

38 pós-

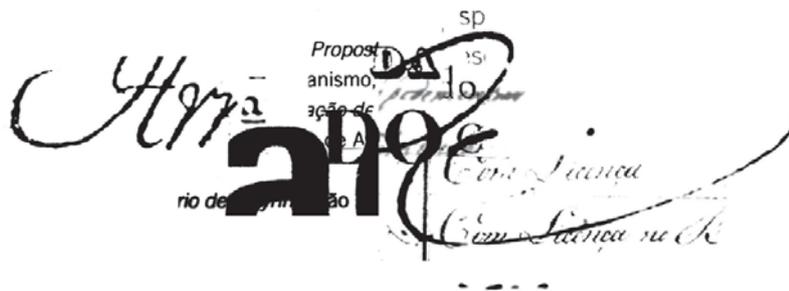
revista do
programa de
pos-graduação
em arquitetura e
urbanismo
da fauusp

dezembro - 2015

ISSN 1518-8524 www.fauusp.br/pos

ISSN 2317-2762 www.fauusp.br/pos





PÓS V. 22, N. 38
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.

DEZEMBRO 2015

ISSN: 1518-9554 IMPRESSA

ISSN: 2317-2762 ONLINE

PÓS v. 22, n. 38

Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo
(Mestrado e Doutorado)

ISSN: 1518-9554 (impresa) – 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. 38, dez. 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

Produção Gráfica

Seção Técnica de Produção Editorial

Coordenação Didática – Profa. Dra. Clíce de Toledo
Sanjar Mazzilli

Supervisão Técnica – José Tadeu de Azevedo Maia

APOIOS



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

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 Angela 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 – CIALP - 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

Università 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 Ingenieria 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 DILEMA DE ENSINAR O INTANGÍVEL
THE DILEMMA OF TEACHING THE INTANGIBLE
Rodrigo Queiroz

2 DEPOIMENTOS

- 012 SOBRE O DESENHO: ENTREVISTA COM JOHN GERO
ON DESIGN: INTERVIEW WITH JOHN GERO
Gabriela Izar

3 ARTIGOS

- 020 O DISCURSO PROFISSIONAL E O ENSINO NA FORMAÇÃO DO ARQUITETO E URBANISTA MODERNO EM SÃO PAULO: 1948 – 1962
O DISCURSO PROFESIONAL Y LA EDUCACIÓN EN LA FORMACIÓN DEL ARQUITECTO Y URBANISTA MODERNO EN SÃO PAULO: 1948 – 1962
THE PROFESSIONAL DISCOURSE AND TEACHING IN THE SHAPING OF THE MODERN ARCHITECT AND URBAN PLANNER IN SÃO PAULO: 1948 – 1962
Taiana Car Vidotto, Ana Maria Reis de Goes Monteiro
- 038 ODILÉA TOSCANO: DESIGN VISUAL, ESPAÇOS PÚBLICOS E ENSINO
ODILÉA TOSCANO: DISEÑO VISUAL, ESPACIOS PÚBLICOS Y EDUCACIÓN
ODILÉA TOSCANO: VISUAL DESIGN, PUBLIC SPACES AND EDUCATION
Sara Miriam Goldchmit, Maria Cecilia Loschiavo dos Santos, Luciene Ribeiro dos Santos
- 058 ARQUITETURA E MEMÓRIA
ARQUITECTURA Y MEMORIA
ARCHITECTURE AND MEMORY
Eneida de Almeida
- 078 MEMORIA URBANA DE LA AVENIDA DOM SEVERINO: ANÁLISIS DE LOS EDIFICIOS
MEMORIA DE URBANA AVENIDA DOM SEVERINO: ANÁLISIS DE LOS EDIFICIOS
MEMORY OF URBAN AVENUE DOM SEVERINO: ANALYSIS OF BUILDINGS
Juliana Lopes Aragão, Hercilia Raquel de Sousa Mendes
- 094 NOTAS SOBRE A OCUPAÇÃO DAS ENCOSTAS NO MACIÇO DA TIJUCA, NO RIO DE JANEIRO
NOTAS SOBRE LA OCUPACIÓN DE LADERAS DEL MACIZO DE TIJUCA, EN RÍO DE JANEIRO
NOTES ON THE OCCUPATION OF THE SLOPES OF TIJUCA MASSIF, IN RIO DE JANEIRO
Monica Bahia Schlee
- 124 LEGISLAÇÃO SUSTENTÁVEL: DIRETRIZES PARA INCORPORAÇÃO DE CONCEITOS DE SUSTENTABILIDADE NO CÓDIGO DE EDIFICAÇÕES DE VITÓRIA/ES
SOSTENIBLES LEGISLACIÓN: DIRECTRICES PARA INCORPORAR LOS CONCEPTOS DE SOSTENIBILIDAD EN EL CÓDIGO DE EDIFICIOS EN VITÓRIA / ES
SUSTAINABLE LEGISLATION: GUIDELINES FOR INCORPORATING SUSTAINABILITY CONCEPTS IN THE CODE OF BUILDINGS IN VITÓRIA/ES
Érika da Cunha Victor Souza

- 140 ESPAÇOS AUTORITÁRIOS: A ESTRADA DE FERRO NOROESTE DO BRASIL E A BUROCRACIA DO IMPÉRIO
ESPACIOS AUTORITARIOS: EL FERROCARIL NOROESTE DO BRASIL Y LA BUROCRACIA DEL IMPERIO
AUTHORITARIAN SPACES: THE RAILROAD NOROESTE DO BRASIL AND THE EMPIRE'S BUREAUCRACY
Claudio Amaral, Bruno Mancini, Wilson Barbosa Alves, Pedro Hungria
- 158 A ARQUITETURA EM ANTONIONI
ARCHITECTURE EN ANTONIONI
ARCHITECTURE IN ANTONIONI
Cláudio Furtado
- 172 A HOSPITALIDADE URBANA E A MULTIDÃO. UMA DISCUSSÃO SOBRE SOBERANIA, ESTADOS DE EXCEÇÃO E INCLUSÃO NO ESPAÇO PÚBLICO URBANO A PARTIR DE ALGUNS PROCESSOS DE OCUPAÇÃO MASSIVA DO TERRITÓRIO NA CIDADE
LA HOSPITALIDAD URBANA Y LA MULTITUD. UNA DISCUSIÓN ACERCA DE LA SOBERANÍA, ESTADOS DE EXCEPCIÓN E INCLUSIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO URBANO A PARTIR DE CIERTOS PROCESOS DE OCUPACIÓN EN MASA DEL TERRITORIO EN LA CIUDAD DE SÃO PAULO
URBAN HOSPITALITY AND THE CROWD. A DISCUSSION ABOUT SOVEREIGNTY, STATES OF EXCEPTION, AND INCLUSION IN THE URBAN PUBLIC SPACE BASED ON SOME MASSIVE OCCUPATION PROCESSES IN THE CITY OF SÃO PAULO
Igor Guatelli
- 192 MECANISMOS DE LINGUAGEM NAS ARTES DURANTE A CONTRARREFORMA
MECANISMOS DE LENGUAGE EN ARTES DURANTE LA CONTRARREFORMA
LANGUAGE MECHANISMS IN ART PRODUCTION DURING THE COUNTER REFORMATION
Benjamim Saviani

4 NORMAS DE PUBLICAÇÃO

- 212 NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS
214 NORMAS PARA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS
216 *RULES FOR SUBMITTING PAPERS*

I | APRESENTAÇÃO

O DILEMA DE ENSINAR O INTANGÍVEL

Rodrigo Queiroz

Os dois primeiros artigos desta edição abordam distintamente o ensino. “O discurso profissional e o ensino na formação do arquiteto e urbanista em São Paulo: 1948-1962”, de Taiana Car Vidotto e Ana Maria Reis Goes Monteiro, aproxima as transformações quase simultâneas da estrutura curricular da FAUUSP e da atribuição profissional do arquiteto e urbanista, que reverberariam, em certa medida, no ensino da arquitetura e no ofício da profissão em outras regiões do país. Sara Miriam Goldchmit, Maria Cecília Loschiavo dos Santos e Luciene Ribeiro dos Santos, autoras de “Odiléa Toscano: design visual, espaços públicos e ensino”, traçam o perfil plural desta professora que dedicou 26 anos às disciplinas de Programação Visual da FAUUSP, além de possuir uma consistente obra nos campos da ilustração e da pintura mural.

Estes dois artigos fazem pensar sobre a intrincada relação entre ensino e aprendizagem de uma atividade identificada pelo seu caráter pessoal. No âmbito do ensino do projeto do edifício, dois dados são minimamente necessários a uma primeira abordagem do exercício: o lugar e a função, que possui sua versão detalhada naquilo que convencionou-se chamar de programa. Em uma associação mais imediata, poderíamos dizer que o binômio lugar/programa está para a arquitetura assim como o binômio gênero/tema está para a pintura ou mesmo para a escultura, se nos restringirmos, é claro, a sua vertente acadêmica, que ainda pressupõe o tema como significado necessário à sua interpretação e o gênero como índice de sua classificação.

Além da consciência acerca do lugar e da função que o edifício deverá desempenhar, o aprendizado de projeto considera o estudo e a incorporação de procedimentos projetuais muitas vezes traduzidos na forma de esquemas, uns mais conceituais, quase codificados, outros mais literais, como diagramas nos quais os espaços se organizam por setores funcionais. A espacialização do projeto a partir de ensaios ainda esquemáticos, na forma de desenhos ou aproximações tridimensionais, permite a compreensão da ideia como um conceito formal ou partido, no qual é possível assimilar as primeiras decisões do autor, como um ponto de partida de onde é possível seguir para as próximas etapas do projeto.

No ambiente universitário, o projeto resulta de um diálogo entre o autor e seus interlocutores. Cabe ao professor conduzir as relações entre a interpretação dos dados concretos, a utilização dos instrumentos de análise e a apresentação de soluções possíveis, decorrente da reflexão sobre, justamente, os dados e os instrumentos.

É sabido que a imediata síntese entre os componentes do binômio função/lugar não é suficiente para a aferição da pertinência do projeto enquanto linguagem. A elaboração de um primeiro argumento formal resultante da estrita interpretação do programa e dos condicionantes inerentes ao lugar faz do projeto, muitas vezes, a mera combinação dos elementos necessários à sua própria justificativa.

Contudo, devemos considerar que o projeto é também a sutil e intangível transformação do partido em imagem. Se o partido apoia-se na lógica e a realidade para se justificar, a imagem, por sua vez, decorre de um processo criativo, muitas vezes empírico, por isso subjetivo. Nesse sentido, soa angustiante a insistente pedagogia baseada na contraditória tentativa de racionalização da subjetividade. Trata-se de um modelo de ensino condenado à condição de refém de uma linguagem cuja aparência pertence, queiramos ou não, ao campo da arte e não da razão. Por mais que a pedagogia moderna reprima a forma autoral, toda forma projetada traz consigo sua carga autoral, seja ela modelar, seja ela marcada por um gesto original.

O estatuto moderno, do qual involuntariamente fazemos parte em maior ou menor grau, ganha feição, ainda nos dias de hoje, a partir de manipulação de uma gramática formal já incorporada ao procedimento projetual e ao imaginário do estudante e de seu interlocutor, o professor, como uma forma que, por ser a imagem acabada das suas próprias convicções, se exime da necessidade de se justificar como linguagem, pois trata-se de uma forma disciplinar tão paradoxalmente “naturalizada” que parece prescindir de qualquer argumento que a justifique.

Diante do moderno não mais como ruptura, mas como tradição, o ensino de projeto parece ainda insistir na atribuição de um juízo de valor lógico a um processo de pensamento ilógico e, porque não, irracional. Mais complexo que conferir uma estrutura pedagógica à aprendizagem sobre um trabalho sensível é atribuir um valor ao resultado desse trabalho. Refiro-me à avaliação. É comum que o controle sobre esse processo se respalde em fatores quantitativos, tais como a exigência das peças gráficas necessárias à devida compreensão do projeto e do seu desenvolvimento. Muitas vezes, parte do critério da avaliação se apoia na verificação dessas peças gráficas. Todavia, acreditar que a qualidade do projeto pode ser aferida a partir de uma resposta meramente quantitativa é um engano.

É recorrente a frustração do estudante que apresenta todos os elementos exigidos e mesmo assim recebe uma avaliação abaixo de suas expectativas. Isso ocorre devido ao equívoco de se medir ou avaliar com instrumentos quantitativos o resultado de um exercício intelectual traduzido em uma forma. Tais elementos quantitativos são

fundamentais e necessários à comunicação e posterior avaliação do projeto, mas não são suficientes.

Há um ponto cego na constante tentativa de sistematizar o aprendizado acerca de uma habilidade que se desenvolve a partir de um conhecimento que, apesar de operar sobre uma base concreta, é consequência de uma reflexão particular, impalpável. O freio moral herdado do moderno elimina da forma qualquer indício que revele uma evitável licença autoral, falsamente compreendida como indesejável sujeição à arquitetura como aparência, como imagem. Nesse sentido, enfrentar a arquitetura como linguagem e encontrar mecanismos de discussão em ateliê para a sua devida compreensão é um dos urgentes desafios do ensino de projeto de arquitetura.

Com este editorial mais autoral, alternativo à formalidade de resenhar sumariamente todos os artigos, cumpro meu período como Editor-Chefe da Revista Pós. Agradeço o suporte e a interlocução de Lina Rosa, Paola Santos, José Tadeu de Azevedo Maia e, especialmente, da Profª. Maria Lucia Caira Gitahy, e desejo um bom trabalho ao Prof. Leandro Medrano, novo Editor-Chefe da Revista Pós, que certamente desempenhará esta função com absoluta competência.

Boa Leitura

Rodrigo Queiroz
Editor-Chefe
roqueiro@usp.br

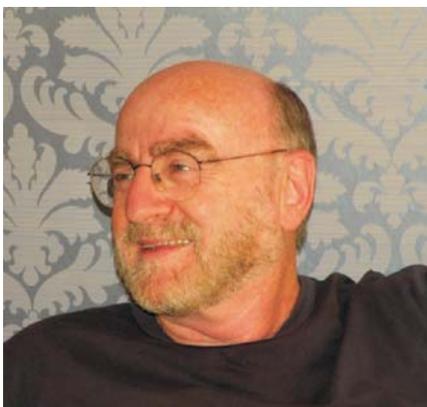
2 | *D*EPOIMENTOS

Gabriela Izar

S

OBRE O DESENHO: ENTREVISTA COM JOHN GERO

OI2



John Gero na 16ª conferência CAAD Futures, São Paulo, 10 de julho de 2015. Fonte: Daniel Martinez. http://caadfutures2015.fec.unicamp.br/files/5814/3820/6943/IMG_5904.jpg Acessado em 6 de agosto de 2015

John Gero

Graduado em arquitetura, doutor pela Universidade de Sidney, professor-pesquisador do departamento de ciência da computação e da escola de arquitetura da Universidade da Carolina do Norte (Charlotte), e professor-pesquisador do Instituto Krasnow para estudos avançados na Universidade George Mason (Virginia). Atua como consultor nos campos de teoria do design, *design* assistido pelo computador, políticas tecnológicas.

Recentemente, São Paulo sediou mais uma edição do CAAD Futures, evento internacional dedicado a atualizar a experimentação no âmbito da arquitetura assistida por computador (*Computer-aided architectural design*). No contexto do pensamento orientado pelas mais recentes descobertas na área de programação orientada ao objeto, o evento contou com renomados palestrantes e jovens pesquisadores que compartilharam o interesse em tecnologias emergentes. Dentre os palestrantes, o professor John Gero, pesquisador de ciência da computação e da arquitetura nas universidades da Carolina do Norte (Charlotte) e na George Mason University (Virginia), concedeu entrevista à arquiteta Gabriela Izar. Atualmente, John Gero dedica-se à pesquisa em ciência do *design*, *design* da computação, inteligência artificial, desenho assistido por computador, pesquisa cognitiva em arquitetura. Sua produção inclui dezenas de livros, centenas de *papers*, e a recente criação do editorial *Design Science*, cujo objetivo é o de veicular textos que aprofundam a discussão científica desse campo de estudo. Em artigo intitulado “Medindo o índice de informações de plantas arquitetônicas” (*Measuring the information content of architectural plans*, 2006), Gero *et alli* aplicam o método de análise por mapeamento baseado na codificação das notações de plantas baixas da arquitetura de igrejas medievais.



Figura 2: Palestra de John Gero na 16ª conferência CAAD Futures. São Paulo, 10 de julho de 2015. Fonte: Daniel Martinez. <http://caadfutures2015.fec.unicamp.br/index.php/photos/communications2/> Acessado em 6 de agosto de 2015

Empregando gráficos gerados da codificação dos símbolos, a análise morfológica e evolutiva, dissociada de aspectos iconográficos e históricos, objetiva demonstrar que, na passagem para o século treze, a catedral gótica teria se tornado mais complexa espacialmente se comparada com a catedral românica. Sintonizado com a tendência diagramática e paramétrica da cultura do *design* contemporâneo, seu método analítico de estudo morfológico aproxima-se em certa medida dos estudos formais precursores do CAD, desenvolvidos na Inglaterra dos anos setenta, por Lionel March e Robin Forrest, matemáticos que também se dedicaram a revelar conteúdos sobre o espaço e a forma arquitetônica, a partir da codificação da informação em símbolos gráficos associados a variáveis numéricas. Nesse sentido,

o trabalho de Gero poderia ser considerado como um marco contemporâneo no eixo da matematização da arquitetura, tendência que se estabeleceu a partir do desenvolvimento da computação no segundo pós-guerra.

Essa entrevista é dirigida ao público de estudantes de arquitetura e ao público interessado em conhecer algumas das ideias de Gero imbricadas na sua abordagem do *design* como ciência, na sua investigação dos processos cognitivos acionados e imbricados no desenho computacional. Organizado em quatro tópicos, o depoimento condensa e atualiza com clareza e didática alguns dos aspectos sobre o raciocínio espacial operado com símbolos, em particular o raciocínio implicado na cognição espacial que se estabelece a partir da criação do projeto arquitetônico mediado por notações e pela lógica dos diagramas. Atuando dentro de um campo considerado suficientemente amplo para abarcar o trabalho artístico e científico, Gero entende que o papel do *designer* consiste em dar forma aos requisitos do cliente, sejam esses motivados por aspirações simbólicas ou pela necessidade estritamente prática. Dentro do processamento da lógica simbólica do projeto, o arquiteto ou *designer* seria capaz de produzir novos significados e estabelecer relações lógicas que comunicam e realizam a finalidade do *design*, assim como ampliam seu próprio raciocínio sobre o processo. Para o leitor familiarizado com a pesquisa cognitiva em arquitetura, será possível rever algumas ideias de John Gero sobre o potencial criativo do computador, as possibilidades que emergiram com o desenho automatizado, o papel dos diagramas na criação e na representação da forma, temas de sua longa e ampla investigação sobre o que ele chama de ciência do *design* (*design science*).

Nota sobre a tradução: Apesar de, na língua portuguesa, as palavras *design* e *designer* estarem associadas ao termo que qualifica a profissão e o profissional de desenho industrial¹, na versão traduzida o termo foi mantido no original, com a intenção de expressar o sentido de um modo específico de pensar, que envolve dar forma e espacializar exigências de um projeto, aspecto que parece mais próximo das ideias de John Gero. Na tradução do termo '*designing*', empregado por Gero com um sentido bastante amplo, adotou-se como termo equivalente a rubrica do dicionário Houaiss (2015), que significa: "intenção de fazer ou realizar no futuro, plano, descrição escrita e detalhada de um empreendimento a ser realizado, plano, delineamento".

¹ No dicionário Houaiss: "a concepção de um produto (máquina, utensílio, mobiliário, embalagem, publicação etc.), especialmente no que se refere à sua forma física e funcionalidade."

CRIAÇÃO X CRIATIVIDADE

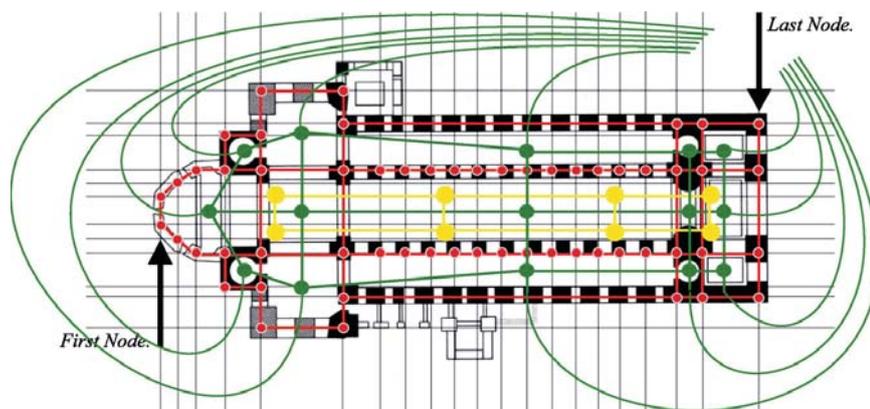
Gabriela Izar: Professor Gero, se separássemos o campo do *design* em três subáreas ou estágios – da criação, da produção e da representação – seria possível considerar que seu trabalho é muito mais relacionado à primeira fase, à da criação, quando o computador sequer está ligado, mas o *designer* já está projetando?

John Gero: Há uma série de premissas por trás do que você está dizendo que requerem exame. Em primeiro lugar, penso que dividir o processo do projetar dessa forma acarreta em perder algumas ideias muito importantes, incluindo a de criatividade, que é diferente de criação, uma vez que a criação ocorre em qualquer situação, logo, não dizemos que somos criativos no início e depois deixamos de ser criativos. Essa é a primeira questão. Há uma interação entre pensar e fazer, então quando você fala de produzir coisas, isso faz parte de projetar e de desenhar, que é a produção, e envolve a interação com as ideias. A separação da criação – a criação, a produção e a documentação - das ideias, suas externalizações, tudo isso é parte de um processo abrangente e, por isso, eu não o vejo dividido desse modo. A segunda questão refere-se à noção de que computadores estão totalmente separados de tudo isso. Não estou certo sobre isso também; na verdade, discordo dessa ideia. Não acho que computadores tenham ideias. Você pode escrever programas que os fazem produzir as ideias, mas esses programas, por exemplo, programas por analogia, geram ideias potenciais, não pensadas ainda, logo, por que não usar o computador quando se está tentando ter ideias? Discordo da noção de que a criação é algo que precede o uso de ferramentas, e acho que a noção de ferramenta também é interessante. Penso que existem dois eixos pelos quais você pode descrever os efeitos das ferramentas: um deles é pensar em ferramentas para o aprimoramento do que você faz, tornando tudo mais rápido, melhor e mais fácil; ou como uma extensão, uma ampliação, que permite fazer coisas que você não pensaria em fazer sem o uso delas. Isso não quer dizer que você não poderia fazer algo sem a ferramenta, embora em alguns casos possa significar isso também.

PENSAR POR MEIO DO *DESIGN* COMPUTACIONAL

Então, para mim a parte interessante da computação dentro do *design* não é a de como produzir a representação da forma ou a representação de todas as coisas estruturais, mas é a possibilidade de me ampliar como ser humano, me permitindo realizar coisas que eu não realizaria ou que talvez não pudessem ser realizadas sem ela, e isso coloca as coisas em outro patamar. Quando falamos sobre CAD, não me refiro ao desenho assistido por computador, em que o desenho é a representação de uma ideia satisfatoriamente configurada. É claro que precisamos disso também, mas para mim essa não é a parte interessante; a parte interessante é que essa máquina (o computador), profundamente diferente de qualquer máquina já inventada, tem a capacidade de nos permitir pensar mais do que poderíamos sem ela. Nós realizamos isso o tempo todo ou pelo menos muito frequentemente, porque a máquina tem características singulares, quais sejam: elas operam com símbolos, nós traduzimos as ideias em símbolos e os transmitimos novamente em ideias, e algo surpreendente

Figura 3: John Gero. Representação “classe dois” dos nós de uma grade (matriz) sobreposta à planta baixa de uma catedral românica de 1030 a.C. Fonte: GERO, J. Measuring the information content of architectural plans, 2006. pág. 4. Disponível em <http://mason.gmu.edu/~jgero/publications/2002/02oGeroJuppoSIGraDi.pdf>. Acessado em 2 de novembro de 2015. Cortesia do autor.



acontece, porque quando nós manipulamos os símbolos e os traduzimos de volta em ideias humanas, é como se o mundo se apresentasse assim (*sic*), embora o mundo não seja feito de símbolos, o mundo é feito de *bits* ou átomos, e nós atribuímos símbolos a ele, atribuímos significados ao mundo. Então há esse diálogo realmente interessante entre os humanos, e ninguém sabe de fato como eles pensam. Eles (humanos) pensam em símbolos? Pensam usando noções que ainda não chegamos a compreender? E a máquina pode ser produzida para parecer como se estivéssemos manipulando símbolos, que é o que acontece com os computadores: eles não desenham, na verdade fazem alguma outra coisa e você pode fazer com que eles pareçam estar desenhando, você pode fazê-los desenhá-los. Há algo muito diferente no uso dessa ferramenta se comparado com o uso da prancheta, porque uma prancheta não manipula símbolos, ela não faz nada (*sic*). Uma prancheta é apenas um caminho mais eficiente para realizar o que você já realizava antes, e você também pode usar um computador assim, apenas como um caminho mais eficiente para fazer o que já vinha fazendo. Mas o interessante é usá-lo para lhe permitir fazer algo que você não fazia antes. Essa para mim é a base subjacente a todo esse conteúdo que é interessante.

