARA, L. D. Desenho industrial: da transmissão à tradução. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, São Paulo, v. 18, n. 29, p. 68-78, 2011. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v18i29p68-78>
- FLORIDA, R. **A ascensão da classe criativa**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011. 452 p.

FLUSSER, V. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 222 p.

FUNDAÇÃO Bial. Quem somos. **Fundação Bial do Mercosul**. Disponível em: <<http://www.fundacaobial.art.br/site/fundacao-bial/quem-somos>>. Acesso em: 9 abr. 2014.

LOBACH, B. **Design industrial**: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Edgard Blucher, 2001. 206 p.

REIS, A. C. F. (Org). **Cidades criativas, soluções inventivas**: o papel da Copa, das Olimpíadas e dos museus internacionais. São Paulo: Garimpo de Soluções; Recife: FUNDARPE, 2010. 235 p.

SANDEVILLE, E. Por uma gestão dos espaços públicos de uso coletivo: desenho e apropriação. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, São Paulo, n. 19, p. 60-73, 2006. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i19p60-73>

ZUKIN, S. **Loft living**: culture and capital in urban change. New Brunswick, 1982. 232 p.

Nota do Editor

Data de submissão: Maio 2014

Aprovação: Dezembro 2014

pós-
181

Leandro Miletto Tonetto

Bacharel, mestre e doutor em Psicologia (PUCRS), pós doutorado em Design pela Delft University of Technology (Holanda), coordenador do Bacharelado em Design da Unisinos e docente do Programa de Pós-Graduação em Design da Unisinos. Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos)
Av. Luiz Manoel Gonzaga, 744
90470-280y - Porto Alegre, RS, Brasil
+55 (51) 3591.1122
ltonetto@gmail.com

Fabício Farias Tarouco

Graduado em Design Gráfico pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), mestre em Design Estratégico pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Doutor em Ciências da Comunicação (Unisinos), coordenador do Bacharelado em Design da Unisinos. Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).
Av. Luiz Manoel Gonzaga, 744
90470-280y - Porto Alegre, RS, Brasil
+55 (51) 3591.1122
ftarouco@unisinos.br

Mônica Greggianin

Graduada em Design de Produto pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), Especialista em História da Arte Moderna e Contemporânea (Escola de Música e Belas Artes do Paraná) e Mestranda em Design na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).
Av. Luiz Manoel Gonzaga, 744
90470-280y - Porto Alegre, RS, Brasil
+55 (51) 3591.1122
monicagreggianin@gmail.com

4 | IN *Me*MORIAM



Thereza Katinszky, menina.
Foto: Acervo de Família

Júlio Roberto Katinsky

THEREZA KATINSZKY DE KATINA E PIELESZ (1927-2015)

Arquiteta formada em 1952 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, iniciou seu aprendizado antes da fundação da sua Escola, pois junto com outros jovens com José Egreja, Ferrão, Marcílio Martins, Helio Pasta e outros, constituiu um grupo que insistiu junto aos senhores deputados da Assembleia Estadual para aprovar a lei de criação da nova Escola (que dependia de lei especial, naquele tempo), ocorrida nos últimos dias do primeiro semestre de 1948, a tempo de realizar-se o primeiro vestibular (que contou com mais três moças: Clementina Ambrosis, Natue Nomura, e Frejda Blinder). Thereza sentiu-se desde o primeiro instante com a convicção de estar fundando não uma Escola, mas uma profissão, pois, diferente da Capital da República que contava com Escola de Arquitetura desde 1824, a atividade de Arquiteto, em São Paulo, era exercida por arquitetos formados no exterior, como o próprio Ramos de Azevedo e Cristiano Stockler das Neves, ou estrangeiros como Ricardo Severo ou Victor Dubugras, havendo grande afluência de arquitetos alemães, franceses e italianos, ou mesmo o sueco Carlos Eckmann, autor do notável palacete de Antônio Álvares Penteado na avenida Higienópolis.