SIO

DIAGRAMAR

Quando falamos sobre diagramas, isso não diz respeito ao modo como você lança diagramas, mas você pode encontrar representações diferentes, que te permitem ter pensamentos que você não teria antes. Esse é o poder da combinação de seres humanos e computadores. Não que produzam belos desenhos, o que fazem, e imagens de aparência magnífica, mas é o que está por trás disso, algo mais profundo do que as simples representações.

GI: Não só nos computadores, mas nos diagramas, em diagramar...

JG: Em diagramar...um diagrama tem vários significados, mas, quando projetamos, normalmente pensamos em diagramar considerando apenas um conjunto muito limitado de significados. Você está sempre diagramando ideias ou espaços. E ao começar a diagramar, a maioria das pessoas emprega isso (*sic*) para descrições espaciais, que é outro modo de descrever o espaço,

diferente de um tipo de representação dos limites. Normalmente pensamos o espaço como sendo descrito pelos limites. Na verdade, não desenhamos espaços, de forma alguma desenhamos espaços quando desenhamos uma planta de arquitetura. O que desenhamos são os limites do que compreendemos criando espaços, mas se você encarar isso como um diagrama, você pode agora colocar um ponto nos espaços e conectá-los. Digamos que toda a vez que houver uma parede, você pode colocar um ponto entre dois espaços e ligá-los, e então você tem como resultado uma representação diferente. Isso passa a ser um gráfico ambíguo (dual). Isso não é o interessante sobre diagramas; o que é interessante é um tipo de representação diferente da representação espacial dos limites, é essa representação que o diagrama permite, de fazer algo que você não pode fazer facilmente com outras representações.

GI: E acionar emergências de significados que não seriam acessíveis sem os diagramas.

JG: Há também representações qualitativas do espaço que parecem muito diferentes da representação espacial dos limites e da representação teórica dos gráficos, que possibilitam fazer outras coisas, como descrever o espaço apenas simbolicamente, apenas a partir de símbolos que têm significado, em vez de pensar o espaço descrevendo-o por meio de um gráfico ou limite. Por exemplo, se você tem um símbolo para uma quina e coloca quatro desses (símbolos) juntos, dando-lhes uma estrutura de modo que o último possa estar ao lado do primeiro, você está descrevendo um espaço delimitado, porém de um modo diferente. Com aquilo, você pode construir outro tipo de representação da qual se obtém significados diferentes sem absolutamente nenhum desenho, sem diagramar nada, e que você não é obtida a partir de diagramas. Portanto, o poder está na representação e no processo que você aciona em diferentes representações, de tal modo que você pode encontrar características emergentes no nível simbólico sem nunca ter olhado desenhos, e não só configurações emergentes, mas também compreensões emergentes. Por exemplo, se uso um computador para realizar algo porque eles operam sobre símbolos, a parte interessante é usá-lo para encontrar coisas que, para mim, são difíceis de descobrir. Consequentemente, eu posso produzir uma representação simbólica que me dirá se isso é um espaço seguro apenas conceituando-o, sem nunca tê-lo desenhado. Então o significado das coisas pode ser encontrado por meio do processamento dos símbolos, sem desenhar. Pensamos em diagramas como sendo o único modo de lançar ideias sobre o espaço, mas esse não é o único modo.

GI: O termo “desenho” se refere à noção clássica de desenho?

JG: Há desenhos e diagramas: diagramas são representações; uma representação é um desenho. Mas pode haver também diagramas que têm sentido semântico, isto é, o significado está na representação, não na interpretação da representação. Se olho para uma planta de arquitetura, eu construo o sentido que diz que “esses dois espaços estão próximos um do outro”. Se produzo um diagrama daquilo, eu posso atribuir-lhe um vínculo que já contém o significado “esses dois espaços estão próximos um do outro”. Então agora eu passo a representar sua semântica no diagrama, agora tenho gráficos semânticos e assim por diante.

DESIGN COMO CAMPO AUTÔNOMO

GI: Seu discurso sustenta a ideia de que o *design* é um campo autônomo de pesquisa e de atividade. Haveria diferença entre o *design* na arte e na arquitetura?

JG: Você deve ter cautela porque artistas fazem algo que *designers* não necessariamente fazem, *designers* fazem coisas que artistas não necessariamente fazem, mas eles também realizam coisas aparentemente semelhantes.

GI: Uma vez que todos esses processos envolvem projetar, o *design* não estaria presente em ambas as disciplinas?

JG: Deixe-me dizer a diferença. Artistas frequentemente fazem experimentações para um fim em si mesmo. *Designers* trabalham para clientes que têm requisitos. Eles podem realizar experimentações, mas nunca fazem isso para um fim em si mesmo. Eles podem fazê-lo porque querem conhecer mais. O trabalho do qual o artista participa envolve explorar e dar peso e significação a essa experimentação. *Designers* exploram, mas sempre têm como objetivo fazer algo que tem a ver com um cliente.

GI: Mas também pode ser que esse cliente não exista. Por exemplo, em uma palestra intitulada “Computação corporificada” (*Embodied computation*, CAAD Futures, 2015), Axel Kilian (Universidade de Princeton) apresentou vários exemplos de experimentos sobre materiais e materialidades que, *a priori*, não têm fim prático.

JG: Eles estavam explorando, estavam ampliando o conhecimento.

GI: Você considera que aquilo é *design*?

JG: Aquilo é parte do *design*, mas não é projetar propriamente dito. É como uma pesquisa, como descobrir coisas. Aquilo é uma parte de tudo o que corresponde a projetar, mas projetar não é uma atividade de investigação ou uma extensão do conhecimento. Projetar é uma atividade que inicia a partir das intenções e requisitos do cliente, e termina com a entrega de algo a esse cliente, que lhe paga por isso e depois diz adeus.

GI: Então o trabalho do *design* seria orientado funcionalmente?

JG: Bem, isso é um pouco redutor, mas sim. Acho que o objetivo de projetar é pegar os requisitos do cliente e produzir representações daquilo que você gerou, e que são devolvidas ao cliente.

GI: Se o cliente for um papa da renascença, por exemplo, seus requisitos são basicamente simbólicos...

JG: Sim, então você tem que produzir algo que é muito simbólico. (O cliente) não precisa ser o papa do renascimento, pode ser a IBM ou a Google, (que) diria ao arquiteto: “Eu quero um edifício que simbolize o impulso e a abertura da Google”. É o mesmo que o Papa dizer: “Eu quero que você honre Deus ou “Em meu retrato quero que você me honre e a Deus”. Como você realiza isso? A Google tem os mesmos requisitos, mas não te solicita (honrar) Deus, mas honrar Google, e o edifício reflete o etos e as intenções da Google. Nesse sentido, não há diferença.

GI: Então não haveria nenhuma diferença em seus propósitos transcendentais?

JG: Geralmente as pessoas não buscam isso. Ao procurar um arquiteto para projetar uma casa você não diz: “Eu quero essa casa para simbolizar o modo como eu vivo”. Geralmente você só diz: “Eu quero construir uma casa para que minha vida seja do jeito que eu quero que seja, com os espaços que eu ocupo”, mas algumas pessoas que ganharam muito dinheiro repentinamente dizem: “Eu quero o edifício para mostrar o quão bem sucedido sou”.

GI: Ou talvez o cliente pergunte: “Eu quero que você projete um novo modo de viver para mim”. Logo esse cliente não teria pré-requisitos.

GI: Finalmente, eu lhe pediria uma nota aos estudantes de arquitetura que estão iniciando no trabalho do *design*.

JG: Há algo que é diferente para um estudante e para um *designer*. Aprender a ser um *designer* é diferente de ser um *designer*, porque o que é realmente significativo para quem quer aprender é ser curioso. Se você não é curioso, nunca se tornará muito interessante. E o que significa curiosidade? Curiosidade significa descobrir coisas que não lhe ocorriam ser interessantes. Se você está procurando por alguma coisa, talvez ache o que encontrou interessante, mas curiosidade é descobrir coisas que você não esperava serem interessantes e então expandir, e isso nunca termina.

GI: Professor Gero, muito obrigada.

REFERÊNCIAS

GERO, J. Measuring the information content of architectural plans, 2006 <http://mason.gmu.edu/~jgero/publications/2002/02oGeroJuppoSIGraDi.pdf>

DADOS TÉCNICOS DO DEPOIMENTO

A entrevista com o professor John Gero foi realizada, presencialmente, em 10 de julho de 2015, durante o evento CAAD Futures que, nessa edição, teve como sede o Museu de Arte de São Paulo (Masp). A edição do texto contou com a colaboração de Luís Felipe Mansur, estudante de arquitetura do Centro de Ensino Unificado de Brasília (Uniceub), responsável pela primeira extração do áudio, e com a colaboração do professor John Gero, que gentilmente revisou a versão final em inglês. A versão traduzida foi elaborada pela autora.

Gabriela Izar

Arquiteta e mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (UnB), doutora em arquitetura e urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Desde 2000, leciona as cadeiras de teoria e história da arquitetura e urbanismo, projeto arquitetônico e projeto final de graduação, no curso de arquitetura e urbanismo do Centro de Ensino Unificado de Brasília. Atua como pesquisadora do Núcleo de documentação da arquitetura e do urbanismo de Brasília, atualmente sediado na mesma instituição.
g.izar@uol.com.br

3 | ARTIGOS

Taiana Car Vidotto
Ana Maria Reis de
Goes Monteiro



DISCURSO PROFISSIONAL E O
ENSINO NA FORMAÇÃO DO
ARQUITETO E URBANISTA
MODERNO EM SÃO PAULO:
1948 – 1962

RESUMO

No Brasil, entre as décadas de 1940 e 1960, a profissão do arquiteto e o ensino de arquitetura passaram, em sintonia, por profundas alterações. Essas modificações, resultado das influências presentes nos ideais do contexto internacional se concretizaram, no contexto nacional, a partir da sua difusão em periódicos e em eventos nacionais como os Congressos Brasileiros de Arquitetos e Encontros Nacionais de Estudantes de Arquitetura e Urbanismo. Em São Paulo, as mudanças foram consequência da associação de diversos agentes que se consorciaram através do principal órgão da categoria dos arquitetos, o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB/SP). Nesse contexto, este artigo se propõe a analisar as circunstâncias e os agentes envolvidos nas discussões que culminaram no que se conhece como a Reforma de 1962 da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), que tinha como intuito formar o arquiteto moderno. Para tal, a pesquisa, de caráter documental, considerou os debates presentes nos boletins e atas das assembleias do IAB/SP e os documentos existentes nos arquivos da FAUUSP e da Escola Politécnica da USP, no período compreendido entre a fundação da FAUUSP (1948) e a Reforma de 1962. O que se viu, foi o surgimento de um novo perfil profissional, o do arquiteto e urbanista.

PALAVRAS-CHAVE

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP. Instituto de Arquitetos do Brasil. Ensino de arquitetura e urbanismo. Arquitetura moderna. Arquitetura brasileira.

LO DISCURSO PROFESIONAL Y LA
EDUCACIÓN EN LA FORMACIÓN DEL
ARQUITECTO Y URBANISTA
MODERNO EN SÃO PAULO: 1948 – 1962

THE PROFESSIONAL DISCOURSE AND
TEACHING IN THE SHAPING OF THE
MODERN ARCHITECT AND URBAN
PLANNER IN SÃO PAULO: 1948 – 1962

RESUMEN

En Brasil entre los años 1940 y 1960, al mismo tiempo en que ocurrían cambios en la profesión, se implementaron modificaciones importantes en la enseñanza de la arquitectura. Parte de esto fue el resultado de la influencia de los ideales presentes en el contexto internacional, que se materializó en el contexto nacional por medio de su difusión en revistas y eventos nacionales, como los Congresos de Arquitectos de Brasil y Reuniones Nacionales de Estudiantes de Arquitectura y Urbanismo. En São Paulo, los cambios implementados fueron una consecuencia de varios agentes diferentes, unidos conjuntamente través del cuerpo principal de la categoría de arquitectos, el IAB / SP - Instituto de Arquitectos de Brasil. En este contexto, este artículo tiene como objetivo analizar las circunstancias y los actores involucrados en las discusiones que culminaron en lo que se conoce como la Reforma de 1962, de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo - FAUUSP, que tenía la intención de formar el arquitecto y moderno urbanista. Con este fin, la investigación, de carácter documental, fueran considerados los debates en los boletines y actas de las reuniones del IAB/SP y documentos existentes en los archivos de la FAUUSP y la Escuela Politécnica de la Universidad de São Paulo, en el período comprendido entre la fundación de la FAUUSP (1948) y la Reforma de 1962. Como resultado, hubo la aparición de un nuevo perfil profesional, del arquitecto y urbanista.

PALABRAS CLAVE

Faculdade de Arquitectura y Urbanismo – USP. Instituto de Arquitectos do Brasil. Enseñanza de la arquitectura y del urbanismo. Arquitectura moderna. Arquitectura brasileña.

ABSTRACT

In Brazil, between the 1940's and 1960's, there were deep changes in the architect profession and education. Those changes were the result of influences that existed within the international framework of ideals and became extremely important in the Brazilian context. These ideals were disseminated through journals and events, such as the Brazilian Congresses of Architects and National Students Meetings of Architecture and Urbanism. In Sao Paulo, the implementation of those changes was possible as a consequence of the association from the Brazilian Institute of Architects – IAB and many other agents. This article is an effort to analyze the circumstances and the agents involved in the discussions that resulted in what is known as the 1962 Reform of FAUUSP – Faculty of Architecture and Urbanism from the University of São Paulo – which was made to form the modern architect. In order that, this documental research, considered the debates in the bulletins and minutes of the IAB/SP, in addition to existing documents in the archives of FAUUSP and the Polytechnic Scholl of University of São Paulo in the period between the foundation of FAUUSP (1948) and 1962 Reform. As a result, a new professional arose, the architect and urban planner.

KEYWORDS

Faculty of Architecture and Urbanism - USP. Brazilian Institute of Architects. Architecture and urbanism education. Modern architecture. Brazilian architecture.

INTRODUÇÃO

A constituição de um novo perfil profissional, o do arquiteto e urbanista, na cidade de São Paulo, especialmente no período de 1948 a 1962, foi resultado da ação de diversos agentes que, comprometidos com o reposicionamento e a consolidação da profissão, atuaram em prol de profundas mudanças no ensino de arquitetura. Nesse contexto, esse artigo se propõe a analisar as circunstâncias e os agentes envolvidos nas discussões do que se conhece como Reforma de 1962 da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Entende-se por Reforma de 1962 o nome dado à proposta de introdução do atelier de projetos como cerne do ensino de arquitetura, para o qual se voltavam todas as disciplinas, em uma estrutura que objetivava a unificação da formação e a atuação profissional do arquiteto e do urbanista. Sua efetivação se deu como consequência da aplicação dos conceitos discutidos no âmbito do Instituto de Arquitetos do Brasil, especialmente em seu núcleo paulista (IAB/SP), assim como nos Congressos Brasileiros de Arquitetos e nos Encontros Nacionais de Estudantes de Arquitetura e Urbanismo, os quais estavam alinhados aos princípios adotados pelos arquitetos modernos no contexto internacional (VIDOTTO, 2014).

No período, arquitetos e estudantes de arquitetura, buscavam a aproximação do ensino à realidade prática da profissão, que havia se modificado segundo o contexto socioeconômico nacional, possibilitando novas demandas profissionais, em especial nas capitais dos Estados, como foi o caso de São Paulo. Com isso, tanto o planejamento urbano quanto a industrialização da construção civil tornaram-se temas de primeira ordem no ensino de arquitetura. Aliados a esses estavam o estudo das disciplinas de humanidades. Assim, o arquiteto seria um profissional “incumbido de organizar o meio físico, em suas relações diretas com o ser humano considerado no conjunto de suas necessidades biológicas, psicológicas e culturais, coordenando para tal fim as aplicações das técnicas contemporâneas” (MILLAN, 1962, p.?). Em seu novo papel, o arquiteto deveria exercer a atividade de coordenador de projetos, tornando-se indispensável para a transformação do meio urbano.

Além disso, deve-se considerar o reposicionamento profissional do arquiteto, em busca da distinção em relação à profissão do engenheiro – que deveria se responsabilizar exclusivamente por obras de infraestrutura – e ao do construtor – que não tinha autonomia para execução de projetos –, de modo simultâneo a “renovação de princípios teóricos e do estilo, ao nível sociocultural” que se enquadravam dentro dos conceitos do modernismo (DURAND, 1972, p.). Para tal, os arquitetos aliaram-se aos artistas plásticos, escritores e intelectuais, defensores das causas modernas, no que ficou conhecido por “caminho heroico” (SAIA, 1959 in XAVIER, 2003).

Este artigo analisa o período compreendido entre os anos de 1948, data de fundação da FAUUSP e 1962, quando se concretizou a Reforma no ensino dessa Escola. Sua seleção baseou-se na definição de duas fases abordadas por Graeff (1995) quanto ao ensino de arquitetura no Brasil. A primeira entre 1948 e 1955, chamada de “confirmação da autonomia conquistada”, após a criação da primeira escola autônoma de arquitetura, a Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA), e a segunda fase, de 1955 a 1962, de “luta pela reforma do ensino de arquitetura”. Buscou-se, portanto, aprofundar a análise nesse

período diante da multiplicidade de eventos transcorridos nesses anos, promovidos pelos arquitetos e estudantes de arquitetura, não apenas no âmbito da cidade de São Paulo, mas no contexto nacional. A conjunção dos fatores abordados em associação à atuação de diversos agentes culminou na Reforma de 1962 da FAUUSP que, apesar de não ser a única no país, norteou o ensino de arquitetura e urbanismo em incontáveis cursos brasileiros, em especial no Estado de São Paulo. Dessa forma, serão analisados no campo do ensino e da profissão do arquiteto o contexto internacional, o contexto brasileiro, o papel do IAB/SP e a Reforma de 1962 da FAUUSP.

OS CONTEXTOS INTERNACIONAL E NACIONAL

No contexto internacional as transformações relativas ao ensino de arquitetura tiveram início em 1919, com a fundação da Bauhaus por Walter Gropius, cujo objetivo era unir a formação teórica e prática através da vivência em indústrias e oficinas, retomando o aprendizado dos ofícios por meio da prática. Desde o início, na cidade de Weimar, o atelier¹ era o principal espaço de ensino e, para que os alunos tivessem uma formação completa, as aulas eram ministradas por dois professores, um artista e um artesão (DROSTE, 2001). Em 1928, após seu fechamento em Weimar, a Bauhaus instalou-se em Dessau, e esteve sob o comando de um novo diretor, Hannes Meyer. Com ele, iniciou-se o curso de arquitetura ao qual se adicionou a matriz criada por Gropius do atelier, o ensino com objetivo de “atender primeiramente as necessidades do povo, luxo depois” (DROSTE, 2001, p.). Até o seu fechamento definitivo, em 1933, a Bauhaus ainda passou por uma outra fase, sob a direção de Mies van der Rohe. Nessa, a escola afastou-se das “preocupações sociais e dos métodos que aproximavam o ensino da vida real, passando a estudar essencialmente e depois exclusivamente problemas técnicos e formais” (Kopp, 1990, p.). Após seu fechamento, Walter Gropius passou a lecionar em Boston e Mies van der Rohe tornou-se diretor da Escola de Arquitetura do então Armour Institute, na cidade de Chicago. Com a chegada de Mies van der Rohe o ensino de arquitetura na escola americana passou por uma grande transformação segundo os conceitos por ele utilizados na Bauhaus, especialmente focados na produção industrial. O novo currículo estava diretamente baseado nas técnicas de desenho e no conhecimento dos novos métodos construtivos e novos materiais.

Por sua vez, Walter Gropius passou a escrever sobre suas experiências no ensino e divulgou seu “Plano de Ensino de Arquitetura”². Para ele, uma reformulação deveria ser realizada através da aproximação da teoria com a prática, propondo visitas às obras, às indústrias, possibilitando ao aluno o contato direto com os materiais utilizados e desenhados por ele em seus projetos. Para tal, desde o primeiro ano, as práticas de desenho deveriam ser acompanhadas de trabalhos manuais, com a introdução de conceitos de superfície, volume, espaço e cor, além de elementos de construção e estrutura. Em paralelo à compreensão dos conceitos de plástica, os estudos de composição deveriam ter uma finalidade social, de melhoria das condições de vida das comunidades, com a inclusão de temas referentes aos problemas urbanos. Nos anos seguintes, Gropius propôs a complementação do ensino nos ateliers com estágios em obra, obrigatórios, por no mínimo seis meses. Ainda

no contexto dos ateliers, o Plano de Ensino definia que os alunos deveriam fazer trabalhos em grupo de forma que criassem uma “arquitetura anônima, em lugar do exibicionismo superficial”. Além disso, o arquiteto determinava que o ensino de História da Arte e da Arquitetura, presente preferencialmente a partir do terceiro ano do curso, deveria focar as causas e condições que fizeram de uma dada expressão artística uma marca em seu tempo, evitando assim reproduções e imitações. Por fim, sugeriu que o ensino deveria ser ministrado por professores com experiência em projeto e construção, em uma relação de um professor para cada 12 a 16 alunos (IAB nº 11, 1954).

Le Corbusier também teve papel importante no contexto da reformulação do ensino de arquitetura no Brasil. Em 1929, ele veio à Argentina e ao Brasil, quando divulgou as discussões ocorridas no Congresso Internacional da Arquitetura Moderna (Ciam) de 1928, do papel a ser desempenhado pela arquitetura diante dos problemas econômicos e sociais, para além das questões estéticas e técnicas. Quanto ao ensino, em sua 8ª conferência na Argentina intitulada *A “cidade mundial” e considerações talvez inoportunas*, buscou responder à questão formulada por um professor da Faculdade de Ciências Exatas: “*o que o senhor faria se fosse encarregado de ensinar arquitetura?*”. Inicialmente, Le Corbusier deixou claro que a resposta a esse tema fora improvisada e se tratava de uma pergunta inoportuna, mas, para ensinar arquitetura ele proibiria o uso das ordens e dos tratados e afirmava a necessidade da especulação intelectual pelo estudante, estimulando-o a ter o controle do próprio aprendizado. Através dessa especulação intelectual, o aluno construiria uma visão questionadora, sem reproduzir soluções, mas criando novas possibilidades através do esboço e da observação de situações reais (CORBUSIER, 2004). Naquele ano, Le Corbusier também proferiu uma conferência no Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Belas Artes (Enba). Essa conferência foi apontada como um dos fatores que levaram à proposição da reforma do ensino dessa escola por Lúcio Costa³, sugerindo o fim do uso dos antigos tratados. No entanto, mesmo sem a concretização desta, Souza (1978, in XAVIER, 2003) apontou que a partir de 1930 os exercícios nas disciplinas de composição⁴ mudaram, segundo os conceitos da arquitetura moderna:

Era a função de cada cômodo; era a utilidade de uma cozinha, observando seu funcionamento e a disposição de seu equipamento; era a interligação desses cômodos, mais os quartos e as salas, que dava a funcionalidade da planta. Tínhamos uma planta livre, sem os cânones e a simetria até então obrigatórios. Podíamos criar uma fachada, uma cobertura, uma estrutura (SOUZA, 1978 in XAVIER, 2003, p.67).

Quanto à atuação profissional, no mesmo período, a profissão do arquiteto foi regulamentada em diversos países da Europa: na Polônia (1921), em Portugal (1925), na Bélgica e na França (1926) e na Espanha e na Inglaterra (1929) (RIOS, 1934). Na Itália, onde estudaram Rino Levi e Gregori Warchavchik⁵, a regulamentação sucedida em 1923 trouxe reflexos às mudanças ocorridas no ensino de arquitetura. Esse, originalmente dividido entre os institutos politécnicos – que formavam os *architetti civili* – a as academias de belas artes – que formavam *professori di disegno architettonico* –, foi reorganizado para preparar o “arquiteto integral”. Por sua vez, o profissional instruído mediante um novo instituto deveria conhecer a técnica e a ciência das construções, assim como a história e os valores artísticos.

Simultaneamente às mudanças no ensino e na profissão do arquiteto no mundo, o contexto nacional passava por transformações que culminaram, inicialmente, na regulamentação da profissão do arquiteto⁶ no Brasil, através da Lei nº 23.569/1933 – Regulamento das Profissões de Engenheiro, Arquiteto e Agrimensor. Esse decreto teve como papel principal coibir a prática profissional dos autodidatas, pois a atuação passava a ser exclusiva aos engenheiros, arquitetos e engenheiros-arquitetos diplomados. Contudo, as atribuições profissionais⁷ definidas pela lei eram reflexo do ensino de arquitetura no Brasil, subdividido e sobreposto entre as Escolas de Belas Artes e as Escolas Politécnicas⁸.

Desde a década de 1920, a atuação profissional dos arquitetos e engenheiros-arquitetos na cidade de São Paulo estava concentrada em um pequeno número de profissionais, empregados em firmas construtoras. Entretanto, a partir da aprovação da Lei nº 23.569/1933 ocorreram algumas mudanças. Segundo Saia (1959 in XAVIER, 2003), nas décadas de 1930 e 1940, em paralelo às atividades nas construtoras, começaram a surgir firmas mais modestas, especialmente para obras residenciais, através da associação⁹ de dois engenheiros-arquitetos ou de um engenheiro-arquiteto com um engenheiro-civil. Essas foram uma ponte para a atuação dos arquitetos de forma independente dos engenheiros e das construtoras.

Simultaneamente, Rino Levi e Gregori Warchavchik¹⁰ passaram a defender o exercício da profissão através da valorização da autoria do projeto. Ambos atuavam não só como profissionais liberais e proprietários de escritórios de arquitetura, mas, também, introduzindo em suas obras e projetos, características plásticas ainda novas para a cidade de São Paulo, alinhadas ao modernismo. Esse novo modo de atuação profissional tornou-se referência a ser seguida e foi referendada pelo IAB/SP.

O PAPEL DO INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL, SEÇÃO SÃO PAULO – IAB/SP

Em 1943, foi instalado na cidade de São Paulo o núcleo do IAB¹¹. Seu principal articulador foi Eduardo Kneese de Mello que, nomeado delegado paulista pelo IAB Central buscou reunir seus colegas (IAB nº 01, 1954). Além de unir os arquitetos paulistas, o IAB/SP foi criado com o objetivo de divulgar a produção da arquitetura brasileira, a profissão do arquiteto e de discutir seu ensino e formação (IAB, Circular nº 34, 1945). Através do Instituto, iniciou-se uma estratégia de reposicionamento de suas atividades, pautada na distinção da profissão do arquiteto à do engenheiro civil, como autor de projetos e profissional liberal (DURAND, 1972; FICHER, 1989).

A primeira ação do IAB/SP foi a de ampliar as discussões em prol da criação de escolas autônomas de arquitetura através da definição desta pauta como um dos temas do I Congresso Brasileiro de Arquitetos, ocorrido em 1945, na cidade de São Paulo. Como resultado do evento, foi redigido um projeto de lei para a criação dessas escolas, aprovado no mesmo ano pelo presidente Getúlio Vargas. Assim, em 1945 foi criada a Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA), com o propósito de “ministrar o ensino de arquitetura e de urbanismo, visando à preparação de profissionais altamente habilitados; realizar estudos e

pesquisas nos vários domínios técnicos e artísticos, que constituem objeto de seu ensino”. Estes fins seriam cumpridos em dois cursos – o de Arquitetura, com cinco anos de duração, e o de Urbanismo, com dois anos, a ser cursado por arquitetos e engenheiros graduados (FNA, 1945). Dessa forma, todos os cursos de arquitetura foram obrigados a se adequar a Lei nº 7.918/1945. Na cidade de São Paulo, duas escolas autônomas foram fundadas a partir de cursos de engenheiro-arquiteto existentes: a Faculdade de Arquitetura do Mackenzie (FAM) e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). No entanto, a criação destas novas escolas não se adequava ainda à formação do arquiteto que pretendia outra atuação e reconhecimento profissional, e tampouco significava liberdade para possíveis mudanças no ensino por motivos distintos em cada uma delas.

Na FAM, o monopólio intelectual e estético imposto por Christiano Stockler das Neves, diretor e principal professor do curso de Arquitetura naquele período, fez tardar mudanças mais impactantes no ensino, que pudessem formar arquitetos segundo os paradigmas modernos¹². O que diferia a FAM da FAUUSP era a visão política de seus líderes, a tomar como referência os posicionamentos de Christiano Stockler das Neves e João Batista Vilanova Artigas. O ambiente da FAUUSP foi mais profícuo para as discussões sobre a formação de arquitetos segundo sua atuação como autor de projetos e profissional liberal. Seus professores eram membros do IAB/SP¹³ e a ideologia que o Instituto defendia passou aos poucos a gerar uma necessidade de mudanças, incluindo a discussão do que era ou deveria ser ensinado aos alunos, especialmente em relação à criação de projetos a partir dos novos programas que se impunham. Na FAUUSP, mesmo com um ambiente favorável às discussões, algumas questões barravam a transformação radical do seu ensino: sua dependência administrativa da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo¹⁴ e a permanência de alguns professores desta escola no corpo docente da nova Faculdade.

Contudo, para os arquitetos “focalizar o ensino de arquitetura significava erigir as novas bases para poder cumprir as tarefas sociais” atribuídas naquele momento, e com um número pequeno de profissionais formados isso não seria possível (ARTIGAS, 2004). Para tanto, era necessário que se organizasse uma estrutura de ensino para a formação de um número maior de arquitetos. Nesse sentido, em 1945, o I Congresso Brasileiro de Arquitetos teve outra pauta importante: a defesa da função social do arquiteto em sua atividade. Essa foi entendida como a cooperação para desenvolvimento do estudo da fixação do homem em coletividades, na planificação geral de cidades e suas periferias, núcleos rurais e industriais (IAB, Circular nº 34, 1945). A conceituação dessa função no evento remete-nos à pauta das discussões ocorridas no ambiente da Bauhaus, especialmente quanto ao atendimento da necessidade da população, abordado por Hannes Meyer. Naquela Escola, o ensino foi transformado para a formação de profissionais que pudessem, através de sua atuação, mudar a sociedade. No contexto brasileiro, essa discussão se daria diante do período de ditadura vivido pelo país no qual os arquitetos acreditavam poder intervir em prol dessa transformação.

Pode-se dizer que para João Batista Vilanova Artigas¹⁵ esta máxima se aplicava. A necessidade de exercer a profissão com cunho social defendida por ele teve origens em seu posicionamento político. Segundo Buzzar (1996) e Matera

(2005), desde o início de sua atuação como arquiteto Artigas nunca deixou de ser membro atuante do Partido Comunista Brasileiro. Sua defesa pelo reposicionamento da profissão do arquiteto com foco no cumprimento de sua função social, atuando como profissional liberal e prestando serviço ao Estado estava diretamente relacionada à sua militância política. Desta forma, Artigas influenciou muitos de seus alunos na FAUUSP e pôde direcionar algumas das decisões tomadas pelo IAB/SP quanto ao arquiteto que se queria.

Por outro lado, os professores da FAUUSP passaram a frequentar muitos dos espaços culturais de discussão do moderno na cidade de São Paulo. Este convívio com artistas foi chamado por Saia (1959, in XAVIER, 2003) e Artigas (in ABEA, 1978) como “caminho heroico”, pois através dessa vivência os arquitetos puderam se aliar a outros profissionais em defesa do moderno e divulgar a sua atuação. Esses espaços frequentados pelos arquitetos eram projetados e organizados por eles. A exemplo disso estavam a Biblioteca Municipal de São Paulo, inaugurada em 1942, que abrigou a seção de instalação do IAB/SP; o Museu de Arte de São Paulo (MASP), 1947, e seu Instituto de Arte Contemporânea (IAC)¹⁶ (1951); além do Museu de Arte Moderna (MAM)¹⁷, 1948. Em 1951, juntou-se a esses espaços o edifício do IAB/SP, que recebia exposições, sediava o Clube dos Artistas em seu subsolo e promovia confraternizações em seu restaurante. Além disso, muitos arquitetos possuíam escritórios próximos a esses espaços no centro de São Paulo, assim como eram próximas a esses as escolas de arquitetura. Segundo Saia (1959 in XAVIER, 2003, p.) “a frequência dos artistas pelos arquitetos e dos escritórios de arquitetura por esses se tornou um fato corriqueiro e, por isso mesmo, pouco percebido, em que pese a enorme importância de tal acontecimento”. Consequentemente, os arquitetos passaram a participar de uma discussão mais ampla na cidade de São Paulo que “permitiu aos jovens arquitetos uma atualização e uma união sensível e comportamental à inteligência mais viva na cidade daqueles anos” (DEDECCA, 2012, p.).

O papel do IAB/SP, assim como a atuação do IAB Central, se estendeu além de seus espaços físicos, através da organização de diversos eventos no país na sequência do I Congresso Brasileiro de Arquitetos. Ainda na década de 1940, o II Congresso Brasileiro de Arquitetos foi realizado em Porto Alegre (1948), o III ocorreu em Belo Horizonte (1953), o IV Congresso se deu novamente na cidade de São Paulo (1954) e o V Congresso (1955), o último realizado no período de análise deste trabalho, no Recife. Em todos esses, seguiram-se as discussões sobre a definição da atuação profissional nos conceitos da função social do arquiteto, da sua posição em órgãos públicos, além da reformulação do ensino de arquitetura, voltado às novas tecnologias e ao desenvolvimento da indústria. A principal queixa dos participantes era a falta de alinhamento do que era ensinado em oposição ao que era exigido do arquiteto como profissional graduado (PEREIRA, 1953). Outro tema comum em todos esses congressos foi a busca pela autonomia do ensino de arquitetura, pois, as Faculdades de Arquitetura do Recife e de Salvador ainda seguiam dependentes de suas respectivas escolas de Belas Artes, enquanto a FAUUSP, encontrava-se sem um regulamento próprio, dependente da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Essas discussões, expressas nos anais dos congressos, evidenciam o período definido por Graeff (1995) da busca pela consolidação da autonomia nas escolas de arquitetura, da fundação da FNA até o ano de 1955.

No contexto paulista, em 1955, o IAB/SP teve papel fundamental para a aprovação do primeiro regulamento da FAUUSP (Lei nº 3.233/1955). Com a confirmação da autonomia, iniciou-se a contratação de novos professores, o que não era permitido com a Lei nº 104/1948, quando estes deveriam ser preferencialmente da Escola Politécnica da USP. A luta para que professores arquitetos fizessem parte do corpo docente aproximou os alunos da diretoria do IAB/SP, pois estes apresentavam diretamente ao Instituto suas demandas. A aproximação dos alunos da FAUUSP com o IAB/SP¹⁸ se deu ao mesmo tempo em que se iniciou a participação dos mesmos nos Encontros Nacionais de Estudantes de Arquitetura e Urbanismo. Sua organização, vinculada à dos profissionais, possuía força para promover mudanças. Simultaneamente aos Congressos Brasileiros de Arquitetos, ocorreram na década de 1950 três encontros de estudantes: o primeiro, em 1952, na cidade de Salvador, o segundo em 1953, no Recife e o terceiro, em Porto Alegre no ano de 1954. Os estudantes também discutiam a necessidade da busca de um ensino que estivesse alinhado à prática profissional. Esse problema foi reforçado com as críticas às aulas que propunham projetos inadequados e seguiam baseadas em livros antigos. Além disso, afirmavam claramente a defesa pela estética moderna, advogando a favor do ensino centrado nos ateliers de projeto. Assim como os arquitetos, também reforçavam a necessidade da luta pela autonomia das escolas de arquitetura e, com isso, de uniformidade dos métodos de ensino utilizados nas escolas, que eram muito distintos entre elas. Somado a essas propostas, os estudantes apresentaram a proposta da organização do ensino em Departamentos de Composição, de Cultura e História e de Construção e Cálculo, com a possibilidade de execução dos trabalhos em conjunto entre as disciplinas, organização essa que foi incorporada ao Regulamento da FAUUSP de 1955. Da mesma forma discutiam a atuação profissional, defendendo a criação de cargos públicos para os arquitetos. Evidencia-se aqui o reflexo do posicionamento político de parte dos estudantes, em conformidade com alguns de seus professores, de que a arquitetura enquanto moderna poderia transformar a sociedade (ANAIS..., 1952; ANAIS..., 1953; ANAIS..., 1954).

Nesse contexto da função social e dos cargos públicos estava a atuação do arquiteto como urbanista, responsável pela execução de planos urbanos. Essa discussão foi iniciada entre o IAB/SP e a FAUUSP quando da aprovação do primeiro regulamento da Faculdade, em 1955. Nele, foi proposta a criação do Centro de Pesquisas e Estudos Urbanísticos (CPEU)¹⁹. Seu objetivo era munir os alunos da graduação de dados reais para seus projetos, aliando, assim como no contexto internacional da Bauhaus, a teoria com a prática. O CPEU estabeleceu convênios com diversas cidades do interior do Estado de São Paulo para a concepção de projetos urbanísticos, tornando-se uma referência. O IAB/SP divulgava as ações do CPEU em seus Boletins e a atuação do arquiteto como urbanista ganhou um importante destaque, diante das demandas constantes de planos urbanos naquele tempo.

Em 1958, a relevância atribuída pelo IAB/SP ao exercício do urbanismo pelo arquiteto culminou na proposição de uma nova regulamentação profissional, apoiada pelos alunos da FAUUSP através do GFAU – Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Esta promovia o fim das sobreposições de atribuições dos arquitetos e engenheiros civis, presentes na Lei nº 23.569/1933, propondo a exclusividade da autoria de projetos de edificações e de

urbanismo aos arquitetos, que passariam a ser os únicos responsáveis por estudos, pareceres, peritagens, estimativas, desenhos, planos, projetos e fiscalizações de projetos nas áreas de planejamento urbano e regional, edifícios e suas obras complementares, além de obras de caráter artístico e monumental, arquitetura de interiores e arquitetura paisagística. Assim, quanto ao exercício do urbanismo, os arquitetos assumiam outra tarefa “perante o cliente e a sociedade, uma responsabilidade nova de planificar, que não era compreendida na formação do engenheiro, por exemplo” (IAB nº 56, 1958).

Nesse momento, os acontecimentos que se davam entre as mudanças do ensino e da profissão se sobrepujam, sendo possível identificar o segundo período apontado por Graeff (1995), de luta pela reforma do ensino de arquitetura, pautado pelas mudanças propostas na atividade profissional. Desde 1957, uma nova concepção de organização do currículo fora divulgada pela Comissão de Ensino da FAUUSP²⁰, propondo a organização desse através da centralidade no atelier de projetos, complementado por disciplinas organizadas em departamentos. Contudo, foram necessários outros eventos, os “Encontros de Diretores, Professores e Estudantes de Arquitetura” para que fossem efetivadas as bases da Reforma de 1962 e consolidada a autonomia no ensino de arquitetura.

A REFORMA DE 1962

A luta pela consolidação da autonomia do ensino de arquitetura teve como episódios finais os “Encontros de Diretores, Professores e Estudantes de Arquitetura”, nos anos de 1960, 1961 e 1962. Nesses, participantes das escolas de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Brasília, Curitiba, Porto Alegre e Minas Gerais discutiram a necessidade definitiva da aproximação do ensino com a prática profissional. A proposta para a reformulação do ensino havia sido abordada, mais detalhadamente, em 1958, quando se deu o “Encontro Regional de Educadores Brasileiros”, do qual participaram Roberto de Cerqueira César e Carlos Milan²¹ e detalhada no documento redigido por Millan – *O Atelier na Formação do Arquiteto* – no ano de 1962, que sintetizava o que fora discutido nos Congressos Brasileiros de Arquitetos e de Estudantes de Arquitetura, assim como nos Encontros de Diretores, Professores e Estudantes de Arquitetura.

Quanto às discussões conjuntas entre diretores, professores e estudantes foi reafirmado o foco do ensino de arquitetura no atelier de projetos e nas disciplinas de composição, entendidas como “planejamento do meio físico em seus diversos aspectos”. Foram reforçadas a necessidade da existência de disciplinas técnicas, humanas e culturais, de modo a possibilitar uma formação na área das ciências humanas e, a inserção de disciplinas de desenho industrial para “projetos de equipamentos, móveis e utensílios e a fabricação de elementos de construção” (FAUUSP, 1962, p.). No tocante ao desenho industrial, deve-se apontar a sintonia com as mudanças no ensino promovidas na Bauhaus e, posteriormente, nos Estados Unidos, tanto por Walter Gropius quando por Mies van der Rohe. Além de sua inserção no currículo, foi proposta a criação de Centros de Pesquisa em todas as faculdades, assim como já funcionava o CPEU na FAUUSP, mas priorizando sua dedicação à habitação mínima (FAUB, 1961; FAUUSP, 1962).

As resoluções finais desses encontros divulgaram os princípios da organização de um currículo mínimo para curso de arquitetura, no qual as disciplinas de Composição, a serem ministradas no atelier, deveriam tomar 50% da carga horária dos cursos e abranger não apenas o estudo de edifícios, mas também o planejamento do espaço externo e o estudo do objeto. De modo a adquirir a linguagem para representação dos projetos, os alunos teriam o ensino de Desenho, Geometria Descritiva e Perspectiva. Para os estudos teóricos, aplicação nas questões técnicas e estruturais da construção indicavam as disciplinas de Matemática, Mecânica, Resistência dos Materiais, Física Aplicada, Topografia, Estabilidade das Construções e Materiais de Construção. Com o objetivo de compreender as necessidades humanas, a proposta incluía o ensino de Economia, Sociologia, História da Arquitetura e do Planejamento. Por fim, foi sugerida a introdução do estudo da Legislação, da Organização do Trabalho e Ética Profissional. A isto, acrescentou-se a necessidade de respeito e adequação às características regionais de cada Faculdade (FAUUSP, 1962). Evidencia-se nessa proposta do currículo mínimo o acréscimo de disciplinas que não eram ministradas no curso de arquitetura quando da criação da FNA (Lei nº 7.918/1945) – a exemplo de História da Arquitetura e do Planejamento – e o aumento da carga horária de Composição, com destaque a abrangência de temas do objeto ao contexto urbano.

O reflexo dessas discussões no âmbito da FAUUSP se deu em dezembro de 1961, com a aprovação da Portaria nº 09²² e o estabelecimento de um novo currículo para a escola. Por sua vez, o trabalho de Carlos Millan, *O Atelier na Formação do Arquiteto* veio reafirmar os temas expostos nos contextos nacional e internacional, registrando o marco do que se conhece como Reforma de 1962 na FAUUSP. A primeira recomendação foi a revisão dos programas das disciplinas, sugerindo sua organização por departamentos e a interdisciplinaridade. A seriação do curso deveria iniciar com uma carga maior de conhecimentos técnicos e, nos últimos anos, finalizar com um aumento de disciplinas socioculturais, tudo norteado pelas aulas de composição, da forma como estipulado no Plano de Ensino de Walter Gropius (1954). Quanto a essas aulas, tratava de propor um aumento do número de horas de dedicação aos trabalhos nos ateliers e efetivá-los como cerne do ensino de arquitetura.

No texto de Carlos Millan foi aprofundada a relação de entrosamento das disciplinas no atelier e encontramos a expressão “Arquitetura e Urbanismo” quando se refere ao tratamento conjunto da arquitetura com o planejamento urbano, da forma como proposto na definição da profissão em 1958 e na ampliação dos temas de planejamento urbano no currículo mínimo:

Uma das falhas mais graves da estrutura de ensino que rejeitamos reside precisamente na sua dissociação (da Arquitetura e do Urbanismo), que subtrai a arquitetura de seu contexto natural e imprescindível (o contexto urbano) fora do qual ela não se explica e não pode ser compreendida (MILLAN, 1962 p. 39).

A iniciativa de integração da arquitetura e do urbanismo garantia aos arquitetos a possibilidade de atuarem como planejadores urbanos, dando início ao profissional que até os dias de hoje é nomeado arquiteto e urbanista. Para Millan (1962), fazia-se tardio o momento “para uma reforma de base no ensino de acordo com as novas necessidades da profissão” (MILLAN, 1962, p.). Esta

reforma deveria pautar-se na extinção do sistema de cátedras isoladas, pois, a falta de integração do ensino técnico com o ensino artístico era uma das maiores causas de prejuízo no exercício da profissão, inviabilizando a necessária aproximação entre a teoria e a prática. O ensino isolado não permitia aos alunos o entendimento da complexa tarefa de projeto, impossibilitando a atuação do arquiteto como era desejada pela categoria profissional, através do IAB. Somente por meio do atelier seria possível a simulação de casos reais, os quais os arquitetos e urbanistas modernos vivenciariam na vida prática. Portanto, aulas que integravam as disciplinas técnicas, plásticas e humanísticas eram o ensaio desejado pelos alunos para uma definitiva aproximação entre teoria e prática e essas deveriam ser ministradas, preferencialmente, por professores arquitetos.

Com a aprovação da Portaria nº 09 de 1961, a FAUUSP concretizou, no ano seguinte, a Reforma de 1962, no que se compreende ao nome dado à introdução do atelier de projetos como cerne do ensino de arquitetura e urbanismo, para o qual se voltavam todas as disciplinas, em uma estrutura que unificava a formação profissional do arquiteto e do urbanista. Como definição do atelier de projetos, Milan (1962) atribuía e ele a importância de: dotar os alunos de capacidade de representação e expressão gráfica, ensiná-los valores estéticos e plásticos, explorando sua capacidade criadora e raciocínio construtivo e aproximá-los da vivência profissional, dos desafios do arquiteto ao atender às reais necessidades sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Reforma de 1962 na FAUUSP foi um marco. A partir dela foi possível o surgimento de um outro perfil profissional, o do arquiteto e urbanista. Seu resultado se deu através da conjunção de diversos agentes – entre arquitetos, professores da FAUUSP, diretores do IAB/SP e estudantes de arquitetura – e fatores – como as mudanças na profissão e a adoção do moderno como estilo e causa. A convivência dos agentes nos diversos eventos ocorridos no período de 1948 a 1962 possibilitou a ampla discussão sobre a organização de uma nova profissão e a transformação do ensino de arquitetura através da introdução dos preceitos modernos para a formação de profissionais alinhados a eles. As mudanças não trataram apenas da inclusão de autores contemporâneos ou de uma abordagem da arquitetura através de uma nova linguagem, mas referiam-se à própria forma de ensinar a prática profissional, a partir de problemas reais; da relação entre disciplinas através do atelier e especialmente, da relação entre a arquitetura e o urbanismo. Além destes, a introdução dos preceitos modernos dizia respeito a uma nova atuação profissional. Esta tomava para si a responsabilidade cunhada pelas vanguardas russas e pelo ensino de Hannes Meyer na Bauhaus, no início do século 20, de transformar a sociedade. Para os arquitetos paulistas, a introdução dos preceitos modernos era uma causa (KOPP, 1990), na medida em que seriam capazes de atuar na construção das cidades, segundo novos programas, técnicas e materiais. Acima de tudo, a nova atuação dos arquitetos tinha o objetivo de coordenar uma grande mudança na sociedade, tornando-os imprescindíveis em qualquer cenário, pois sua atividade seria privativa a eles e não mais compartilhada com outros profissionais, conforme definido no projeto de lei apresentado em 1958 (IAB, nº 56, 1958).

Em vista do impacto que a Reforma de 1962 teve não apenas no ensino da FAUUSP, mas também no ensino de arquitetura em todo o país, pode-se afirmar que o projeto de ideologização da profissão concebido no período estudado foi bem sucedido. Iniciado em 1945, quando a atuação dos arquitetos se restringia a sua participação em firmas construtoras e pequenos escritórios, a reorganização da profissão passou pela criação de um número maior de escolas autônomas. Assim, com um contingente significativo de profissionais e a participação desses em outros ambientes culturais, foi possível um novo posicionamento, passando a focar a atuação como profissional liberal, coordenador e autor de projetos em escritórios de arquitetura.

Nesse enredo, é possível enxergar as bases que permanecem até os dias de hoje, tanto no ensino quanto na atuação profissional do arquiteto e urbanista, a começar pela unificação da formação profissional e pelo seu caráter generalista. No ensino pode-se apontar o papel do atelier de projetos como protagonista, a partir da sequência de exercícios que formam o estudante, culminando com o trabalho final de graduação. Quanto à profissão, a principal herança é a atuação do arquiteto como autor de projetos não apenas de edificações, mas também de urbanismo, da paisagem e de interiores, conforme a Lei nº 12.378/2010²³.

Além disso, é necessário destacar a importância das ações coletivas como a organização dos eventos pelas diretorias dos IAB's, a união dos alunos no âmbito da FAUUSP através do GFAU, e no contexto nacional a participação e promoção dos encontros entre os estudantes, em conjunto com a divulgação realizada por diversos arquitetos, como João Batista Vilanova Artigas, Eduardo Kneese de Mello, Rino Levi, Gregori Warchavchik, Carlos Millan, entre outros, na consolidação de sua profissão. O impacto destas discussões coletivas não esteve restrito à cidade de São Paulo. As novas demandas profissionais dos arquitetos foram reflexos do que havia ocorrido em outros países do mundo e estavam presentes nas demais cidades brasileiras, conforme a participação de arquitetos e estudantes de todos os Estados nos Congressos Brasileiros de Arquitetos. Escolas como as de Salvador, do Recife, de Minas Gerais e do Rio Grande do Sul estavam engajadas na luta pela autonomia e pela qualidade do ensino ministrado. Afinal, quanto mais profissionais estivessem alinhados à atuação defendida através dos IAB's e instituições locais, maior seria o impacto da transformação impressa pelos arquitetos na sociedade e, por consequência, seu reconhecimento profissional. Deve-se adicionar a isso, a necessidade de perpetuação desses conceitos na formação de novos arquitetos, o que foi possível na FAUUSP através da contratação de alguns alunos recém-formados como professores da escola a exemplo de Jon Maitrejean, Rodrigo Lefèvre e Julio Roberto Katinsky.

As mudanças no ensino de arquitetura, concretizadas com a Reforma de 1962, foram a base para a Reforma de 1968 da FAUUSP que, por sua vez, teve reflexos na concepção do Currículo Mínimo de Arquitetura e Urbanismo de 1969. Este, apropriado pela Ditadura Militar e imposto como modelo nacional, foi reproduzido exhaustivamente, perdendo seu significado e a sua essência, até a sua substituição pelas diretrizes curriculares, o que se deu em 1994.