Eckmann deve ter impressionado fortemente a família Penteado, pois iria construir ainda a Escola de Comércio da mesma família em pleno Largo São Francisco, um dos mais veneráveis locais públicos da cidade, sede também, da não menos venerada, Faculdade de Direito da futura Universidade de São Paulo. Dois descendentes de Antônio Penteado, os irmãos Sylvio e Armando, decidiram doar o edifício da família para a Universidade de São Paulo, com a condição de fundar uma Escola de Arquitetura em 1947. Até então, havia cursos de arquitetura subordinados às Escolas de Engenharia da Politécnica de São Paulo e do Mackenzie College. Mas para a criação da Escola pesou também o êxito internacional da Arquitetura Moderna Brasileira com o edifício do Ministério da Educação e Saúde, com o Edifício Esther na Avenida Ipiranga, com o edifício da Estação de Hidros e o aeroporto Santos Dumont no Rio de Janeiro, entre outros, estes destacados por publicação em 1943 do Moma de Nova York. Também pela primeira vez, um arquiteto brasileiro (Oscar Niemeyer) era convidado para integrar a equipe que iria projetar o emblemático Edifício Sede da Organização das Nações Unidas em Nova York, em 1946-1948.



Mas não só na Escola Politécnica, desde a década de 20, dois engenheiros-arquitetos, Francisco Prestes Maia e Luís Anhaia Melo, destacaram-se em estudos e propostas urbanísticas caracterizando uma intensa pesquisa sobre o destino das cidades atuais. Justamente Luís Anhaia Melo, empenhou-se na fundação da nova Escola. Entretanto, do ponto de vista estrito da “estética” do projeto de edificação, quem mais se destacava, entre os arquitetos, era João Vilanova Artigas, autor de ícones paulistanos: o edifício Louveira (1946) e o Estádio do São Paulo F.C. (1951-1953). Se nós acrescentarmos os trabalhos do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nós podemos ter uma ideia de quais foram as diretrizes arquiteturais que essa primeira turma e as imediatamente subsequentes absorveram na caracterização de seu trabalho profissional. Thereza Katinszky nos deixou um testemunho da programação e organização das viagens às cidades históricas, “como complemento às preocupações na sede da Escola com o patrimônio cultural brasileiro: *Mas a viagem para Minas foi mais proveitosa do que a da Bahia, estávamos no terceiro ou quarto ano. Nós fomos para Belo Horizonte e fomos recebidos pelo Juscelino Kubitschek. Ele adorava arquitetos e todos os estudantes que iam lá ele hospedava nos melhores hotéis. Depois disso fomos para Ouro Preto, para Mariana foi um deslumbramento [.....] Agora, para Minas nós fomos de trem e de ônibus. E não fomos com professor, fomos com um funcionário da Reitoria, tinha que ter uma autoridade* (entrevista concedida a João Sodré).

Após um estágio de um ano no escritório do arquiteto Franz Heep, participando do detalhamento de edifícios no centro de São Paulo e ainda da Igreja Matriz da Paróquia de São Domingos, nas Perdizes. Esse estágio marcou bastante a sua vida profissional. O arquiteto Heep era um homem interessado no progresso intelectual e profissional dos seus colaboradores. Segundo seu depoimento a Moracy Amaral, Thereza Katinszky passou todo ano de seu estágio detalhando completamente um edifício pequeno de uma sala, um banheiro e uma “kitinete” (pequena cozinha), cujo apelido na época era “J.K” (janela e kitinete), muito agradável e cuja construção ela acompanhou praticamente desde as fundações. Nessa época era muito ligada ao Convento dos Dominicanos e Frei Benevenuto de Santa Cruz pediu-lhe para indicar alguém para projetar a Igreja Matriz. Assim, não só levou Heep para



Fotos: Gustavo Neves da Rocha Filho (Acervo da FAUUSP),
Publicadas em *Vila Penteado 1912-2012 – Pós-Graduação 40 Anos*, FAUUSP, São Paulo, 2012.

conhecer os dominicanos como aprendeu em sua formação de profissional, que é desenvolver um projeto em todos os seus detalhes por menores que sejam.. (segundo entrevista concedida a Moracy Amaral). Thereza Katinszky dedicou-se, desde que começou a trabalhar no Departamento de Obras Públicas (DOP), em projetos de edificações na capital e no interior do estado (inclusive creches na administração Montoro) e, depois de mais de um curso sobre Patrimônio, trabalhando no restauro dos bens culturalmente identificados, como por exemplo, o Recolhimento da Luz ou a Faculdade de Medicina da USP, ou no Condephaat do Estado (Conselho de defesa do Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Estado de São Paulo) e no DPH (Departamento do Patrimônio Histórico) da Prefeitura do Município de São Paulo. Trabalhou também em Salvador, durante três anos a convite da arquiteta Adriana Castro como sua colaboradora em valiosas obras do patrimônio arquitetônico nacional.