NOTAS

- ¹ Além do pressuposto de integração entre ensino teórico e prático através do atelier, a Bauhaus tinha como objetivo a construção de uma nova sociedade. Essa premissa estava alinhada às discussões trazidas pelos alunos, inspirados no contexto da Revolução Russa (KOPP, 1990).
- ² Publicado pela primeira vez na Revista Architecture D'Aujordui, em 1950 e, no Brasil em 1954, pelo Boletim do IAB/SP.
- ³ No entanto, Pinheiro (2005) comenta que esse foi o primeiro contato de Lucio Costa com o franco-suíço, mas não foi o episódio decisivo para que o arquiteto adotasse os conceitos da arquitetura moderna. Teriam sido mais importantes para ele o convívio com Gregori Warchavchik e a proximidade com Flávio de Carvalho.
- ⁴ Gregori Warchavchik foi contratado para o cargo de professor da ENBA na disciplina de Composição do 4º ano, enquanto Alexandre Buddeus para a do 5º ano. Segundo Santos (in XAVIER, 2003), esses dois professores fizeram uma verdadeira revolução na escola.
- ⁵ Gregori Warchavchik, arquiteto ucraniano formado na Itália, chegou à cidade de São Paulo em 1923 onde se fixou, casando com a filha de um dos industriais locais. Sua formação ocorreu em um ambiente de reforma do ensino de arquitetura no país que buscava, em 1918, a constituição de escolas autônomas. Segundo Lira (2011), essa mudança ocorrida na Itália, que abrangia a atuação profissional do arquiteto italiano, foi única no mundo naquele período com exceção da Bauhaus. Em sua formação, Warchavchik teve a introdução de disciplinas humanistas, além de um princípio de autonomia para a criação em seus projetos.
- ⁶ Para Luiz de Anhaia Mello e João Batista Vilanova Artigas a aprovação do regulamento profissional, mesmo utilizando o termo arquiteto em seu título, não reconhecia o profissional como tal. Segundo Artigas (in ABEA, 1978) o arquiteto era considerado um “desenhador, ignorante das Leis da Gravidade e do comportamento das estruturas”.
- ⁷ O decreto nº 23.569 regulamentava as profissões do Engenheiro, do Arquiteto e do Agrimensor. Este estava alinhado ao ensino e à atuação profissional, que já não satisfaziam a categoria dos engenheiros-arquitetos. A principal queixa era a sobreposição de funções que eram permitidas tanto a eles quanto aos engenheiros civis. Eram elas: o estudo, o projeto, a direção, a fiscalização e construção de edifícios, com todas as suas obras complementares; o projeto, a direção e a fiscalização dos serviços de urbanismo. As únicas especializações profissionais exclusivas dos arquitetos e engenheiros-arquitetos eram: o estudo, o projeto, a direção, a fiscalização e construção das obras que tivessem caráter essencialmente artístico ou monumental; o projeto, direção e fiscalização das obras de arquitetura paisagística; o projeto, direção e fiscalização das obras de grande decoração arquitetônica (BRASIL, 1933).
- ⁸ No Rio de Janeiro o curso de arquitetura, era ministrado, desde 1889, na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, que possuía suas raízes na Academia Imperial de Belas Artes – AIBA, fundada em 1826. Por sua vez, no Estado de São Paulo, o ensino de arquitetura se dava, desde o ano de 1894, no curso de Engenheiro-Arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo. A partir de 1917, o curso passou a ser ministrado também na Escola de Engenharia do Mackenzie College. Ambas as escolas atribuíam como diferenciação entre o curso de Engenheiro-Arquiteto e o curso de Engenharia-Civil a disciplina de Composição. (BREIA, 2005; FICHER, 1989).
- ⁹ Foram exemplos de associações desse molde: Pujol e Toledo, Bratke e Botti, Kosuta e Santos, Neves e Duarte (SAIA, 1959 in XAVIER, 2003).
- ¹⁰ Naquele tempo, também Christiano Stockler das Neves defendia a atuação do arquiteto através da autoria de projetos. O que o diferenciava de Rino Levi e Gregori Warchavchik era a adoção dos padrões estéticos das Belas Artes, herdados de sua formação nos Estados Unidos.
- ¹¹ O atual Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) nasceu na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, no ano de 1921, com o nome de Instituto Brasileiro de Arquitetura (IBA). Nos primeiros anos, o IBA congregava arquitetos e engenheiros e buscava defender os direitos da profissão e questões como a realização de concursos públicos para a construção de edifícios, o ensino e o exercício da profissão. Ainda nos anos 20, o IBA passou por uma cisão interna, subdividindo-se em dois grupos que voltaram a unir-se em 1925, sob o nome de Instituto Central de Arquitetos. A partir da década de 1930, o Instituto assumiu sua postura a favor de arquitetura moderna e, em 1934, adotou o nome de Instituto de Arquitetos do Brasil. Nos anos 1940, o IAB passou a criar os departamentos estaduais, dentre os quais foram criados, em 1943, os departamentos de Minas Gerais e São Paulo (Fonte: www.iab.org.br, acesso em 23 de julho de 2013).

- ¹² No entanto, deve-se destacar que formaram-se diversos arquitetos no Mackenzie que participaram, direta ou indiretamente, como agentes da Reforma de 1962, a exemplo de Eduardo Kneese de Mello, Jacob Ruchti, Carlos Millan e Oswaldo Arthur Bratke. Todos eles atuaram em defesa da profissão como diretores do IAB/SP e, com exceção de Oswaldo Arthur Bratke, foram contratados como professores da FAUUSP (VIDOTTO, 2014).
- ¹³ Eram professores da FAUUSP e diretores do IAB/SP: Luís de Anhaia Mello, Carlos Alberto Gomes Cardim, Luís Saia, Ícaro de Castro Mello, Ariosto Mila, João Batista Vilanova Artigas, Roberto Cerqueira César, Oswaldo Correia Gonçalves, Eduardo Kneese de Mello, Abelardo Reidy de Souza, Rino Levi, Eduardo Corona e Carlos Millan (VIDOTTO, 2014).
- ¹⁴ Desde o aceno favorável à criação da FAUUSP pela Congregação da Escola Politécnica de São Paulo, o caminho para efetivar a escola teve adversidades. Em 1947, a FAUUSP possuía um edifício, a Vila Penteado, mas não tinha a sua lei de criação aprovada pela Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Diante destas circunstâncias, iniciou-se a participação dos alunos que, ao serem aprovados no vestibular para a nova Faculdade passaram a requerer a sua fundação para o início de seus estudos. A partir de 1948, com a Lei nº 104 aprovada, a FAUUSP iniciou suas atividades, porém sem um regulamento próprio. Em virtude disso, a dependência administrativa da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo passou a ser um entrave. Naquele momento a ação dos membros do IAB/SP foi de buscar a substituição dos professores da Escola Politécnica por arquitetos, especialmente na disciplina de Composição. Faziam parte deste grupo José Maria das Neves, Luís de Anhaia Mello (então diretor da Faculdade), João Batista Vilanova Artigas, Ícaro de Castro Mello e Rino Levi (VIDOTTO, 2014).
- ¹⁵ Desde sua viagem aos Estados Unidos, onde foi comissionado pela Escola Politécnica para verificar como se dava o ensino de arquitetura naquele país, Artigas teve contato com modernos como Walter Gropius no MIT e Mies van der Rohe no ITT. É provável que Vilanova Artigas tenha sido influenciado pelo contexto vivido naquela viagem, especialmente no tocante à relação entre os professores e as instituições de ensino – muito mais flexíveis – e a pesquisa desenvolvida nos laboratórios, conforme relatado por Irigoyen (2002).
- ¹⁶ Diversos arquitetos do IAB/SP eram membros da Congregação do IAC como Eduardo Kneese de Mello, Oswaldo Bratke, Rino Levi, Alcides da Rocha Miranda, Jacob Ruchti e a própria Lina Bo Bardi (LEON, 2006). Eduardo Kneese de Mello, Bratke e Levi eram também professores da FAUUSP.
- ¹⁷ “Participam deste grupo João Batista Vilanova Artigas (escritura, diretoria artística, conselho da administração, comissão de arquitetura e adaptação da sede), Salvador Candia (escritura), Carlos Cascaldi (escritura), Roberto Cerqueira Cesar (escritura), Galiano Ciampaglia (escritura), Manilo Cocenza (escritura), Miguel Forte (escritura e comissão de exposições), Giuseppe Severo Giacomini (escritura), Virgilio Isolda (escritura), Gilberto Junqueira Caldas (escritura), Eduardo Kneese de Mello (escritura e conselho de administração), Rino Levi (escritura, 1º secretário/diretoria e conselho da administração), Leo Ribeiro de Moraes (escritura), Jacob Ruchti (escritura, conselho de administração e comissão de folclore), Gregori Warchavchik (escritura e conselho de administração) e Roger Henri Weiler (escritura)” (NASCIMENTO, 2003, p.21).
- ¹⁸ A ação próxima dos estudantes junto ao IAB/SP trazia para o Instituto a segurança de que os ideais defendidos pelos arquitetos seriam perpetuados pelas próximas gerações. O Instituto passou a receber associados aspirantes para participarem de seus quadros e passou a apoiar a contratação de jovens arquitetos, recém formados, como professores auxiliares nas escolas de arquitetura. Pode-se citar como exemplo Jon Maitrejean, Ruy Gama, Joaquim Guedes Sobrinho, Nestor Goulart Reis Filho, Abrahão Sanovicz, Brenno Cyrino Nogueira, Júlio Roberto Katinsky, Cândido Malta Campos Filho, Benedito Lima de Toledo. Da parte dos alunos, faziam parte do IAB/SP como representantes do GFAU, Edoardo Rosso, Francisco Torres e Joaquim Vicente Ferrão. Além dos alunos que participaram das reuniões das assembleias do IAB/SP, os alunos que se associaram ao Instituto foram: Toshio Tone, José Luis Fleury de Oliveira, Roberto Franco Bueno, José Geraldo Veiga, Wladimir Kliass, Abrahão Sanovicz, Alberto Carlos Araújo, Heitor Ferreira de Souza, Jaguanhara de T. Ramos, Jerônimo Esteves Bonilha, Ayako Nishikawa, Brenno Cyrino Nogueira, Júlio Ribeiro Bandeira Villela, Júlio Roberto Katinsky, Lucio Grinover, Luis de França Roland, Maria Aparecida C. França, Marlene Picarelli, Regina Zonta e Alberto José Schaefer.
- ¹⁹ A criação do CPEU estabeleceu uma forte relação entre suas práticas e o que se ensinava na única disciplina de Urbanismo no curso de Arquitetura, uma vez que o curso de Urbanismo de dois anos não deu início às suas atividades (BIRKHOLZ; RONCA; ZAHN, in SINOPSES MEMÓRIA, 1993). No contexto do Estado de São Paulo, o CPEU atuou, em parceria com o governo, de modo a consolidar a categoria profissional dos arquitetos nas atividades de planejamento urbano. Junto ao curso de Arquitetura, o Centro de Pesquisas construiu uma estreita relação entre a teoria e prática,

estabelecendo um importante papel no desenvolvimento urbano do Estado de São Paulo e na divulgação do profissional arquiteto e urbanista. Em 1958, o CPEU celebrou a parceria com os seguintes municípios, para o desenvolvimento de estudos urbanísticos: Santa Rita do Passa Quatro, Águas da Prata, Socorro, Campos do Jordão e São José dos Campos. Posteriormente, foram assinados convênios com as prefeituras de: Ubatuba, Caraguatatuba, São Sebastião e Ilha Bela (IAB nº 50, 1958). Com a Reforma de 1962, “abandonou-se a ideia da implantação de um curso de Urbanismo a nível de pós-graduação e ampliou-se a abrangência do ensino do Planejamento Territorial, desde a graduação” (BIRKHOLZ; RONCA; ZAHN, in SINOPSES MEMÓRIA, 1993).

²⁰ Fizeram parte desta comissão João Baptista Vilanova Artigas, Rino Levi, Hélio Duarte e Abelardo de Souza. Não foram encontrados relatos de quem a nomeou.

²¹ Carlos Millan esteve empenhado em defender a atuação profissional e o ensino de modo que o arquiteto exercesse sua função social. Formado no Mackenzie, Millan deixou sua sociedade na Branco & Preto, empresa de design de móveis, e passou a lecionar na FAUUSP. Seus princípios também influenciaram a concepção do atelier de projetos, que se tornou, com a Reforma de 1962, o cerne do ensino de arquitetura, o meio de reprodução da prática profissional dentro da nova proposta de ensino.

²² A Portaria nº 09, de dezembro de 1961, fixou o currículo padrão dos cursos normais da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

²³ Lei nº 12.378/2010 - Regulamenta o exercício da Arquitetura e Urbanismo; cria o Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil - CAU/BR e os Conselhos de Arquitetura e Urbanismo dos Estados e do Distrito Federal - CAUs; e dá outras providências.

REFERÊNCIAS

- CONGRESSO NACIONAL DE ESTUDANTES DE ARQUITETURA E URBANISMO, 1., 1952. Salvador. **Anais...** Salvador: Bureau Internacional dos Estudantes de Arquitetura e Urbanismo, 1952. 48p.
- CONGRESSO NACIONAL DE ESTUDANTES DE ARQUITETURA E URBANISMO, 2., 1953. Recife. **Anais...** Recife: Bureau Internacional dos Estudantes de Arquitetura e Urbanismo, 1955. 96p.
- EXPOSIÇÃO NACIONAL DE TRABALHOS UNIVERSITÁRIOS, 1954. Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Bureau Internacional dos Estudantes de Arquitetura e Urbanismo, 1954. 170p.
- ABEA. **Sobre a história do ensino de arquitetura no Brasil**. Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura, 1978, 91p.
- ARTIGAS, J. B. V. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, 234p.
- ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Lei nº 104 de 21 de Junho de 1948 – Dispõe sobre a criação, na Universidade de São Paulo, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo**. Consultado em: 08 abr. 2012.
- ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Decreto nº 3.233 de 27 de Outubro de 1955 – Dispõe sobre o regulamento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de São Paulo, criada pela Lei n. 104, de 21-6-48, e dá outras providências**. Consultado em: 20 set. 2012.
- BRASIL. **Decreto nº 23.569 de 11 de dezembro de 1933 – Regula o exercício das profissões de Engenheiro, de Arquiteto e de Agrimensor**. Consultado em: 17 out. 2012.
- BREIA, M. T. de S. **A Transição do ensino de arquitetura Beaux-Arts para o ensino da arquitetura moderna na Faculdade de Arquitetura Mackenzie – 1947-1965**. 2005. 488p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2005.
- BIRKHOLZ, L.B; RONCA, J. L. C; ZAHN, C.E. Ensino de planejamento territorial no Grupo de Disciplinas de Planejamento, do Departamento de Projeto da FAUUSP, de 1948 a 1992. **Sinopses Memória**. São Paulo, Edição Especial, p. 31-33, 1993.
- BUZZAR, M. A. **João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira: 1938 – 1967**. 1996, 337p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1996.
- CORBUSIER, L. **Precisões sobre um Estado presente da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, 295p.

- DEDECCA, P. G. **Sociabilidade, crítica e posição:** o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo. 2012. 402p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- DROSTE, M. **Bauhaus:** 1919-1930. Berlin: Taschen, Bauhaus-Archiv, 2001.
- DURAND, J. C. G. **Arquiteto:** estudo introdutório de uma ocupação. 1972. 133p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972.
- FACULDADE NACIONAL DE ARQUITETURA - FNA. **Regimento.** Rio de Janeiro. 1945. 40p.
- ENCONTRO DE ARQUITETURA, 2., **Encontro de Arquitetura.** Faculdade de Arquitetura da Universidade da Bahia, 1961.
- FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO - USP. **Programa Proposto para 1962.** São Paulo: Setor de Publicações. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1962.
- FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO - USP **Conclusões dos I, II e III Encontros de Diretores, Professores e Estudantes de Arquitetura em Belo Horizonte 1960, Salvador 1961 e São Paulo 1962.** São Paulo, 1962.
- FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO - USP. **Lista dos alunos formados entre 1952 - 1962.** São Paulo: FAUUSP, 2013.
- FICHER, S. **Ensino e profissão:** o curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo. 1989. 2v. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.
- GRAEFF, E. A. **Arte e técnica na formação do arquiteto.** São Paulo: Studio Nobel; Fundação Vilanova Artigas, São Paulo, 1995. 142 p.
- INSTITUTO DOS ARQUITETOS DO BRASIL. **Boletim Mensal.** São Paulo, n. 1, 1954. 7p.
- INSTITUTO DOS ARQUITETOS DO BRASIL. **Boletim Mensal.** São Paulo, n. 11, 1954. 5p.
- INSTITUTO DOS ARQUITETOS DO BRASIL. **Boletim Mensal.** São Paulo, n. 50, 1958. 5p.
- INSTITUTO DOS ARQUITETOS DO BRASIL. **Boletim Mensal.** São Paulo, n. 56, 1958. 5p.
- INSTITUTO DOS ARQUITETOS DO BRASIL. **Circular nº 34.** São Paulo, 1945, Caixa nº 55 do Arquivo do IAB SP. Consultada em 06 de Junho de 2013.
- IRIGOYEN, A. **Wright e Artigas:** duas viagens. Atelier Editorial: São Paulo, 2002, 201p.
- KOPP, A. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa.** São Paulo: Nobel, 1990, 254p.
- LEON, E. **IAC- Instituto de Arte Contemporânea:** Escola de Desenho Industrial do MASP (1951 – 1953): primeiros estudos. 2006. 236p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- LIRA, J. **Warchavchik:** fraturas da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2011, 552p.
- MATERA, S. **Carlos Millan:** um estudo sobre a produção em arquitetura. 2005. 440p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, 440p.
- MILLAN, C. B. **O ateliê na formação do arquiteto:** relatório apresentado pelo professor Carlos Barjas Millan, Coordenador do Grupo de Estudos do Ateliê. São Paulo: Setor de Publicações. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1962, 46p.
- MONTEIRO, A. M. R. de G. **O Ensino de arquitetura e urbanismo no Brasil:** a expansão dos cursos no estado de São Paulo no período de 1995 a 2005. 2007. 293p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Unicamp, Campinas, 2007.
- NASCIMENTO, A. P. **MAM:** museu para a metrópole. 2003. 282p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- PEREIRA, A. B. **III Congresso Nacional de Arquitetos.** Minas Gerais: IAB. 1953. 59p.
- PINHEIRO, M. L. B. **Lucio Costa e a Escola Nacional de Belas Artes.** 2005. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Maria%20Lucia%20Bressan%20Pinheiro.pdf>> Acesso em: 01 nov. 2012.

RIOS, A. M. de los. **A regulamentação da profissão do arquiteto**. Rio de Janeiro, 1934. 191p.
SAIA, L. Arquitetura paulista. In: XAVIER, A. (org). **Depoimentos de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 408p.

VIDOTTO, T. C. **A indissociável relação entre o ensino e a profissão na constituição do arquiteto e urbanista moderno no Estado de São Paulo: 1948 - 1962**. 2014. 260p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Unicamp, Campinas, 2014.

UZEDA, H. C. de. **O curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes e processo de modernização do centro da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX**. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte_decorativa/ad_huzeda.htm>. Acesso em: abr. 2013.

Nota do Editor

Data de submissão: Dezembro 2014

Aprovação: Junho 2015

Taiana Car Vidotto

Arquiteta e urbanista pela Universidade Paulista. Mestre pelo Programa de Arquitetura, Tecnologia e Cidade da Unicamp.

Rua Dr. Carlos Guimarães, 143
13024-200 – Campinas, SP, Brasil
(19) 99614-2993
taiana.car.vidotto@gmail.com

Ana Maria Reis de Goes Monteiro

Arquiteta e urbanista e mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC Campinas. Doutora pela Unicamp. Docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da Unicamp. É autora do livro Ramos de Azevedo: presença e atuação profissional em Campinas. Campinas: CMU, 2009. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo com ênfase em: Formação e ensino de arquitetura e urbanismo, Arquitetura moderna brasileira, processo de projeto de arquitetura.

Departamento de Arquitetura e Construção – FEC/Unicamp
Rua Saturnino de Brito, 224
13083-889 – Campinas, SP, Brasil
(19) 35212068
anagoes@fec.unicamp.br

Sara Miriam Goldchmit
Maria Cecília Loschiavo
dos Santos
Luciene Ribeiro dos
Santos



DILÉA TOSCANO:
DESIGN VISUAL, ESPAÇOS
PÚBLICOS E ENSINO

RESUMO

Representante da geração pioneira de arquitetos graduados na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Odiléa Helena Setti Toscano (1934-2015) foi também docente da FAUUSP entre meados dos anos 1970 e o fim dos anos 1990, integrando o grupo de disciplinas de Programação Visual. Com senso estético apurado e traço de delicadeza inconfundível, Odiléa teve uma atuação marcante como artista gráfica, ainda pouco divulgada. Produziu desenhos, serigrafias, capas de livros, ilustrações para jornais e revistas e também projetos de painéis destinados a espaços arquitetônicos privados e públicos. Suas obras de maior visibilidade são os murais que realizou para diversas estações do Metrô de São Paulo. O objetivo deste artigo é apresentar um panorama de sua biografia e de sua trajetória profissional, acadêmica e docente, de forma a colaborar com o registro e divulgação da obra desta arquiteta que ofereceu grande contribuição ao campo do design visual. O presente artigo visa também homenagear a atuação pioneira da arquiteta.

PALAVRAS-CHAVE

Toscano, Odiléa Helena Setti (1934-2015). História do design. Design visual. Murais. Ensino. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP.

ODILÉA TOSCANO:
DISEÑO VISUAL, ESPACIOS
PÚBLICOS Y EDUCACIÓN

ODILÉA TOSCANO:
VISUAL DESIGN, PUBLIC SPACES
AND EDUCATION

RESUMEN

Representante de la generación pionera de arquitectos que se graduó en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Sao Paulo, Odiléa Helena Setti Toscano (1934-2015) fue también profesora de la FAU-USP entre mediados de 1970 y finales de 1990, integrando el grupo de enseñanza de Programación Visual. Con un sentido estético refinado y un rasgo inconfundible de delicadeza, Odiléa tuvo una notable actuación como artista, aún poco conocida. Ella produjo dibujos, serigrafías, portadas de libros, ilustraciones para periódicos y revistas, y también proyectó paneles para espacios arquitectónicos públicos y privados. Sus obras más visibles son los murales que construyó para varias estaciones del Metro de São Paulo. El objetivo de este trabajo es presentar una visión general de su biografía y sus trayectorias profesional, académica y docente, con el fin de colaborar con la memoria y divulgación de la obra de la arquitecta, que ofreció una gran contribución en el campo del diseño visual. En este artículo también pretende honrar el trabajo pionero de la arquitecta.

PALABRAS CLAVE

Toscano, Odiléa Helena Setti (1934-2015). Historia del diseño. Diseño visual. Murales. Enseñanza. Facultad de Arquitectura y Urbanismo - USP.

ABSTRACT

Representative of the earlier generations of architects graduated at the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of Sao Paulo, Odiléa Helena Setti Toscano (1934-2015) was also a professor at the FAUUSP between the mid-1970s and the late 1990s, by integrating the Visual Programming teaching group. With a refined aesthetic sense and an unmistakable trait of delicacy, Odiléa had a remarkable performance as a graphic artist, still little known. She produced drawings, serigraphs, book covers, illustrations for newspapers and magazines, and she also projected panels for private and public architectural spaces. Her most popular works are the murals that she created for several stations of the São Paulo Metro. The objective of this paper is to present an overview of her biography and her professional, academic and teaching trajectories, in order to collaborate with the recording and disclosure of the work of this architect who offered great contribution to the field of visual design. This article also aims to honor the pioneering work of the architect.

KEYWORDS

Toscano, Odiléa Helena Setti (1934-2015). History of design. Visual design. Murals. Teaching. Faculty of Architecture and Urbanism - USP.

I. INTRODUÇÃO

Arquiteta formada pela FAUUSP e professora da faculdade por quase três décadas, Odiléa Toscano (1934-2015) teve uma atuação marcante como artista gráfica, que ainda não foi devidamente reconhecida. Produziu desenhos, serigrafias, capas de livros e ilustrações para o mercado editorial e também projetos de painéis e murais destinados a espaços arquitetônicos privados e públicos.

Além do interesse que as qualidades intrínsecas aos seus desenhos e projetos suscita, sua obra ganha ainda mais relevância por ter sido direcionada sempre para uma dimensão social: fosse em uma ilustração para o jornal, uma capa de livro ou um painel para o metrô, o seu traço elegante e delicado multiplicava-se através da reprodução industrial gráfica. Ganhava escala e visibilidade em espaços públicos de grande fluxo, como as estações do metrô. Soma-se a isto o compromisso que Odiléa manteve com a formação em arquitetura ao longo dos anos, tornando-se um exemplo notável de atuação em projetos que relacionam o design visual e o ambiente construído.

Vilanova Artigas (1963) identificou no trabalho de Odiléa não só a capacidade, mas também a responsabilidade de atribuir um conteúdo artístico à produção industrial brasileira:

Acompanho de perto a expressão de Odiléa, como de outros artistas gráficos saídos dos bancos de nossa Escola de Arquitetura, hoje tão modificada em sua estrutura de ensino, golpeada pelo imperativo de preparar profissionais que possam interpretar o desenvolvimento industrial transformando-o em ferramenta para a expressão artística. Não discuto o humorismo penetrante, nem a riqueza gráfica que, em Odiléa, decorrem, a meu ver, de uma posição crítica em face da realidade que ela observa e explora com tanto vigor. É assunto para outros. O que mais me entusiasma é sentir a presença de artistas gráficos desse nível concorrendo para modificar o aspecto, e um pouco da estrutura mesmo, da produção industrial brasileira, comunicando-lhe um conteúdo artístico novo, inteligente. Artistas da geração de Odiléa são representantes de uma geração de intelectuais cuja visão dos problemas de nosso tempo ultrapassam as limitações do autodidatismo. O livro, a ilustração, a cartazística, todos os meios de comunicação visual, começam a revelar a presença de seu talento pessoal e mais a capacidade que tem de nutrir-se na cultura brasileira, em seus aspectos populares e eruditos. O que é preciso é reconhecê-los; criar os meios para que desempenhem a enorme tarefa que lhes cabe no desenvolvimento deste país. (ARTIGAS, 1963, s.p.).

Este artigo decorre de uma pesquisa de mestrado sobre a obra de Odiléa Toscano, realizada através de levantamento bibliográfico, coleta de imagens e entrevistas. A documentação dos desenhos originais e imagens dos projetos foi realizada em imersão nas mapotecas do ateliê da artista, além de consultas em acervos públicos, sebos e coleções particulares. Como as referências bibliográficas específicas sobre sua obra são escassas, foram realizadas entrevistas a fim de enriquecer o conhecimento sobre seu processo criativo, referências e resultados alcançados.

O objetivo principal deste texto é apresentar um panorama de sua biografia, a trajetória profissional, acadêmica e docente, de forma a colaborar com o

registro e divulgação da história da arquitetura e do design brasileiros. Com o seu falecimento em abril de 2015, aos oitenta anos, prestamos também uma homenagem à memória da arquiteta, que ofereceu grande contribuição ao campo do design visual.

2. ODILÉA HELENA SETTI TOSCANO (1934–2015): NOTAS BIOGRÁFICAS¹

¹ As informações contidas neste trecho foram compiladas a partir de depoimentos orais de Odiléa Toscano gravados em 16/03/2007, 13/09/2007, 27/09/2007 e 22/11/2007.

Nascida em São Bernardo do Campo, em 1934, descendente de família italiana por parte de pai e síria por parte de mãe, Odiléa cresceu em um ambiente onde havia incentivo ao conhecimento das artes e da cultura. Seu pai, Orlando Setti, estudou desenho têxtil em Milão e de lá trouxe não só o hábito do desenho de observação, mas também o conhecimento e a experiência do design industrial, influenciando Odiléa significativamente. Ainda muito jovem ela viu como uma aquarela feita em papel milimetrado poderia transformar-se em uma almofada.

[...] Passei minha primeira infância perto de e muito ligada a algumas indústrias, tecelagens ou outras fábricas de pequeno porte, que visitei e frequentei pela mão de meu pai. Aprendi logo a respeitar e a reconhecer a dignidade dessas construções sóbrias, cujo partido arquitetônico provinha de princípios extremamente simples e que, no entanto, encerravam atividades que tinham para mim um sabor de magia. Nas tecelagens os fios incolores eram mergulhados nas mais variadas tintas e, combinados sob infinitas formas, eram transformados em seda macia, brilhante, cheia de cores e desenhos. (TOSCANO, 1981, p.13-14).

O seu contato com as artes durante o período em que morou em São Bernardo ficava restrito aos incentivos paternos, à prática do desenho e à consulta de enciclopédias para conhecer a história da arte, além das vindas frequentes à ópera e aos concertos na capital. O primeiro grande encontro de Odiléa com a realidade artística foi aos seus dezessete anos, por ocasião da visita à 1ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo, em 1951.

Ingressou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1953, em uma turma com cinco moças e vinte e cinco rapazes. Foi aluna de Vilanova Artigas, Rino Levi, Abelardo de Souza, Carlos Lemos e Renina Katz. Os seus anos de formação na FAUUSP estiveram atrelados à eferescente discussão da arquitetura moderna. Em 1958 Odiléa casa-se com João Walter Toscano, notável arquiteto dessa geração. Desde então, passa a colaborar nos seus projetos arquitetônicos e urbanísticos, com participação especialmente no desenvolvimento do paisagismo.



Figura 1: Odiléa dentro do romiseta, nos tempos da FAU Maranhão. Em pé, seu colega Antonio Claudio Moreira Lima e Moreira.
Foto: João Xavier.

As exposições de trabalhos na faculdade lhe deram visibilidade para realizar seus primeiros trabalhos profissionais ainda como estudante. Em 1957, foi convidada por Lourival Gomes Machado a produzir ilustrações para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, onde teve a oportunidade de publicar um desenho pela primeira vez. Entre o final dos anos 1950 e o começo da década de 1960, realizou projetos ladrilhos hidráulicos e azulejos para diversas residências e painéis para espaços comerciais, como: a sede da Air France, Farmácia Drogamérica, Indústrias Martini Rossi, Clube Recreativo de Assis, entre outros. Nesta mesma época, foi apresentada por Renina Katz aos irmãos Caio Graco e Yolanda Prado, donos da Editora Brasiliense, onde começou a trabalhar na coleção de livros *Jovens do mundo todo*, para a qual produziu cerca de quarenta capas no período de 1960 a 1966, merecedoras de divulgação internacional e um prêmio na 1ª Bienal Internacional do Livro e das Artes Gráficas de São Paulo.

Em 1963, Odiléa e João Walter Toscano embarcam para uma temporada de um ano de estágio em Paris, recebendo bolsa de estudos do governo francês para o *Cours de Fabrication du Livre* do Lycée Estienne. Em 1965, João Walter Toscano recebe uma bolsa de estudos para documentar a arquitetura portuguesa, e o casal embarca novamente para a Europa, desta vez por seis meses em Portugal. Graças a uma bolsa concedida pela Fundação Calouste Gulbenkian, Odiléa frequenta o ateliê da Cooperativa dos Gravadores de Lisboa, um período rico de experimentação e desenvolvimento de uma linguagem pessoal.

Durante as décadas de 1970 e 1980, Odiléa seguiu produzindo ilustrações para diversos veículos de mídia impressa, como a revista *Bondinho*, os fascículos *Nossas Crianças*, revista *Saúde*, livros didáticos, cartilhas etc. É no começo dos anos 1990, no entanto, que produz suas obras de maior visibilidade: os painéis e murais para estações do metrô de São Paulo (Paraíso, Santana, Jabaquara e São Bento). Outro trabalho de destaque na cidade são as intervenções cromáticas na arquitetura e mural desenvolvidos para a Estação Largo 13 de Maio.

Em complemento à sua vasta atuação artística e profissional, Odiléa exerceu diversas atividades didáticas. Primeiramente, ministrou aulas no Curso de Formação de Professores de Desenho da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), de 1960 a 1963. De 1968 a 1970, atuou no Curso de Desenho Técnico de Comunicação do Instituto de Arte e Decoração (IADE). Em 1972, ingressou no quadro docente do Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura de Santos (FAUS/UniSantos), instituição onde veio a ser nomeada Professora Titular da cadeira de *Mensagem* (atual disciplina de *Plástica*), ali permanecendo até 1985.

Odiléa foi também professora no Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes



Figura 2: Odiléa em 1974, ao ingressar como docente na FAUUSP.
Foto: Arquivos da USP.

da Universidade de São Paulo (ECA-USP), de 1973 a 1975. Em 1974, ingressa no Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), no Grupo de Disciplinas de Programação Visual, onde permaneceu até o ano 2000, quando ocorreu sua aposentadoria na carreira docente.

3. DO DESENHO AO DESIGN: PROJETOS VISUAIS GRÁFICOS E AMBIENTAIS

3.1 Projetos visuais gráficos

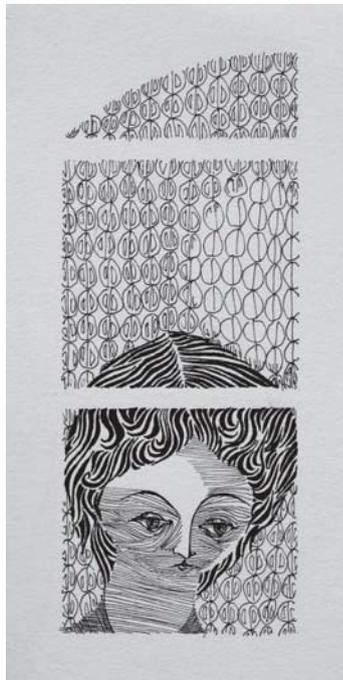
Serão comentadas a seguir três séries de trabalhos a partir dos quais é possível traçar algumas linhas de força que caracterizam a linguagem visual gráfica de Odiléa Toscano:

– Ilustrações para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*

Odiléa teve um desenho publicado pela primeira vez no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, caderno para o qual passa a ser ilustradora frequente (entre o final dos anos 1950 e começo dos anos 1960), em conjunto com outros artistas renomados como Di Cavalcanti, Renina Katz, Livio Abramo, Maria Bonomi, Marcelo Grassmann, Aldemir Martins, Fernando Lemos e Antonio Lizárraga, entre outros. Naquele momento em que se discutia sobre os meios de popularizar as artes visuais, o jornal era visto por muitos como suporte legítimo para atingir diferentes públicos, fora do circuito fechado das galerias e museus (COSTA, 1993). Os desenhos de Odiléa eram vinculados aos textos literários da página três.

Com um traço delicado, porém preciso, personagens são representados em situações cotidianas: em frente ao fogão, observando atrás da janela, conversando no sofá, costurando (Figura 3). O conjunto das ilustrações revela que o ambiente da casa é assunto de seu interesse, conforme Odiléa explica:

Figura 3: Ilustrações para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros IEB-USP.



Elaborei cuidadosamente uma temática que envolve a relação entre os homens e os objetos e ambientes. [...] trabalhei mais frequentemente o espaço que circunda o homem em seu abrigo, procurando sempre enriquecer as imagens com um repertório de referências que pouco a pouco constrói este variado universo que é a habitação, em escala e qualidade. (TOSCANO, 1989, p.3)

O universo feminino é também um tema implícito nas ilustrações. Do repertório de temas à sintaxe da sua linguagem visual, tudo passa pelo filtro da feminilidade, da delicadeza e da discrição. Segundo Julio Katinsky:

De um modo geral a situação da mulher na família média paulistana resume-se numa vida sem atrativos e sem grandeza. Daí a ironia configurar-se em caricatura que não é meramente episódica, mas crítica de uma situação de existência, através do cuidado requintado aos pormenores, sem distinção da hierarquia tradicional nos aspectos da experiência quotidiana. Caricatura não agressiva mas filtrada por certa ternura nas linhas. (KATINSKY, 1963, s.p.).

É importante dizer que foi sob os condicionantes da reprodução gráfica industrial que Odiléa conquistou sua linguagem no desenho, e que essa linguagem a acompanhou dali em diante como a sua marca registrada. Logo nas primeiras experiências no jornal, ela percebeu que a impressão com clichê de metal sairia mais escura e mais precisa a partir de linhas mais grossas. Assim, passa a desenhar com mais rigor, com traços mais robustos ou construindo planos a partir de tramas feitas com bico-de-pena e nanquim (Figura 4).

– Projeto gráfico para coleção de livros *Jovens do Mundo Todo*

Projeto de maior vulto entre os trabalhos de mídia impressa, as capas da coleção *Jovens do mundo todo* foram produzidas ao longo de seis anos de trabalho, rendendo-lhe um prêmio na 1ª Bienal Internacional do Livro e das Artes Gráficas de São Paulo, além de divulgação internacional em revistas especializadas. Cumpre lembrar que, nos anos 1960, o design das capas passa

a ser uma das prioridades estratégia de vendas de livros. Em um contexto da cultura de massas e segmentação de mercado, que exige diferenciação visual constante dos produtos, muitas possibilidades de trabalho se abriram para os designers e ilustradores.

Odiléa criou cerca de quarenta capas para esta coleção infanto-juvenil. Desenvolveu um sistema gráfico (MELO, 2006), dividindo a área de capa em campos de informação fixa – o barrado superior, com o nome da coleção, e informação variável – parte inferior onde localiza-se o título do livro e a ilustração (Figura 5).

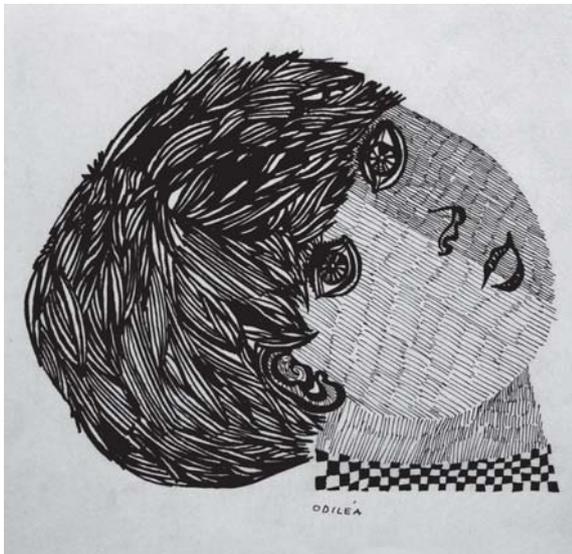


Figura 4: Ilustração para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, onde se verifica o uso de traços mais encorpados e hachuras, a fim de garantir a boa impressão do clichê no jornal. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros IEB-USP.

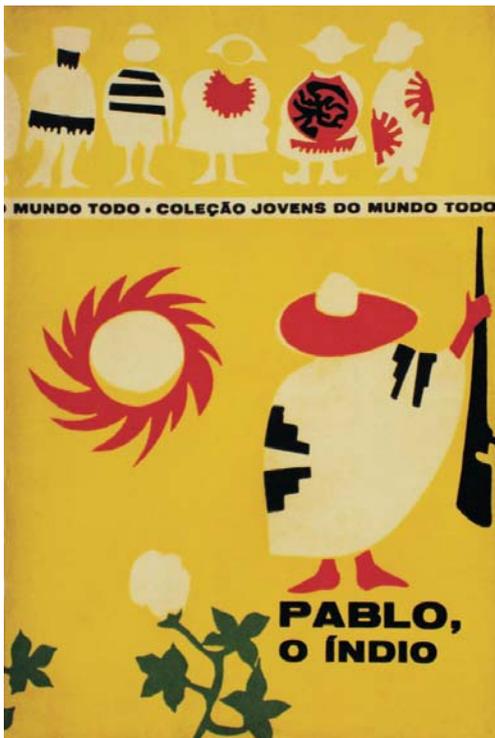
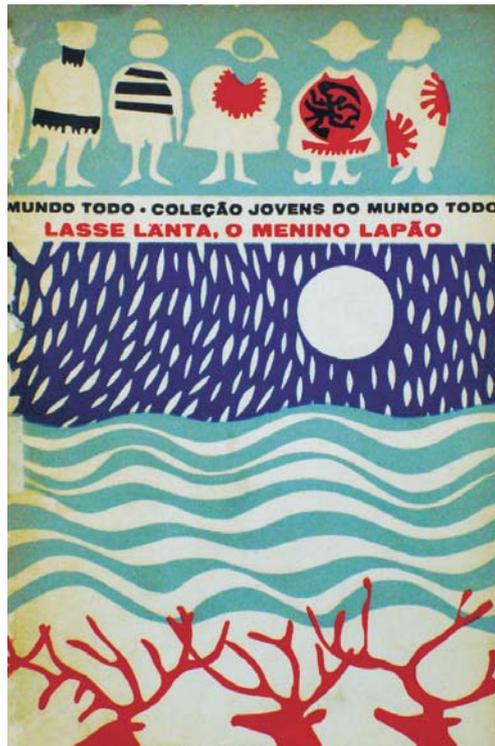


Figura 5: Algumas capas da coleção *Jovens do Mundo Todo* criadas por Odiléa Toscano (1960 – 1961), fotografadas pela autora, com base na pesquisa realizada.

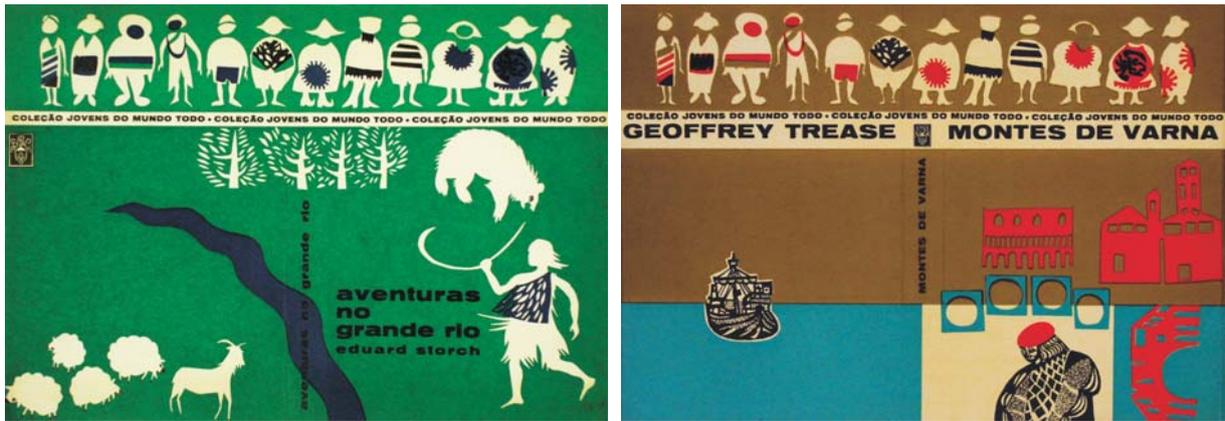


Figura 6: Capas abertas dos livros *Aventuras no grande rio* e *Montes de Varna*, fotografadas pela autora.



Figura 7: Capas abertas dos livros *A pequena Robinson* e *Jovens atores em viagem*, fotografadas pela autora.



Figura 8: Ilustrações de Odiléa para a Revista *Bondinho*, fotografadas pela autora. Acervo de Odiléa Toscano.

Para cada livro, Odiléa fazia pesquisas visuais sobre os costumes, a geografia, a arquitetura, os personagens e os objetos do local e da época onde a história se passava. A ilustração resultante, portanto, carrega informações que situam o leitor acerca do romance, antes mesmo de abrir o livro. No aspecto cromático, ela não podia definir de antemão quais seriam as cores empregadas nas dezenas de layouts que estariam por vir, mas conseguiu criar combinações de cores bastante específicas para cada livro, o que também contribuía para ambientar a narrativa.

Uma característica que se verifica também em vários outros projetos é a sua desenvoltura na representação bidimensional do espaço real (Figura 6), que Katinsky (1963) associa à sua formação em arquitetura e ao conhecimento da história da arte:

A primeira vez que o olho desarmado percorre o seu desenho, recolhe a impressão de uma coleção de bonecos sem a ordem que a perspectiva impõe: uma visão quase medieval. A segunda vez, já percebe algo que poderia caracterizar como “ironia”; porém a consciência não apreende com clareza para onde se dirige essa “ironia”: qual é o objeto de crítica da artista. Odiléa estudou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo onde, sabemos, aprendeu a divisão dos planos no plano, tão cara aos post-cubistas. Atentando nisto, aquela colocação aparentemente ingênua e ocasional revela-se como domínio das superfícies, criando uma noção de profundidade, não diretamente nos objetos representados – como na perspectiva clássica – mas através das relações entre objetos. (KATINSKY, 1963, s.p.).

A qualificação de superfícies pelo uso de tramas é também um recurso típico de seu estilo. Hachuras em preto-e-branco feitas com nanquim dão ritmo e especificidade as figuras, oferecendo ao observador a possibilidade de um exame mais detido de suas nuances. As tramas coloridas, elaboradas a partir do recorte de papéis, dão graça e identificam materiais como tecidos, revestimentos de pisos e outros componentes da cena representada (Figura 7).

O desenho detalhado das tramas ou o recorte de papéis – assim como a costura, a culinária e outros afazeres domésticos – necessitam de mãos hábeis e alguma paciência. O fazer artesanal rege o seu processo de trabalho. Habilidades cotidianas misturam-se às habilidades profissionais nessa execução sempre manual, demorada e cuidadosa, que certamente foi para ela também fonte de grande satisfação.

– Ilustrações para a Revista *Bondinho*

Bondinho era uma revista que servia como guia da cidade de São Paulo, lançada em 1970 e inicialmente distribuída nos supermercados Pão de Açúcar. Em sua primeira fase, surge como uma revista de amenidades direcionada à classe média (KUCINSKY, 1991) que depois converte-se em um periódico da imprensa alternativa brasileira nos anos da ditadura, contemporâneo aos influentes *O Pasquim* e *Opinião*.

Para o *Bondinho*, Odiléa criou ilustrações cheias de humor e irreverência, com uma liberdade criativa raramente permitida em outros trabalhos (Figura 8). O trabalho editorial de Odiléa, assim como o de outros designers do mesmo período que empregavam desenho e colagem como meios de expressão, pode

² “Grupos como o Chermayeff & Geismar, de Nova York, ou o Pentagram, de Londres, aplicaram o estilo modernista de maneira inteligente e esclarecida aos programas de identidade corporativa das companhias multinacionais.” (HOLLIS, 2000, p.202). No Brasil, a produção de vertente modernista ficou a cargo dos escritórios de Alexandre Wollner, Cauduro Martino, Ruben Martins e Aloisio Magalhães.

ser considerado, sob certos aspectos, uma alternativa ao ideário moderno que definia o rigor e a disciplina presentes nos projetos de identidade corporativa tanto no exterior como no Brasil². Tais posturas anti-geométricas, anti-funcionalistas e anti-racionalistas introduziam humor, acaso e um mau gosto assumido na estética moderna dominante. (CARDOSO, 2005).

Nesta série de ilustrações, percebe-se claramente a modernização dos processos gráficos ocorrida no fim da década de 1960 e, durante os anos 1970, como a disseminação do processo da fotocomposição (PAIXÃO, 1998) e dos novos materiais para a elaboração dos layouts como letraset, filmes coloridos transparentes, canetas hidrográficas etc. O recorte e a colagem de papéis coloridos – recursos que sempre fizeram parte de seu repertório – passam a contar com maiores possibilidades de cores, novas texturas, transparências etc.

Do ponto de vista semântico, os desenhos de Odiléa para o Bondinho não ilustram o passado, como ocorre nas capas da coleção *Jovens do Mundo Todo*, mas falam da cidade contemporânea, polifônica, repleta de imagens fornecidas cotidianamente pela televisão, pelo cinema e pela publicidade. Como os mestres da pop-art Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein e Andy Warhol, Odiléa retrabalha imagens tiradas de jornais e revistas, como um comentário crítico aos veículos de comunicação de massa.

3.2 Projetos visuais ambientais

– Murais em espaços comerciais privados

Os primeiros projetos de painéis e murais realizados por Odiléa destinaram-se a residências ou espaços comerciais privados, projetados pelo escritório de João Walter Toscano. A sua produção de murais para espaços particulares, geralmente resolvidos como pinturas figurativas, é pouco conhecida. No entanto, são obras singelas que representam um passo importante no seu percurso investigativo sobre o tratamento visual das superfícies: o desenho que



Figura 9: Farmácia Drogamérica (1964). Acervo de Paulo Queiroz Marques.



Figura 10: Clube Recreativo de Assis (1964). Acervo de Odiléa Toscano.

vai da folha de papel para a parede, ganhando escala, mas mantendo as mesmas características do traço sobre fundo branco. Nestes casos, o mural é realizado pelas mãos da própria artista. Por serem ambientes internos de baixa circulação, a parede pintada pode ser observada a uma distância próxima, permitindo a leitura atenta do desenho em detalhes, como ocorre na Farmácia Drogamérica (Figura 9) e no Clube Recreativo de Assis (Figura 10).

– Painéis e murais para espaços públicos

Para espaços públicos de grandes dimensões, frequentados por usuários anônimos e apressados, a linguagem linear do desenho cede lugar ao tratamento cromático integrado as superfícies arquitetônicas:

Em todo o meu trabalho relacionado com a cor na arquitetura procurei sempre entender o caráter dos espaços, suas qualidades intrínsecas, de tal forma que qualquer intervenção cromática estivesse estreitamente ligada a esses elementos. Fiz dessa condição um princípio. (TOSCANO, 1991, p.109).

Nos painéis públicos, Odiléa cuidava apenas da fase de projeto, que seriam posteriormente pintados por profissionais especializados, sob sua supervisão:

A partir da oportunidade – e mesmo da necessidade – de se trabalhar com planos maiores, a execução passou a estar a cargo de firmas especializadas, cujos recursos permitiriam mais precisão e rapidez.

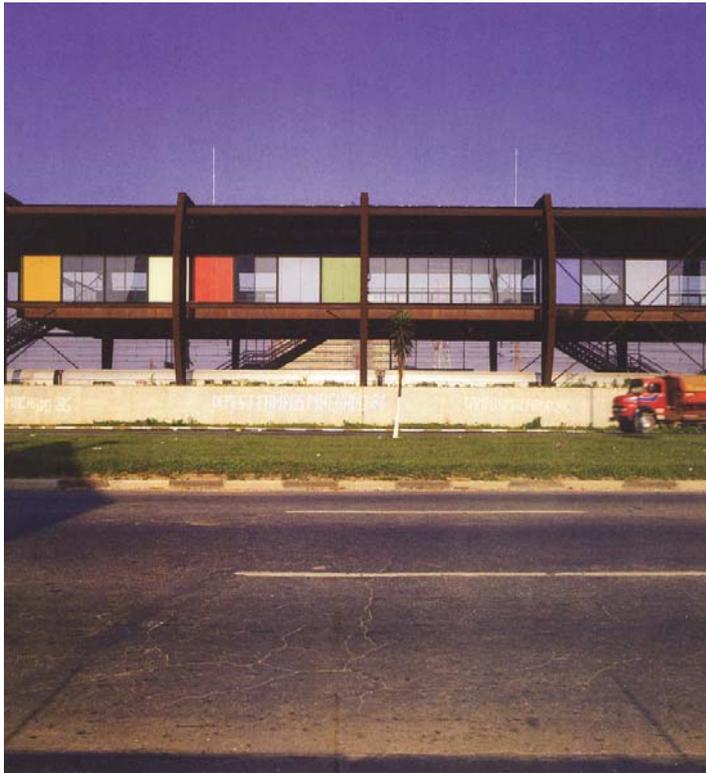


Figura 11: Fachada da Estação Largo 13 de Maio (1985). In TOSCANO, João Walter. João Walter Toscano. São Paulo: J.J. Carol Editora, 2007, p.27.