A arquiteta Thereza Katinszky foi também representante da Conferência Nacional dos Bispos Brasileiros junto ao Conselho do Condephaat e participou do Icom (International Council of Museums). Pode-se, pois afirmar que junto com suas colegas da primeira turma, ela foi uma pessoa útil ao País, ao longo de mais de cinquenta anos de atividade.

Obras consultadas:

Almeida, Moracy Amaral e-Pilon, Heep, Korngold e Palanti - Edifícios de Escritórios (1930- 1960). SP FAU- Dissertação de mestrado-2015;

Katinsky, Júlio Roberto, Helena Aparecida Ayoub Silva e Sabrina Fontenelle Costa. Restauro da Faculdade de Medicina da USP, Estudos Projetos e Resultados. S.P. Medicina USP;

Sodré, João Clark de Abreu, *Arquitetura e Viagens de Formação pelo Brasil - 1938-1962*. SP FAU Dissertação de mestrado 2010.

Júlio Roberto Katinsky

Professor Titular da FAUUSP e professor orientador no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da USP

jrkatinsky@uol.com.br

5 | NORMAS DE PUBLICAÇÃO

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

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 republicaciones.
3. Los artículos deben ser encaminados en disquete y/o CD-R, acompañados de dos copias impresas.
4. Todos los artículos deben tener título y resumen en el idioma de origen, y en inglés y español. Caso el texto sea en lengua extranjera, debe obligatoriamente contener también esas informaciones en portugués.

5. Los artículos ya encaminados para la valoración de los especialistas o en fase de producción gráfica NO podrán ser modificados o sustituidos.

6. Todos los artículos pasarán por revisión gramatical, ortográfica y la padronización editorial. La padronización podrá ser alterada con autorización de la editora-jefe, pero las normas gramaticales y editoriales serán respetadas.

7. Todas las imágenes 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 eletrónica.

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
Roseli Aparecida Alves Duarte
Diagramação
José Tadeu de Azevedo Maia
Fotolito, Montagem e Cópia de Chapas
Francisco Paulo da Silva
Impressão Offset (capa)
Arnaldo Machado de Lima Jr.
Impressão Digital (miolo)
Canon (ImagePRESS 1135+ / ADV C5051)
Francisco Paulo da Silva
Acabamento
Ércio Antonio Soares
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/m²
Alta Alvura 90 g/m²
Papelcartão Supremo 250 g/m² (capa)
Tiragem
1.000 exemplares
Data
junho 2015

DEPOIMENTOS

SOBRE O ENSINO DE PROJETO DE ARQUITETURA: FAUP
Júlia Coelho Kotchetkoff

ARTIGOS

TIPO E CARÁTER NO DISCURSO DA ARQUITETURA
Ricardo Marques de Azevedo

LE CORBUSIER, PIERRE CHAREAU E DUAS OBRAS-PRIMAS DA
ARQUITETURA MODERNA
Sílvia Amaral Palazzi Zakia

A “OBRA GETULIANA” ATRAVÉS DA *REVISTA DO SERVIÇO PÚBLICO*
Márcio Vinicius Reis

UM IMPASSE ESTÉTICO EM ARTIGAS: ENTRE O REALISMO SOCIALISTA E
O CONCRETISMO
Raphael Grazziano

EM BUSCA DO TEMPO E DOS ESPAÇOS PERDIDOS
Claudio Soares Braga Furtado

POR QUEM OS RIOS SECAM?
Anália M. M. C. Amorim

O PARQUE AGROAMBIENTAL COMO NOVA CATEGORIA DE SISTEMA DE
ESPAÇOS LIVRES
Alessandra Natali Queiroz, Eugenio Fernandes Queiroga, José
Roberto Merlin

O DESENHO DO SUPORTE DA RENOVAÇÃO URBANA: TRÂNSITOS ENTRE
PLANO E PROJETO
Felipe de Souza Noto

POR UMA NOVA CULTURA DE DESIGN: DIVERSIDADE CULTURAL E
ENCONTRO COM SENTIDOS SOCIOAMBIENTAIS
Marília Riul, Maria Cecília Loschiavo dos Santos

O DESIGN PARA ESTÍMULO A EXPERIÊNCIAS TERRITORIAIS COM A ARTE
Leandro Miletto Tonetto, Fabrício Farias Tarouco, Mônica
Greggianin

IN MEMORIAM

IMAGEM DA CAPA

MAISON DE VERRE – ARQUITETO PIERRE CHAREAU (PARIS, 1928).
Mark Lyon