Figura 12: Mural de Odiléa na Estação Largo 13 de Maio. Acervo de Odiléa Toscano.

Acompanho sempre a ampliação dos traçados e construções geométricas e verifico a fidelidade das cores, muitas vezes trabalhando junto com os pintores, misturando tintas, para obter os valores o mais aproximados possível dos indicados no projeto. (TOSCANO, 1991, p.110).

A Estação Largo 13 de Maio, projetada por João Walter Toscano, é um exemplo bem-sucedido de integração entre as propostas cromáticas e a arquitetura. A cor é pensada como elemento fundamental desde o início do projeto e incorpora-se à construção. Além dos tratamentos cromáticos da fachada, Odiléa executou também o projeto de um mural na parede localizada atrás dos trilhos, composto por uma sequência de arcos coloridos sobre fundo branco, com variações de largura e espelhamentos ao longo do percurso. Os arcos repercutem a sequência de pórticos de aço que estruturam o edifício, tornando-se, assim, uma continuação da própria arquitetura. A repetição dos arcos em sequência também pode ter significados associados ao ritmo do trem em movimento. Hugo Segawa (2015) comenta: “Considero a Estação Largo 13 uma das obras fundamentais da arquitetura paulista dos anos 1980. Não fosse a intervenção da Odiléa, a obra não teria a metade da graça que ela tem.”

Nos anos 1990, Odiléa participou da iniciativa “Arte no Metrô”, produzindo painéis e murais para quatro estações da linha Norte-Sul do Metrô de São Paulo – seu trabalho de maior visibilidade na cidade. Para cada estação, era preciso entender as características físicas dadas pelos volumes, pelos planos, pela luz etc., em conjunto com as características transitórias, como a circulação dos passageiros no decorrer do dia, os direcionamentos e a velocidade de seu andar, para então determinar quais os locais que receberiam as intervenções cromáticas. As pinturas deveriam ser trabalhadas de acordo com técnicas industriais de produção, prevendo boa durabilidade e facilidade de conservação.

A Estação Paraíso recebeu seis murais criados por Odiléa (Figura 13), localizados nas entradas da estação e nos principais acessos às plataformas.



Figura 13: Murais na Estação Paraíso do Metrô. Acervo Odiléa Toscano.

Além de tornar o percurso subterrâneo mais interessante, os murais ajudam o usuário a localizar-se em seu trajeto. As figuras expressam elementos da natureza, quase diluídos em uma abstração formal, especialmente quando vistas por um olhar apressado.

A escala cromática pensada para o conjunto apresenta valores tonais de baixa saturação, que se incorporam harmonicamente ao cinza do concreto. Há uma sugestão de camadas transparentes de cor que, de fato, não são transparentes. A impressão da transparência é conseguida através de uma detalhada programação dos campos de cor a ser preenchidos na figura, seguida da preparação de uma extensa gama de tons.

[...] ainda encontro restrições em relação aos meus projetos, se quiser me ater apenas a tintas prontas disponíveis no mercado. Por essa razão, utilizo misturas que me permitem trabalhar no desenho com transparências, e com maior número de variações tonais. Para exemplificar, em alguns murais do metrô, preparamos até quinze valores distintos usando três ou quatro cores básicas. Tenho utilizado também o prata, que recebe a luz de maneira diferente, conferindo leituras diferentes a cada ponto de vista do observador. (TOSCANO, 1991, p.110).

Assim como seus colegas Maurício Nogueira Lima e Renina Katz, que também criaram intervenções cromáticas para o projeto “Arte no Metrô”, Odiléa trabalha com a linguagem plástica simplificada das formas e das cores nas estações Santana, São Bento e Jabaquara. A geometria de Odiléa, contudo, raramente chega a uma abstração total. Refere-se, antes, a elementos da arquitetura como planos, perspectivas, arcos, janelas etc.

4. PRODUÇÃO ACADÊMICA: A QUESTÃO CENTRAL DA CIDADE E SUA REPRESENTAÇÃO

Em suas pesquisas acadêmicas de mestrado e doutorado, Odiléa explorou o tema da representação dos espaços urbanos. Interessava-lhe a questão da passagem do tempo, a transformação dos lugares, a percepção sensível registrada através do desenho.

Entre os múltiplos aspectos que a cidade apresenta, um dos que sempre me interessou de perto é aquele que revela as transformações configuradas por passagens que se assemelham a rupturas, convivência de grandes massas de edifícios com pequenos espaços que ainda guardam a escala de habitações enfileiradas, convivências essas que traduzem, não raro, o fenômeno da opressão. Registro esses espaços quando os percorro [...] e a cada mudança de direção julgo conquistar uma nova visual. (TOSCANO, 1981, p.6)

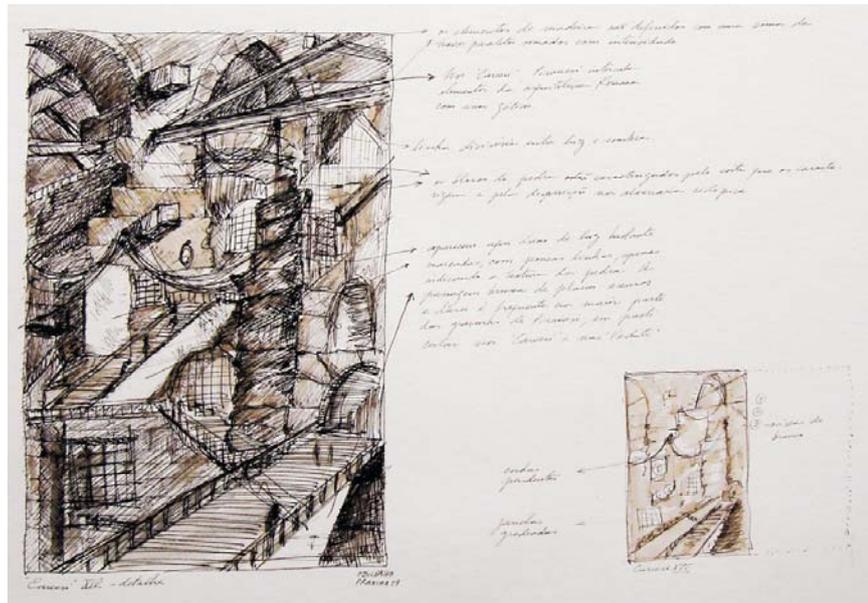
A dissertação intitulada “A cidade: imagens”, de 1981, contempla uma série de desenhos dos espaços da cidade, com depoimentos sobre o processo criativo. Essas imagens, feitas a partir da memória de lugares de São Paulo, misturam elementos da paisagem real e da imaginação, em um exercício livre de subjetividade poética.

Na tese de doutorado “A cidade contemporânea, a visão de Piranesi”, concluída em 1988, a questão da cidade é outra vez discutida, tomando-se

Figura 14: Desenho da dissertação de mestrado “A cidade: imagens” (1981).



Figura 15: Leitura gráfica da obra de Piranesi, apresentada na tese de doutorado “A cidade contemporânea: a visão de Piranesi” (1989).



como exemplo a obra de Giovanni Battista Piranesi. A pesquisa foi realizada através de um estudo aprofundado da biografia do artista e de sua produção, além de leituras gráficas de algumas obras. O vínculo de Odiléa com Piranesi decorre de uma identificação com este “arquiteto conquistado pela gravura” (TOSCANO, 1989, p.8) que “trabalhava dentro de sua individualidade sem deixar de incorporar um grande número de questões” (TOSCANO, 1989, p.18). Nas leituras gráficas repletas de anotações em torno dos desenhos, Odiléa decifra a representação piranesiana de elementos da arquitetura como arcos, abóbadas, escadas e a entrada da luz; o retrato das ruínas, das antiguidades; a alteração das escalas de acordo com a imaginação; a revelação dos tipos humanos; a presença das linhas de tensão que guiam o olhar.

O mestrado e o doutorado foram oportunidades importantes para explorar o gesto e a poética do desenho com uma liberdade maior do que a habitualmente permitida nos trabalhos editoriais, onde tinha a incumbência de se referir ao texto ilustrado. Assim, pode-se dizer que as pesquisas acadêmicas contribuíram para oxigenar o pensamento e alimentar de referências a sua atividade profissional.

5. ATUAÇÃO DOCENTE NA FAUUSP

“Odiléa, minha nega...”: assim Renina Katz chamava Odiléa Toscano. As duas foram minhas professoras no 1º ano da FAU. Ela era legal. As duas, aliás. Odiléa, pra mim, entra para a categoria das que ficam iguais ao quarto de Manuel Bandeira no poema lindo: intacta, suspensa no ar.

Álvaro Wolmer, arquiteto formado pela FAUUSP em 1983.

Odiléa Toscano integrou o Grupo de Disciplinas de Programação Visual do Departamento de Projeto de 1975 a 1999. Ministrou diversas disciplinas relativas ao tema das linguagens visuais no curso de graduação. Foi professora da disciplina obrigatória *Meios de Expressão e Representação*, em conjunto com os colegas Renina Katz, Maria Diva Taddei, Minoru Naruto, Feres Khoury e Vicente Gil Filho, entre outros. O objetivo dessa disciplina era familiarizar os alunos do primeiro ano com os elementos que estruturam e organizam a linguagem visual. Os trabalhos práticos envolviam problemas relacionados com a linha, a superfície, o volume, a cor, o desenho como meio de representação e expressão, a imagem fotográfica (Figura 16). Hugo Segawa (2015) comenta o impacto dessas aulas logo no início do curso:

No 1º ano da FAU, ela fazia par com Renina Katz. Eram duas professoras elegantes que se sentavam junto a uma prancheta [...] e atendiam os estudantes. A eloquência da Renina contrastava com a discrição da Odiléa. Conversar e ouvir a troca de comentários entre elas sobre o nosso trabalho era uma fascinante aula. (SEGAWA, 2015, s.p.)



Figura 16: Fac-símile de programa da disciplina obrigatória *Meios de Expressão e Representação* (1981). Arquivo histórico do Departamento de Projeto (FAUUSP).

FAUUSP
AUP 335
EXERCÍCIO 2
2º SEMESTRE 1996

UN PATIO

Con la tarde
se cansaron los dos o tres colores del patio.
Esta noche, la luna, el claro círculo,
no domina su espacio.
Patio, cielo encauzado.
El patio es el declive
por el cual se derrama el cielo en la casa.
Serena,
la eternidad espera en la encrucijada de estrellas.
Grato es vivir en la amistad oscura
de un saguán, de una parra y de un aljibe.

Jorge Luis Borges
em "Obras Completas", página 23, Editora Emecé Editores SA, Buenos Aires, julho 1980

A partir do texto e do alfabeto "Linotype Didot" fornecidos, elaborar um exercício gráfico onde o texto deverá ser interpretado espacialmente. O alfabeto ou partes do mesmo, deverão ser utilizados como elementos gráficos, desde que, contenham os elementos principais definidores da tipologia do alfabeto. O campo, de formato obrigatório A4 (210 x 297mm), poderá ser tratado com técnica à escolha do aluno.

Figuras 17 e 18: Fac-símile de proposta de exercício da disciplina optativa *Linguagens dos Recursos de Reprodução Gráfica*, ministrada em dupla com Vicente Gil Filho (1996). Arquivo histórico do Departamento de Projeto (FAUUSP).

DIDOT ROMAN

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z a b
c d e f g h i j k l m n o p q r s
t u v w x y z 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9
, : ; ? ! # @ % & * + \$ ã ~ [{ }

Nome Linotype Didot
Classificação Didone
Design Adrian Frutiger

W

Grande contraste entre as espessuras das linhas. Linhas muito finas

O

Linhas curvas com eixo vertical

r

Serifas sem acabamentos triangulares

Ao longo dos anos, ministrou também disciplinas optativas que marcaram a formação de várias gerações de alunos. Suas aulas exerceram forte influência especialmente para aqueles estudantes que já mostravam uma inclinação para a área da programação visual. As optativas ofereciam a vantagem de se trabalhar com turmas menores. Daniel Bueno, arquiteto formado pela FAUUSP em 2001, registra nesse sentido o seguinte depoimento:

Se for pra citar algum momento chave, considero a disciplina optativa de cenografia (O Espaço de Representação), no finalzinho do curso de Arquitetura da FAU, como fundamental para que eu começasse a pensar em ser ilustrador. Ministrada pelo professor Silvio Dworecki, teve também a participação da Profa. Odiléa em muitas aulas. Olha só o privilégio: eu podia passar a tarde toda, às vezes sozinho com eles, mostrando meus desenhos para o Silvio e a Odiléa. (Depoimento de Daniel Bueno à autora, abril de 2015.)

No âmbito das disciplinas optativas, Odiléa Toscano abordava diversos desdobramentos do tema central das linguagens visuais, tais como o desenho expressivo da paisagem ou os processos artesanais de reprodução gráfica – xilogravura, serigrafia e tipografia – experimentados no Laboratório de Produção Gráfica da FAUUSP. Destaca-se a sua atuação na disciplina optativa *Linguagens dos Recursos de Reprodução Gráfica*, ministrada em dupla com Vicente Gil Filho nos anos 1990, na qual eram desenvolvidos exercícios visuais a partir de um determinado alfabeto tipográfico, tendo imagens e textos sobre o espaço da arquitetura como estímulo para o trabalho (Figuras 17 e 18).

No âmbito da Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, participou de diversas bancas de avaliação de trabalhos, e foi orientadora de cinco dissertações de mestrado: “A paisagem: sua poética, sua representação”, de Ariane Cole (1998); “Espaço de relacionamento: a presença do lúdico nas atividades de recreação, de Márcia Benevento (1999); “As linguagens artísticas e a cidade”, de Jorge Bassani (1999); “Design editorial no Brasil: Revista Senhor”, de Fernanda Sarmiento Barata (2000); e “Um percurso em design gráfico e comunicação visual”, de Ruth Klotzel (2007).

CONCLUSÃO

Acompanhar a trajetória de Odiléa Toscano nos enseja a oportunidade de resgatar um capítulo longo e pouco conhecido da história do Design brasileiro e latino-americano, seu desenvolvimento e consolidação. Sua atuação docente merece destaque por contextualizar-se nos primórdios da educação em design no país, através da formação em design na FAUUSP destinada a arquitetos e urbanistas. Outro ponto relevante em sua vida e obra refere-se ao papel da mulher na criação do design, sobretudo em um meio profissional predominantemente masculino.

A obra artística de Odiléa manifesta, com caráter estético *sui generis*, a construção de uma linha de trabalho que influenciou várias gerações de profissionais. Se por muitos anos o design esteve restrito a círculos elitistas, como signo de prestígio, Odiléa esteve comprometida com sua democratização, levando-o aos espaços públicos da megalópole e ampliando o acesso a suas criações.

Com tristeza, as autoras deste artigo lamentaram sua partida, em uma tarde ensolarada do outono de 2015. Perdemos nossa companheira, mas sua obra permanecerá vibrante e pronta a ser explorada, para melhor compreensão das relações entre o design e o ambiente construído.

REFERÊNCIAS

- ARTIGAS, Vilanova; KATINSKY, Júlio Roberto. *São Paulo*. São Paulo: Galeria Ambiente, 1963. (Folder da Mostra de Artes Gráficas).
- CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- COSTA, Cacilda Teixeira. *Obras para ilustração do Suplemento Literário 1956-1967*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1993.
- HOLLIS, Richard. *Design gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta, 1991.
- MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- PAIXÃO, Fernando (Org.). *Momentos do livro no Brasil*. São Paulo: Ática, 1998.
- SEGAWA, Hugo. Lembrando Odiléa. Faulnforma – *Boletim informativo diário da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP*. 9 de abril de 2015. Disponível em: < [http://www.fau.usp.br/noticias/lembrando_odileia_\(1\).pdf](http://www.fau.usp.br/noticias/lembrando_odileia_(1).pdf)>. Acesso em: 30 abr.2015.
- TOSCANO, Odiléa Setti. *A cidade: imagens*. 1981. 30p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.
- TOSCANO, Odiléa Setti. *A cidade contemporânea, a visão de Piranesi*. 1988. 135p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.
- TOSCANO, Odiléa Setti. Entrevistas concedidas à autora em 16/03/2007, 13/09/2007, 27/09/2007 e 22/11/2007.
- TOSCANO, Odiléa Setti. Propostas cromáticas na arquitetura. *Projeto*, 1991, n. 139, p.109-110.

Nota do Editor

Data de submissão: Março 2015

Aprovação: Agosto 2015

Sara Miriam Goldchmit

Professora Doutora do Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), no grupo de disciplinas de Programação Visual. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo, Mestrado e Doutorado em Design e Arquitetura pela FAUUSP. Tem experiência na área de Design Visual, atuando principalmente nos temas: comunicação visual, linguagens, processos criativos e ensino.

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP).
Rua do Lago 876 - Butantã
05508-080 - São Paulo, SP, Brasil
(11) 30914535
saragold@usp.br

Maria Cecilia 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 FFLCH-USP. Livre-docente pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Orientadora de pós-graduação na FAUUSP e no Programa de Ciência Ambiental (Procam). Tem experiência na área de Design, com ênfase nos seguintes temas: sustentabilidade, design brasileiro, design social, exclusão sócio-espacial e filosofia do Design.

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP).
Rua do Lago 876 - Butantã
05508-080 - São Paulo, SP, Brasil
(11) 30914535
closchia@usp.br

Luciene Ribeiro dos Santos

Bacharel em Letras com dupla habilitação (Língua Portuguesa e Língua Francesa) pela FFLCH-USP. Especialista em Ensino e Aprendizagem de Língua e Literaturas de Expressão Francesa pela PUC-SP. Secretária adjunta do Departamento de Projeto da FAUUSP e pesquisadora na área de Design e Arquitetura. É associada ao Grupo de Estudos Linguísticos de São Paulo (GEL), e realiza trabalhos de tradução desde 1999.

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP).
Rua do Lago 876 - Butantã
05508-080 - São Paulo, SP, Brasil
(11) 30914535
lucyene@usp.br

Eneida de Almeida

Orientador:
Prof. Dr. Luiz Américo de
Souza Munari

a RQUITETURA e MEMÓRIA

058

pós-

RESUMO

Este texto procura investigar as relações entre o projeto de Arquitetura e o restauro, tendo em vista a diluição da fronteira que distingue essas ações. O estudo detém-se na atuação de dois arquitetos contemporâneos: Lina Bo Bardi (1914-1992) e Aldo Rossi (1931-1997). A análise da produção concreta, aqui representada por uma obra de cada arquiteto – o Sesc Pompéia e o *Teatro Del Mondo* – baseia-se na possibilidade de refletir sobre o papel da memória na Arquitetura: não apenas a memória presente na materialidade dos edifícios e dos tecidos urbanos, mas também a memória como instrumento ativo no interior dos processos mentais adotados pelos autores dos projetos. Recorrendo aos escritos dos arquitetos, bem como a autores que analisam essas intervenções, busca-se reconstituir o percurso de elaboração do projeto, reconhecendo a estratégia que reinterpretava as experiências do passado com o intuito de superar a tradicional contraposição entre “antigo” e “novo”, entre tutela e inovação.

PALAVRAS-CHAVE

Memória e arquitetura. Projeto e restauro. Patrimônio arquitetônico.

ARQUITECTURA Y MEMORIA

ARCHITECTURE AND MEMORY

RESUMEN

En este trabajo se investiga la relación entre el diseño de Arquitectura y la restauración, dado el desdibujamiento de la frontera que distingue a estas acciones. El estudio se detiene en el desempeño de dos arquitectos contemporáneos: Lina Bo Bardi (1914-1992) y Aldo Rossi (1931-1997). El análisis de la producción concreta, representada aquí por una obra de cada arquitecto - *SESC Pompeia* y el *Teatro del Mondo* - se basa en la posibilidad de reflexionar sobre el papel de la memoria en la Arquitectura: no sólo de la memoria presente en la materialidad de los edificios y tejido urbano, sino también la memoria como un instrumento activo en los procesos mentales adoptados por los autores de los proyectos. Utilizando los escritos de los arquitectos y de los autores que analizan estas intervenciones, se tratará de reconstruir la trayectoria de diseño del proyecto, reconociendo la estrategia que reinterpreta las experiencias pasadas con el fin de superar la oposición tradicional entre “antiguo” y “nuevo”, entre protección e innovación.

PALABRAS CLAVE

Memoria y Arquitectura. Diseño y restauración. Patrimonio arquitectónico.

ABSTRACT

This paper investigates the links between architecture design and restoration, considering the blurry frontier that distinguishes this actions. The study holds in two contemporary architects performance: Lina Bo Bardi (1914-1992) and Aldo Rossi (1931-1997). The analyses of the concrete production, presented here by a work of each architecture – *Sesc Pompeia* and the *Teatro Del Mondo* – is based on the ability of reflection on the role of the memory in architecture: not only the memory in the buildings and urban fabrics materiality, but also the memory as an active instrument inside the mental processes adopted by the projects authors. Resorting to architects writings as well as authors who analyses this interventions, they seek to reconstitute the design development path, recognizing the strategy that reinterprets past experiences in order to overcome the traditional contraposition between “old” and “new”, tutorship and innovation.

KEYWORDS

Memory and Architecture. Project and restoration. Architectural heritage.

INTRODUÇÃO

Por muito tempo, perdura entre os homens a postura de lidar livremente com os artefatos arquitetônicos do passado, no sentido de adaptá-los às exigências do presente, sem impor qualquer limitação às alterações ou mesmo às demolições. Essa conduta, no entanto, altera-se a partir do momento em que se configura uma nítida separação entre passado e presente, e, concomitantemente, os legados do passado passam a ser objeto, não apenas de estudo sistemático, mas, também, de interesse de conservação.

Indagar sobre as relações entre o ‘projeto’ e o ‘restauro’, entre a criação do ‘novo’ e a preservação do ‘antigo’, analisar a fronteira entre essas atuações e as possibilidades de conciliar o respeito à conservação com o anseio de criação são os focos centrais da investigação. Para tanto, procurou-se relacionar as reflexões produzidas no campo disciplinar da preservação e do restauro do patrimônio arquitetônico, com aquelas elaboradas no âmbito mais geral do projeto de Arquitetura.

Considerando que esse leque de relações é bastante amplo, procurou-se, inicialmente, estabelecer um recorte temporal que possibilitasse reconstituir as passagens históricas mais significativas, para compreender a formulação dos conceitos ligados à preservação do patrimônio arquitetônico, e o ambiente cultural em que se dá essa discussão. Com esse propósito, elegeram-se três momentos: o século 19, período de formulação das teorias e práticas de restauração; os anos 1930, quando se acentuam os contrastes entre a invenção do novo e a conservação do antigo; os anos 1960, época em que se reconciliam as tendências de criação do projeto contemporâneo e a preservação do patrimônio construído.

As Cartas de Atenas e de Veneza¹, de 1931 e 1964, são indicadores importantes dos acordos internacionais deliberados nos encontros de especialistas da conservação do patrimônio. A primeira delas é contemporânea à reunião do Congresso de Arquitetura Moderna (Ciam) de 1933, responsável pela elaboração do documento de mesmo nome, e, sem dúvida, mais difundido no meio arquitetônico, do que aquele elaborado pelos especialistas em preservação, por cristalizar os princípios do movimento moderno e a ideia da “cidade funcional”. (CURTIS, 2008, p.306).

Neste artigo, procurou-se aprofundar um dos enfoques da pesquisa do doutorado, que se detém na produção mais recente, a partir dos anos 1960, constituído pelo estudo da atuação de dois arquitetos contemporâneos: Lina Bo Bardi (1914-1992) e Aldo Rossi (1931-1997). A análise da produção concreta, aqui representada por uma obra de cada arquiteto – o Sesc Pompéia e o *Teatro Del Mondo* – baseia-se na possibilidade de refletir sobre o papel da memória na Arquitetura: não apenas a memória presente na materialidade dos edifícios e dos tecidos urbanos, mas, também, a memória como instrumento ativo no interior dos processos mentais adotados pelos arquitetos.

¹ Atas deliberadas no 1º e 2º Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, organizados pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS).

TRAJETÓRIAS PARTICULARES E REFERÊNCIAS COMUNS

A Arquitetura de Lina Bo Bardi desperta a atenção, especialmente sob um enfoque ligado às questões discutidas no âmbito da conservação do patrimônio cultural. Antecipa condutas e abre discussões, propiciadas por seus escritos elaborados no desenvolvimento dos projetos. Tendo em vista uma continuidade histórica, sua produção é aqui entendida como superação da fratura entre “antigo” e “moderno” (BARDI, 1957, p. 5). Em seus textos menciona as posições de Gustavo Giovannoni, diretor da Faculdade de Arquitetura de Roma nos anos de sua formação, que exerce importante papel na introdução dos temas da conservação e do restauro no currículo do curso e participa da redação da *Carta del Restauro Italiana* (1932). Embora o Sesc Pompéia não corresponda a uma ação de restauro *stricto sensu*, a intervenção se estabelece, a partir do reconhecimento do valor documental da preexistência e torna-se, ela própria, referência obrigatória nos debates sobre requalificação e reconversão de edifícios de interesse cultural.

A atuação de Aldo Rossi, por sua vez, revela-se pertinente, mesmo que situada fora do âmbito específico da conservação do patrimônio, seja pela capacidade latente de revisão crítica das proposições do movimento moderno, seja pela relação teórica e operativa estabelecida entre a análise urbana e o projeto de Arquitetura. Arquiteto, professor, alinhado ao Neoracionalismo da Escola de Veneza, alcança grande repercussão internacional com o livro *‘Arquitetura da cidade’* (1966), cuja essência consiste no reconhecimento da cidade existente como chave de leitura para instruir a nova Arquitetura.

Convém ressaltar que as posições de Lina Bo Bardi e de Aldo Rossi manifestam firmes vínculos com a tradição crítica italiana, iniciada por Benedetto Croce (1866-1952) e continuada por Giulio Carlo Argan (1909-1992). É possível reconhecer também a afinidade com Ernesto Nathan Rogers, com quem, em momentos diferentes, ambos mantiveram contato.

Essas referências teóricas confirmam o interesse pela memória presente nos processos de elaboração de projeto, tanto de Lina Bo Bardi, quanto nos de Aldo Rossi. São fontes de estudo pouco divulgadas no Brasil na época que Lina Bardi desenvolve o projeto do Sesc Pompéia, passando a serem mais conhecidas recentemente, após a tradução das publicações desses autores em português. Sem fazer uso de uma mera transposição de doutrinas rígidas e fixas para um distinto contexto cultural, os projetos realizados adaptam esse conhecimento não só às circunstâncias específicas de cada situação, mas principalmente à sua convicção e interpretação pessoal.

O SESC POMPÉIA (1976-86)

Passados quase trinta anos de sua inauguração (1982)², há que se buscar uma síntese do que já foi destacado em inúmeros estudos sobre a intervenção e, quem sabe, arriscar uma nova leitura.

O projeto suscitou muita discussão, quer pela absolutamente reconhecível inserção de novos elementos nos espaços dos edifícios fabris, com o intuito de

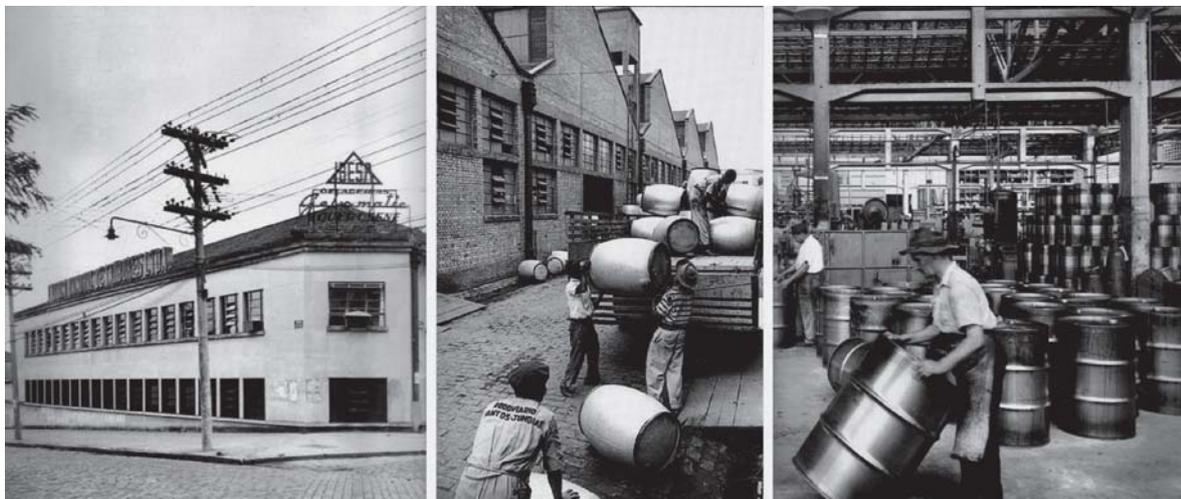
² A abertura das atividades nas dependências do conjunto fabril deu-se antes da finalização dos prédios novos.

dotar de novo uso aqueles ambientes, quer pelo contraste produzido entre os novos edifícios e os galpões preexistentes. Hoje, embora bastante conhecido e usufruído, o lugar conserva a mesma vitalidade dos anos 1980, época da sua inauguração.

OS EDIFÍCIOS FABRIS EXISTENTES

Situado em um bairro de origem industrial, em terreno anteriormente pertencente à Chácara Bananal, loteada pela Companhia Urbana Predial, – proprietária do terreno entre os anos de 1911 e 1913 –, o edifício principal foi projetado em 1938, para os Mauser, industriais alemães. No ano seguinte, foi vendido à Fábrica Nacional de Tambores Ltda., de propriedade da Indústria Brasileira de Embalagens (Ibesa), que passa a abrigar a linha de montagem de uma indústria de geladeiras [Figuras 1, 2, 3].

Entre 1962 e 1963 o prédio principal sofreu transformações e foram construídos outros dois galpões menores. Em 1967, a indústria ali instalada encerra suas atividades e, em 1971, o Sesc adquire o terreno de 17.000 m², iniciando suas atividades em caráter provisório, no ano de 1973. O projeto definitivo foi adiado, enquanto se definia o traçado da linha oeste do metrô que, eventualmente, poderia envolver a área em questão. As fotos aéreas evidenciam o caráter singular desses edifícios na massa heterogênea do entorno. A morfologia do conjunto pode ser decomposta em vários elementos: a tipologia comum do edifício fabril (vedação em tijolos, estrutura de concreto, cobertura de telhas de barro, com inclinação de quatro ou duas águas dotadas de lanternins); os volumes compactos de feições despojadas e uniformes; a disposição regular dos blocos independentes de planta retangular, que estabelece uma hierarquia entre edifícios e espaços abertos (o eixo longitudinal principal e os transversais secundários) e que, sem recuos frontais, acompanha o alinhamento das calçadas, reproduzindo o traçado urbano. [Figuras 4, 5]



Figuras 1, 2, 3: A antiga fábrica de tambores. Fonte: VAINER e FERRAZ, 1996, p. 14, 17 e 23.

Lina Bo Bardi é convidada a apresentar sua proposta em 1976. Atuam como seus colaboradores os arquitetos André Vainer e Marcelo Ferraz. Com a aprovação do projeto em 1977, o Sesc interrompe o funcionamento provisório para dar início às obras.

³ Lina Bardi associa as características dos elementos estruturais de concreto armado ao pioneiro Sistema Hennebique, patenteado na Europa, no final do século XIX, pelo francês François Hennebique, e posteriormente difundido pelo mundo.

⁴ Essas declarações aparecem na revista Espaços & Debates n. 33, 1991 na seção Entrevista intitulada "Marcel Proust e a memória", p. 80-81. Segundo a introdução, a entrevista foi concedida por Proust em 1912 e extraída da revista Globo n. 59, jul/ago 1991.

Durante a fase inicial de funcionamento, pode-se dizer que as construções, aliadas à ambientação, estavam arraigadas na memória das pessoas que, familiarizadas, estabeleciam vínculos afetivos com aquela estrutura existente. As instalações fabris revelam sua força expressiva associada à sobriedade e solidez dos primeiros exemplares industriais, à distinta estrutura de concreto³, como também à possibilidade de uso vislumbrada pela generosidade de seus espaços, após a demolição das divisões internas. Percebe-se a empatia instaurada entre a população e a atmosfera daquele lugar. Dificilmente um projeto *ex novo* teria suscitado o mesmo efeito.

Trata-se de uma espécie de memória profunda, uma memória involuntária, nos moldes proustianos, distinta da memória voluntária, dada pela inteligência, pela racionalidade.

Para Proust:

*[...] um odor, um sabor, reencontrados em circunstâncias diferentes, revelam em nós, a despeito de nós mesmos, o passado; nós sentimos o quanto esse passado era diferente daquilo que acreditávamos nos recordar, e que nossa memória voluntária pintava, como os maus pintores, com cores sem verdade.*⁴

Um misto de sabedoria e intuição indica um caminho distinto daquele a que levaria à vaidade ou presunção: a demolição dos edifícios antigos para dar lugar a um projeto totalmente novo. Indo na direção oposta, Lina Bardi chega à solução que entrevê o poder de evocação da memória impregnada nos muros daquelas construções, decidindo mantê-las. Recorrendo mais uma vez a Proust, o procedimento é avaliado:

[...] eu creio que é quase somente nas recordações involuntárias que o

Figuras 4, 5: Vistas aéreas do conjunto: antes e depois da intervenção. Fonte: FERRAZ, 1993, p. 220.



*artista deveria buscar a matéria-prima de sua obra. Primeiro, precisamente, porque elas são involuntárias, porque elas se formam por si mesmas, atraídas pela semelhança de um minuto idêntico: só elas possuem a marca de autenticidade. Depois, elas nos relembram as coisas numa dosagem exata entre a memória e esquecimento. E, enfim, como elas nos fazem provar uma mesma sensação numa circunstância inteiramente outra, elas liberam-na de toda contingência, dando-nos a sua essência extratemporal [...]*⁵

O escritor refere-se à literatura, mas não unicamente a ela. Se o autor usa a metáfora do pintor, possibilita estabelecer uma analogia com o procedimento do arquiteto.

Já nas primeiras visitas, declara Lina Bo Bardi, como num relato de memórias:

*Entrando pela primeira vez na então abandonada Fábrica de Tambores da Pompéia, em 1976, o que me despertou curiosidade, em vista de uma eventual recuperação para transformar o local num centro de lazer, foram aqueles galpões distribuídos racionalmente conforme os projetos ingleses do começo da industrialização europeia [...]. Todavia, o que me encantou foi a elegante e precursora estrutura de concreto. Lembrando cordialmente o pioneiro Hennebique, pensei logo no dever de conservar a obra.*⁶

É como se a memória involuntária que ativa a criação de Lina Bo Bardi se sobrepusesse à memória involuntária dos usuários, que acolhem e confirmam o acerto da decisão de projeto. Assim continua o relato, arrolando os outros motivos, não menos importantes, referentes à manutenção, também, das práticas que animam aquele local:

Na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura “hennebiqueana”, mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos, passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. [...] Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda essa alegria.

Uma intervenção que faz “numa cidade entulhada e ofendida [...], de



Figuras 6, 7 - Totem sinalizador e rua interna com canaleta de seixos rolados. Fontes: VAINER e FERRAZ, 1996, p. 66 / FERRAZ, 1993, p. 223.

repente, surgir uma lasca de luz, um sopro de vento.”

Nada melhor do que retomar as palavras de Lina Bardi para descrever os elementos essenciais desse projeto:

“E aí está a Fábrica da Pompéia, com seus milhares de frequentadores, as filas na choperia, o ‘Solarium-Índio’ do Deck, o Bloco Esportivo, a alegria da fábrica destelhada que continua: pequena alegria numa triste cidade.”

Vale lembrar que não havia, naquela ocasião, nenhuma restrição à demolição dos antigos galpões. A decisão de mantê-los foi exclusivamente da arquiteta que ali reconheceu a autenticidade e dignidade de um conjunto fabril, um testemunho da história da industrialização da cidade de São Paulo.

AS OPERAÇÕES REALIZADAS

A intervenção começa no cimentado da calçada salpicado de seixos rolados – “*divertente*” – como repetia Lina Bardi àqueles que a ouviam descrever seu processo de trabalho “*amistoso e afetivo ofertado à sociedade.*” (JORGE, 1999, p. 87).

O acesso dá-se pela ‘rua-corredor’, no interior do lote, que assume importância estratégica de ligação entre as diversas atividades abrigadas em cada edifício, conduzindo, ao final do percurso, ao *solarium*, que, por sua vez, conduz aos novos blocos. Singulares canaletas, revestidas de seixos rolados, flanqueiam o caminho de paralelepípedos, captam e conduzem as águas pluviais. [Figuras 6, 7]

Após a liberação do espaço interno dos pavilhões, permanece o invólucro: inicialmente rebocados, foram descascados, deixando à vista as alvenarias de tijolos de barro maciços e a estrutura de concreto mantida e recuperada, assim como a estrutura de madeira que sustenta a cobertura de telha-vã (de barro, tipo francesa, intercalada a trechos de telhas de vidro).

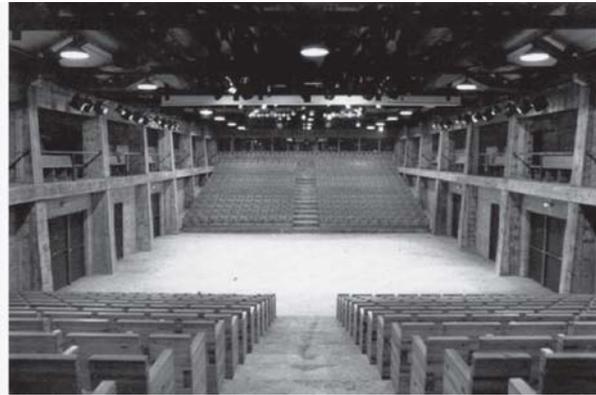
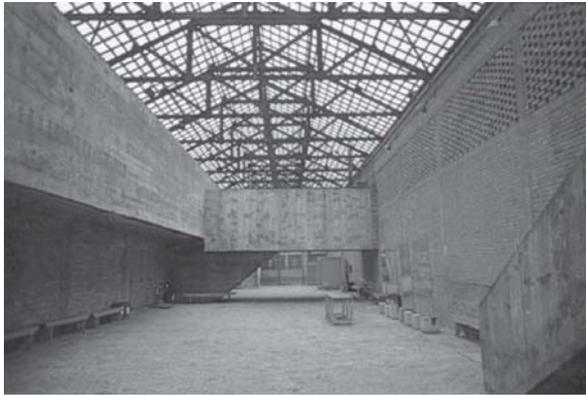
No maior dos galpões (com área de 50 x 70 m), módulos de concreto aparente, delimitados por muretas baixas, dispostos nos vãos centrais, independentes das estruturas preexistentes, criam espaços para leitura, reunião e projeção de



Figuras 8, 9: Espaço reservado à leitura e recreação. Fonte: FERRAZ, 1996, p. 225.



Figuras 10, 11: Espaço de convivência. Fonte: VAINER E FERRAZ, 1996, p. 78 e 79.



Figuras 12, 13: Foyer e interior do teatro. Fontes: VAINER E FERRAZ, 1996, p. 90 / FERRAZ, 1993, p. 227.

Figura 14: A “praia” e os dois novos blocos unidos por passarelas. Fonte: VAINER e FERRAZ, 1996, p. 101.



audiovisuais. Implantados em nível acima do piso térreo, em dois lances com alturas diferentes, como uma espécie de mezanino, esses recintos possibilitam ter uma visão de conjunto do pavilhão. [Figura 8, 9]

O mobiliário de madeira, a lareira, o traçado sinuoso do espelho d'água – “o rio São Francisco” – desenhado no piso de pedra Goiás e preenchido com seixos rolados (os mesmos da calçada e das canaletas), como convém a um rio, complementam a ocupação desse amplo ambiente de estar, que acolhe exposições temporárias, espetáculos, salão de jogos e brinquedoteca. [Figuras 10, 11]

Os acréscimos, elementos criados para propiciar os novos usos, distinguem-se com clareza das estruturas existentes e, a rigor, podem ser removidos sem prejuízo da construção primitiva. O caráter de simplicidade desses ambientes foi preservado com a manutenção das instalações à mostra, com a colocação de elementos singelos e, ao mesmo tempo, duráveis, como os painéis em treliças ou as básicas portas de correr em madeira que, isentas de guarnições e acessórios desnecessários, deixam à vista roldanas e trilhos.

⁷ Idem, p. 220.

Restaurante, teatro e oficinas-ateliês são os usos previstos para os outros edifícios menores, dispostos ao longo do eixo principal. Ao descrever o projeto do “teatro-auditorium”, espaço organizado a partir do palco central e de duas arquibancadas dispostas em lados opostos, Lina Bardi expressa a ideia da chamada “Arquitetura Pobre, isto é, não no sentido da indigência, mas no sentido artesanal que exprime Comunicação e Dignidade máxima através dos menores e humildes meios.”⁷ [Figuras 12, 13]

Com esse mesmo espírito de resgate da dignidade da cultura popular, organiza-se o espaço dos ateliês/oficinas, visando à articulação entre a formação técnica e o “saber-fazer” enraizado nos costumes. A Arquitetura extrai da escassez de meios a sua expressão genuína: recintos autônomos distribuídos ordenadamente no espaço livre, de um lado e outro da fileira central de pilares, com formas e dimensões diversificadas, constituídos de alvenaria em blocos de concreto aparentes, de altura limitada, permitem a visão de conjunto do recipiente arquitetônico de tipo fabril, e propiciam a percepção do desenvolvimento das atividades a quem circula entre os recintos dos ateliês. O procedimento utilizado possibilita distinguir a inserção mais recente do espaço das oficinas em relação à estrutura preexistente.

A imposição da área *non aedificandi*, de empecilho à acomodação do novo programa de uso, converte-se em importante espaço lúdico constituído pelo extenso deck de madeira, também chamado de praia. [Figura 14]

Assim explica Lina Bo Bardi o raciocínio que conduz o projeto:

Uma galeria subterrânea de ‘águas pluviais’ (na realidade o famoso córrego das Águas Pretas) que ocupa o fundo da área da Fábrica da Pompéia, transformou a quase totalidade do terreno destinado à zona esportiva “non aedificandi”. Restaram dois ‘pedaços’ de terreno livre, um à esquerda, outro à direita, perto da ‘torre-chaminé-caixa d’água’ – tudo meio complicado. [...] Reduzida a dois pedacinhos de terra, pensei na maravilhosa Arquitetura dos ‘fortes’ militares brasileiros, perdidos perto do mar [...]. Surgiram, assim, os dois ‘blocos’, o das quadras e piscinas e o dos vestiários. [...] E... como juntar os dois ‘blocos’? Só havia uma

*solução: a solução aérea, onde os dois 'blocos' se abraçam através de passarelas de concreto protendidos.*⁸

Uma intervenção que se nutre de memória e invenção, com projeto de profundo sentido poético⁹, compreendido como um “fazer”, um *modus operandi*, que se ampara em conhecimento, técnica e experiência vivida, uma operação que articula o universal ao particular.

O TEATRO DEL MONDO, VENEZA (1979-80)

Enfrentando o projeto de Arquitetura como extensão da análise teórica, Aldo Rossi transita entre a cidade real e a cidade do imaginário para criar o seu *Teatro del Mondo*. Um projeto que combina dois conceitos fundamentais: a Arquitetura como “fato urbano”, inseparável da vida civil; a “construção analógica”, resultante de um exercício de imaginação situado entre a memória individual e coletiva.

Assim, o *Teatro del Mondo* apresenta-se como fato novo, disposto a dialogar com a cidade, a recompor sua paisagem e a reinventar a imagem que dela se tem.

Oportuna a descrição de Marta Bogéa:

*Como um fragmento que se destaca do corpo do qual faz parte, o Teatro del Mondo navega pelas águas e aporta em diferentes locais com a naturalidade de quem é parte do lugar. Projetado enquanto corpo itinerante, autônomo, o Teatro del Mondo traz em seu desenho elementos da cidade, transformados, porém reconhecíveis. Constitui-se assim como parte de Veneza, uma forma a um só tempo nova e familiar, que reinterpreta os dados da cidade, e ao se reinventar, reinventa também a cidade.*¹⁰

Construído sobre uma balsa, o teatro de madeira em estrutura metálica desmontável, nasce como Arquitetura efêmera que, porém, se conserva na memória e na iconografia da cidade, essencialmente pelo poder de síntese do caráter veneziano que congrega em sua própria imagem. [Figuras 15,16]

Inspirado na antiga tradição veneziana dos teatros flutuantes, documentada na iconografia dos séculos 16 e 17, Rossi retoma a ideia, reinserindo-a em uma reflexão mais ampla que se desdobra em três aspectos: a meditação sobre o teatro, sobre a cidade e, por fim, sobre a memória, através da possível relação com o ‘teatro da memória’, uma alegoria da Arquitetura do conhecimento.

Inaugurado oficialmente em 1979, por ocasião da Bienal de Veneza, o Teatro instala-se, inicialmente, diante do prédio da antiga Alfândega. A estrutura tubular soldada à balsa, revestida de madeira, define geometrias justapostas: o cubo central ladeado pelos volumes das escadas; o sólido de planta octogonal das galerias superiores, apoiado no volume central e encimado por uma cobertura piramidal. No alto da cobertura destaca-se a haste com uma esfera e uma bandeira, motivos que reverberam o coroamento de edifícios vizinhos, identificados por Rossi como “*elementos primários*”.

Tipologicamente, o teatro combina o sistema de arquibancadas desenvolvidas em lados opostos do palco central, com o de galerias aéreas dispostas em três andares, configurando uma capacidade de 250 lugares. [Figura 17]

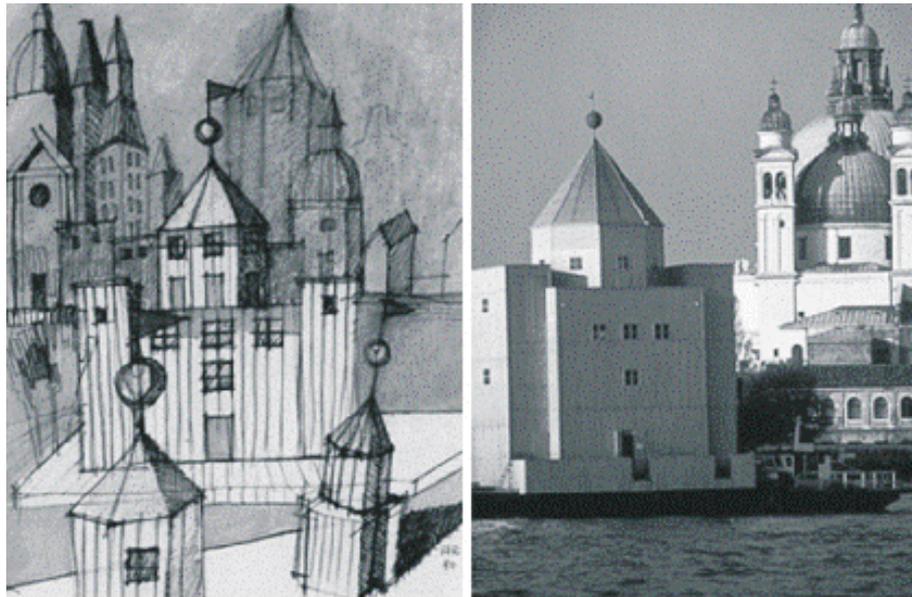
Otília Arantes¹¹ assim o descreve:

⁸ Idem, p. 231.

⁹ Nos termos expressos por Alessandro Castroviejo Ribeiro, em sua Dissertação de Mestrado, *Arquitetura: poéticas nos anos 90 vistas através da Arquitetura*, FAUUSP, 2001.

¹⁰ BOGÉA, M. *Cidade errante: Arquitetura em movimento*. Tese de Doutorado, FAUUSP, 2006.

Figuras 15, 16 - Desenho de Aldo Rossi e vista do Teatro del Mondo no Canale della Giudecca, atrás da igreja Santa Maria della Salute, Veneza. Fonte: <http://www.the-booklist.com/2012/12/un-saggio-su-rossi.html>



pós-
90

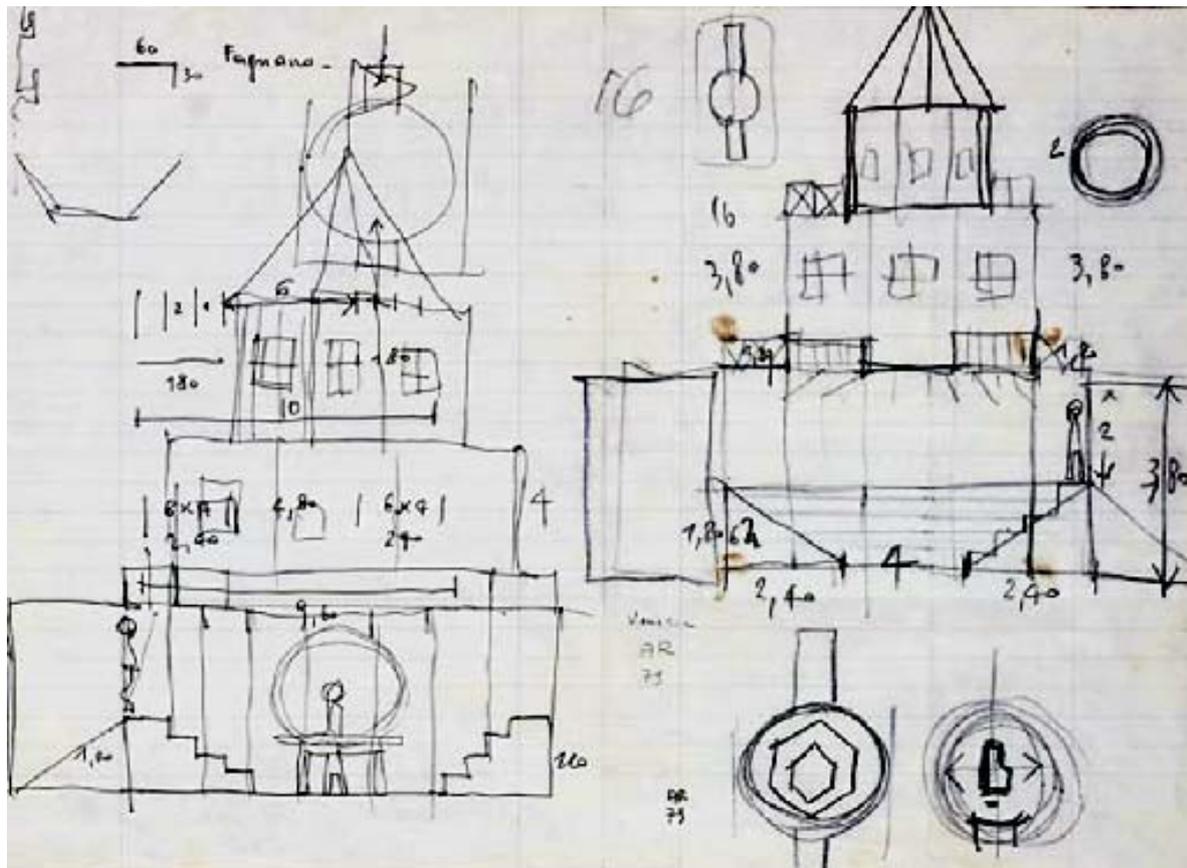


Figura 17: Desenho de Aldo Rossi, 1979. Coleção permanente F. Moschini e G. Vaduva A.A.M. Architettura Arte moderna. Fonte: <http://www.aamgalleria.it/cfm-collezione.php?id=2147-Aldo-Rossi&img=17>

Com sua planta em forma de cruz, encimada por uma cúpula octogonal, esse Teatrinho, ancorado ao lado da antiga Alfândega, [...] rima com a igreja de San Giorgio ao fundo, ao mesmo tempo que reproduz parcialmente as formas e planos do prédio aduaneiro em estilo barroco, que, situado na entrada de Veneza, se não tem a função, aos poucos foi assumindo a fisionomia familiar de um farol.¹²

Importante reexaminar as relações entre a Arquitetura do Teatro e o contexto cultural do qual é parte integrante, a Bienal de Veneza de 1980, como faz Otília Arantes. [Figura 18]

O título do evento, – “Presença do Passado” – relembra Arantes, anuncia uma aparente contradição em relação ao que se espera dessas mostras: novidade. É preciso observar, no entanto, que o imperativo do novo, ostentado pelo movimento moderno desde o início do século 20, transformado numa “tradição do novo”, mostra-se naquele momento um tanto desgastado. Nada mais compreensível, portanto, que explicitar na denominação da mostra o dissenso em relação à repetição das fórmulas identificadas com o “Estilo Internacional” e reconhecidas como “*ortodoxia servil*” aos princípios da Arquitetura moderna¹³.

A presença do passado aparece nas elevações da *Strada Nuovissima*, uma rua cenográfica, composta de citações da Arquitetura italiana incorporadas à memória coletiva. Situada no espaço da Cordoaria do Arsenal, ao longo dos 320 metros da nave central, essa “rua-manifesto” é resultante da intervenção de vinte arquitetos.

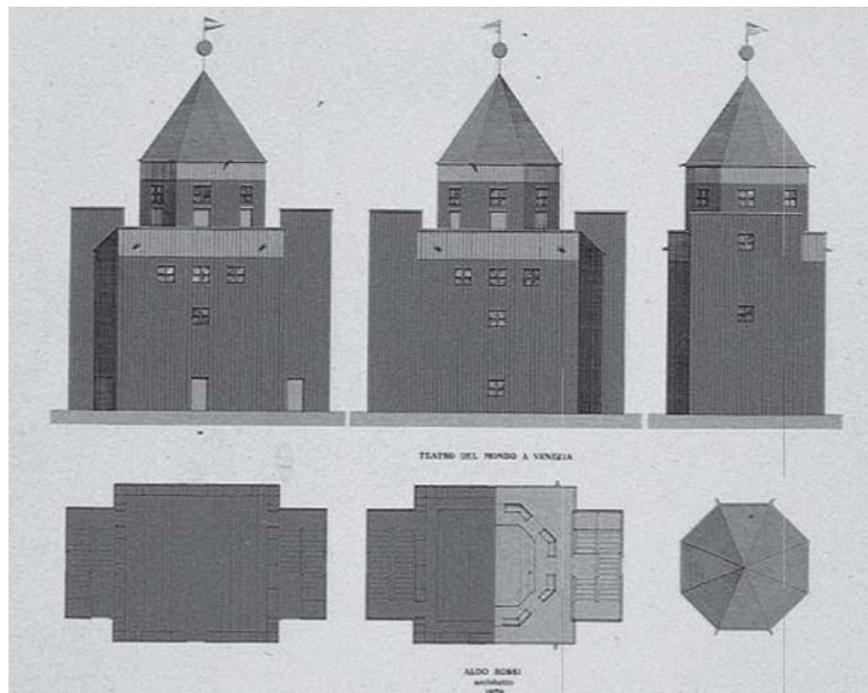
Não há, nessa proposta, o rigor de uma reconstituição fiel. Ao contrário, é a ironia o que move a iniciativa dessa colagem de fachadas de diferentes contextos urbanos. Uma alegoria que ressuscita a “rua corredor”, cuja morte tinha sido decretada pelo novo Urbanismo racionalista-funcionalista apreçoado

¹¹ Em ensaio intitulado “Arquitetura simulada”, inserido no livro, *O lugar da Arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 17-72.

¹² ARANTES, op. cit. p. 43.

¹³ Cf. CURTIS, 2008, p. 547, a expressão “ortodoxia servil” exprime a repetição de formas esvaziadas de seu conteúdo polêmico inicial e vulgarizadas por interesses comerciais ou burocracias estatais, resultando na adoção de clichês, uma espécie de academicismo moderno.

Figura 18 – Plantas e elevações do teatro. Fonte: <http://areeweb.polito.it/didattica/01CMD/catalog/034/1/html/026.htm>



na Carta de Atenas do Ciam, de 1933.

O portal de entrada da exposição, obra de Aldo Rossi, relembra um fragmento de muralha antiga que se ajusta discretamente ao espaço disponível do acesso principal e, enquanto componente da “cidade análoga”, temporariamente incorporado à cidade existente, estabelece uma ligação com o Teatro.

Se por um lado, a entrada aparentemente antecipa a proposta da rua desenhada no interior, por outro se distingue, da mesma forma que o Teatro, daquilo que Arantes denomina “*Arquitetura simulada*”.

Otilia Arantes, assinala a inserção desses elementos – portal e teatro – ao contexto urbano, não apenas com respeito às relações físicas, mas também do ponto de vista das articulações estabelecidas entre a morfologia local e uma tipologia atemporal, entre as formas puras e as Arquiteturas concretas. Nesse sentido, refere-se ao Teatro de Rossi como um significativo exemplo de Arquitetura “*situada*”, em contraponto com a Arquitetura “*simulada*”, nascida no ambiente cultural do pós-modernismo, que abusa das colagens e das citações historicistas, em uma atmosfera “*descontextualizada*” de culto ao humor *pop*.

Na esteira do pensamento italiano do grupo *Tendenza*¹⁴, a ação de Rossi é afirmação de uma Arquitetura comprometida com o lugar. Assim como, ao navegar pelas águas do Canal Grande, redefine a paisagem, o *Teatro del Mondo*, através de pequenas aberturas dispostas no corpo do edifício, possibilita que o espectador assista do seu interior, ao espetáculo da própria cidade. [Figura19]

Teatro, mirante, farol, o edifício navegante de Rossi encerra muitos significados e evoca outro mais antigo, obra de um curioso personagem veneziano: Giulio Camillo Delminio (c.1480 – 1544), também conhecido como “il Divino Camillo”. Trata-se do *Teatro della Sapienza*, do qual há relatos de que tenha

¹⁴ Vertente dos anos 1960, criada no IAUUV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia) da qual faziam parte Rossi, Gregotti, entre outros, inspirados por uma combinação entre a tipologia arquitetônica e a morfologia urbana.

Figura 19: Imagem do Teatro flutuante de Aldo Rossi aportado junto à *Punta della Dogana*, Palazzo Grassi, presente na Mostra “*Venezia e lo spazio scenico*”, curadoria de M. Scaparro, 1979. Fonte: www.labiennale.org/it/news/mostra.



sido elaborado um modelo em madeira, documentado no texto: *L'Idéia del teatro*. Seus escritos denotam a figura de um estudioso que se alinha com o ideal renascentista de criar um sistema de conhecimento desvinculado da hierarquia do modelo teológico medieval, recorrendo à cultura antiga, especialmente ao modelo retórico.

O Teatro da Sabedoria do Divino Camillo baseia-se no modelo clássico descrito por Vitruvius, com o propósito de reunir e organizar toda a sabedoria humana, incorpora as noções da mnemotecnica antiga. Constituído por sete ordens horizontais, subdivididas em sete partes correspondentes aos planetas, encerra quarenta e nove compartimentos (câmaras de memória, *loci* do saber), cada um deles identificado por uma imagem extraída da mitologia.

Frances Yates (2007, p. 205-218) descreve não só as peripécias de Giulio Camillo, em busca de patrocínio para sua invenção, como também particularidades do projeto, detraídas de documentos examinados. Como relata Yates, o bom orador antigo seria aquele capaz de mover-se em imaginação, durante seu discurso, através de uma edificação construída mentalmente, extraindo dos lugares memorizados as imagens ali colocadas de objetos, argumentos e personagens.

Tal estratégia baseia-se na concepção de que a memória é constituída a partir de um processo de espacialização, como um espaço mental em que as imagens são arquivadas, exatamente como no Teatro da Sabedoria. Um modelo que articula os lugares da memória à construção de esquemas de relações, como se a memória pudesse corresponder à reprodução esquemática do mundo exterior.

A aproximação dos teatros de Rossi e de Camillo permite relacioná-los às associações que estabelecem entre memória, conhecimento e invenção. Camillo transforma o conhecimento em espaço. O teatro de Rossi é invenção, qual peça de uma cidade análoga, de um território presente no imaginário, que se converte em herdeiro das Arquiteturas de Veneza. [Figura 20]

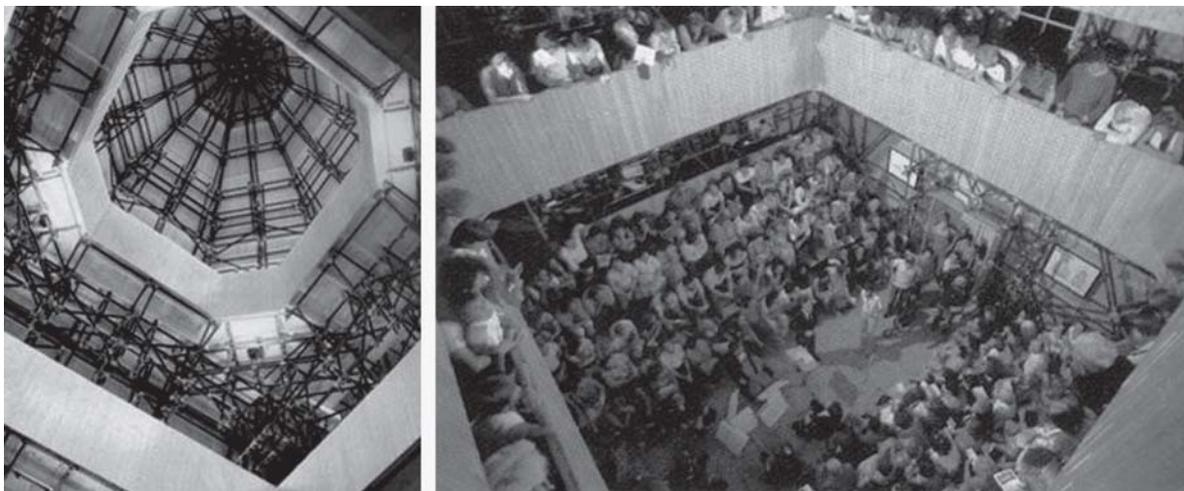


Figura 20: Interior do Teatro. Fonte: <http://www.designboom.com/history/teatromondo.html>

MEMÓRIA E HISTÓRIA, MEMÓRIA E RECORDAÇÃO

Em seu texto 'Memória e História'¹⁵, Le Goff apresenta uma ampla análise sobre os aspectos que envolvem a memória em suas relações com a história, da oralidade à escrita. Em época arcaica, os gregos fazem da memória uma deusa, *Mnemosine*, mãe das nove musas procriadas após nove noites passadas com Zeus. Divinizada, a memória:

*Lembra aos homens a recordação dos heróis e dos seus altos feitos, preside à poesia lírica. O poeta é, pois, um homem possuído pela memória, o aedo é um advinho do passado, como advinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos 'tempos antigos', da idade heroica e, por isso, da idade das origens. A poesia, identificada com a memória, faz desta um saber [...] para Homero, versejar era lembrar.*¹⁶

Em uma passagem da 'Metafísica', Aristóteles afirma que o seu exercício torna os seres mais prudentes e mais aptos para aprender (980 a 28); é da memória que nasce a experiência para os homens (980 b 27).

É, no entanto, em um texto pouco conhecido: "Parva Naturalia" ou "Mikra Physika" ou "Pequena Física", que se encontra um capítulo em que Aristóteles trata da memória e da recordação. Distingue a memória propriamente dita, a *mneme*, faculdade de conservar o passado, da reminiscência, a *mamnesi*, faculdade de invocar voluntariamente o passado.

Esclarece que não existe memória do presente. O presente é atualidade, unicamente percepção, enquanto a memória refere-se a tudo que está contido no passado; não apenas o que se refere à existência pessoal, mas o vivido por toda humanidade.

A memória, então, não é nem sensação nem julgamento, mas é um estado ou qualidade (afeição, afeto) de um deles, quando o tempo já passou. [...] Toda memória, então, implica a passagem do tempo. Portanto só as criaturas vivas que são conscientes do tempo podem lembrar, e elas fazem isso com aquela parte que é consciente do tempo. (Aristóteles, 1986, p. 291).

Todo o conhecimento tem origem a partir das impressões sensoriais. As percepções formadas pelos sentidos, operadas pela imaginação, transformam-se em imagens, que se configuram como material essencial para a faculdade intelectual. A imaginação é vista como elemento intermediário entre a percepção e o pensamento, capaz de produzir imagens mentais que possibilitam chegar aos processos superiores do pensamento. A ativação da memória e a apreensão do transcorrer do tempo não são faculdades pensantes, mas correspondem a capacidades sensitivas primárias. O acontecido produz uma impressão, o fato é como um sinete que imprime sua marca na cera. Essa marca é a memória, mais forte e profunda em alguns que em outros.

É óbvio, então, que a memória pertence àquela parte da alma à qual a imaginação também pertence. Todas as coisas que são imagináveis são essencialmente objetos da memória, e aquelas que necessariamente envolvem a imaginação são objetos da memória apenas incidentalmente. A pergunta que pode ser feita é: como se pode lembrar alguma coisa que não está presente, se é apenas o afeto (sensação) que está presente, e não o fato? Porque é óbvio que se deve considerar o afeto que é

¹⁵ Enciclopédia Einaudi. Vol. 1, 1984.

¹⁶ Idem, p. 20-21.

produzido na alma pela sensação, e naquela parte do corpo que contém a alma (o afeto, o estado duradouro o qual chamamos memória) como um tipo de figura/retrato; porque o estímulo produzido imprime uma espécie de semelhança do percepto [...].

Falta ainda falar da recordação [...] ela não é nem a recuperação nem a aquisição da memória; porque quando se aprende ou recebe uma impressão sensória, não se recupera qualquer memória (porque nenhuma aconteceu antes), nem se adquire pela primeira vez; é somente quando o estado ou afeto foi induzido que existe memória [...] (Aristóteles, 1986, p. 293).

Na memória o que se recorda? A afecção presente, ou a causa que deu origem a isso? Se não for a afecção, como recordar um fato passado e não percebido? Existe algo análogo à impressão e à percepção disso: a recordação, a percepção da impressão. O autor recorre a uma alegoria: a memória é uma pintura que pode ser considerada por si só ou como representação de algo. Embora pintura e representação seja uma só coisa, suas essências não são idênticas. Desse modo, a representação mental é um objeto de contemplação em si, e, a um só tempo, uma imagem mental de uma coisa distinta. Duas abordagens em um mesmo fenômeno.

A recordação é como alguma coisa que está distante, mas não é nem recuperação, nem aquisição de memória. Entretanto, o processo de recordação compreende a memória e vai acompanhado dela. Os atos de recordação acontecem quando um movimento sucede naturalmente a outro, evocando elementos próximos da lembrança perdida, como coisas que antecederam ou sucederam aquilo que se quer lembrar. Ao recordar, reexperimentam-se os primeiros movimentos em relação àquilo que é procurado. Segue-se um rastro, partindo do presente em direção ao objeto da busca. Para recordar é necessário encontrar um ponto de partida, o início da série daquilo que se quer lembrar.

O recordar consiste na existência potencial do movimento efetivo na mente. Por isso recordam-se rapidamente as coisas que estão no pensamento, tal como na natureza, um fenômeno sucede outro na ordem do tempo. Recordar difere da memória não só no aspecto temporal. O recordar é como uma espécie de silogismo, pois infere ou deduz o que antes viu, ouviu ou experimentou. Recordar é, portanto, deliberar a respeito daquilo que se busca.

Ao analisar as considerações de Aristóteles sobre a memória, Ana Luiza Smolka destaca como elementos particularmente relevantes: as sensações e o afeto, a imaginação e o tempo. A autora articula memória e invenção ao aproximar *mimesis* e *poiesis*:

[...] a mimesis adquire novo estatuto: é imitação da natureza; representação; forma de conhecimento. A poesia é recuperada: como imitação e prazer; como catarse e purgação das emoções; como techné (arte).

Da Poética, a autora extrai:

Não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer [...] Não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa diferem, sim, que um diz as coisas que sucederam, e o outro, as que poderiam suceder [...] (Poética, IX, 50).

A partir da dimensão propositiva de que se investe o arquiteto, caberia aqui identificar a ação de Lina Bo Bardi e Aldo Rossi, como operação poética que, ancorada na memória, reelabora a experiência e a reinventa, vislumbrando uma possibilidade futura.

ARQUITETURA, RESTAURO E RECRIAÇÃO

Cada um a seu modo elabora o projeto a partir de um processo de ativação da memória: se Lina Bo Bardi prioriza reexaminar o procedimento técnico como manufatura, Aldo Rossi persegue a estrutura permanente, os ‘tipos’ da Arquitetura reapresentados no decorrer dos tempos. Um se atém às questões mais concretas de um fazer, enquanto o outro evade para um território fugidio do imaginário coletivo. Lina Bardi, dionisíaca, diz que o interessante são as pessoas e, portanto, a Arquitetura deve amparar as atividades que animam a vida e favorecem encontros. Rossi, trágico, apesar de afirmar que a Arquitetura é inseparável da vida civil, acaba por admitir que *“os lugares são mais fortes que as pessoas”*. Dessa atitude decorre, em sua obra, a insistência nos motivos atemporais.

A análise de Bardi é centrada em um projeto que envolve preexistência de valor documental e figurativo; o estudo de Rossi é focado no método que extrai, da observação da cidade, os elementos essenciais para a formação de um repertório empregado no projeto do novo. Com os mestres italianos ambos aprenderam a reatar os vínculos com a memória, a considerar os exemplos concretos da produção arquitetônica, a apropriar-se das expressões do monumento e do cotidiano.

É possível entender essa ação como “recriação”, algo indicado como pertinente por Cesare Brandi¹⁷, não obstante sua postura rigorosa referente à noção de restauro: *“apesar de não entrar no campo da restauração, pode ser perfeitamente legítimo também do ponto de vista histórico, porque é sempre testemunho autêntico do presente de um fazer humano e, como tal, monumento não dúbio de história.”*

Entre as proposições dos debates recentes, Giovanni Carbonara dá indicações, a respeito de uma possível ação de restauro que supera o limite da conservação, para afrontar o problema da criação:

*A diferença entre o antigo agir espontâneo e instintivo sobre os monumentos e a ação requisitada pela cultura moderna, consiste no constante controle crítico sobre o projeto; nesta perspectiva, [...] o restauro poderia ser também pensado como operação crítica desenvolvida fazendo-se uso do mesmo sistema lingüístico que caracteriza o objeto da investigação-restauro [...] recorrendo-se ao sistema verbal: sob este aspecto a operação de restauro se apresentaria como ato de ‘metalinguagem’, isto é, como meditação e reflexão, figurativamente expressa, sobre outro fato figurativo.*¹⁸

Coloca-se assim em discussão uma concepção de restauro como ação complexa e aberta a adições criativas, tal qual uma página de crítica literária que pode ser plena e legítima literatura. Uma ação análoga àquela chamada por Brandi de “recriação”, mas que o autor situa fora do âmbito da restauração.

¹⁷ Cesare Brandi, autor da *Teoria da restauração* (1963), é um dos intelectuais italianos mais expressivos do século XX, no campo da crítica de arte. Sua reflexão teórica acerca do restauro, não obstante ter completado mais de quarenta anos, continua essencial e ainda atual. Faz-se referência à edição em português de 2004 (p. 74).

¹⁸ CARBONARA, 1976, p. 108. (Tradução da autora.)

Vale destacar que a posição de Carbonara é elaborada no interior do campo disciplinar do restauro, certamente mais restritivo às transformações que as reflexões do campo do projeto de Arquitetura. Uma tendência contemporânea corrobora a diluição da fronteira entre restauro e projeto: enquanto o restauro é chamado a requalificar, modificar para atender às necessidades vitais de transformação, o projeto é chamado a considerar as preexistências, a atentar à experiência do lugar, a avaliar com parcimônia cada destruição.

Apresenta-se, desse modo, uma concepção de Arquitetura de caráter duradouro, que contemple a estratificação de diferentes temporalidades, segundo a qual a faculdade de conservar e reinterpretar dados e experiências passadas possa equivaler a um instrumento de projeto que consinta a superação da tradicional contraposição entre 'antigo' e 'novo', entre tutela e inovação.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Eneida de. *O "construir no construído" na produção contemporânea: relações entre teoria e prática*. 2009. 236 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- ARANTES, Otília. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EDUSP, 1993..
- ARISTOTELE. *Opere*, vol. II, M. Gigante e G. Colli (org.), Roma-Bari: Laterza, 1982.
- ARISTOTELE. *On the soul – parva naturalia – on breath*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: ILBPMB, 1957.
- BOGÉA, Marta. *Cidade errante: arquitetura em movimento*. 2006. 250 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- CARBONARA, Giovanni. *La reintegrazione dell'immagine*. Roma: Bulzoni, 1976.
- CURTIS, William. *A arquitetura desde 1900*. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1993.
- JORGE, Luís Antônio. *O espaço seco: imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América*. 1999. 315p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- LE GOFF, Jacques. Memória-História. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa nacional: Casa da Moeda, 1984.
- ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SMOLKA, Ana Luísa Bustamante. *A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v21n71/a08v2171.pdf>. Acesso em: 12/02/2012.
- YATES, Frances. *A arte da memória*. Tradução de Flavia Bancher. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

Nota da Autora

Este artigo foi elaborado a partir da Tese de Doutorado intitulada *O construir no construído na produção contemporânea: relações entre teoria e prática*, orientada pelo Prof. Dr. Luiz Américo de Souza Munari, defendida em 2010.

Nota do Editor

Data de submissão: Junho 2015

Aprovação: Outubro 2015

Eneida de Almeida

Arquiteta pela FAUUSP, mestre pela *Sapienza* de Roma, doutora pela FAUUSP, professora da graduação e pós-graduação da Universidade São Judas Tadeu.
eneida.almeida@uol.com.br

Juliana Lopes Aragão
Hercilia Raquel de
Sousa Mendes

M

EMÓRIA URBANA DA
AVENIDA DOM SEVERINO:
ANÁLISE DAS EDIFICAÇÕES

078
pós-

RESUMO

Essa é uma pesquisa PIBIC/CNPq realizada pelo Departamento de Construção Civil e Arquitetura da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Tal trabalho teve início no ano de 2010, após a observação das transformações ocorridas em uma importante via da zona leste da cidade. No momento, esse trabalho tem a participação de três bolsistas, que dividem suas ações em campos distintos para o levantamento de dados. O objetivo desse trabalho é analisar o impacto provocado pela construção da ponte estaiada no cenário urbano da Avenida Dom Severino. A Avenida teve seu uso e suas dimensões alteradas sem um planejamento prévio, provocando assim um problema urbano. A primeira etapa consistiu na delimitação da área a ser analisada, que foi o trecho da Avenida Dom Severino, localizado entre as Avenidas Nossa Senhora de Fátima e Homero Castelo Branco. Estabelecida essa área, partimos para a confecção de um perfil layout das fachadas. A segunda etapa tratou do levantamento nos órgãos da prefeitura e da SDU-Leste (Superintendência de Desenvolvimento Urbano), responsável pelas informações dos imóveis dessa via, dados sobre os tipos de uso das edificações. E a etapa final foi a confecção de um banco de dados para a inserção das informações sobre os imóveis, quanto à existência ou não de reformas, e a dimensão dessas reformas. Buscou-se informações sobre a posse dos imóveis, e as posteriores negociações que transformaram uso residencial em comercial. Paralelamente pesquisou-se as informações sobre a ponte estaiada e o processo de desocupação dos terrenos que eram de propriedade privada e que após a construção da ponte teve que ser negociada para se incorporar à mesma.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura. Paisagem urbana. Teresina. Transformações urbanas.

MEMORIA URBANA DE LA AVENIDA DOM SEVERINO: ANÁLISIS DE LOS EDIFICIOS

RESUMEN

Esta es una PIBIC / CNPq investigación realizada por el Departamento de Construcción y Arquitectura de la Universidad Federal de Piauí (UFPI). Este trabajo se inició en 2010, después de observar los cambios que ocurren en el lado este de la ciudad. En ese momento, este trabajo cuenta con la participación de los tres compañeros, que dividen sus acciones por diferentes campos de recolección de datos. El objetivo de este estudio es analizar el impacto causado por la construcción del puente atirantado en el entorno urbano Avenida Don Severino. La Avenida tenía su uso y sus dimensiones cambió abruptamente, causando un flujo pesado y un incipiente planificación para absorber dichos cambios. El primer paso consistió en la definición de la zona a examinar, que fue el tramo de la Avenida Don Severino, ubicado entre las Avenidas Nuestra Señora de Fátima y Homero Castillo Blanco. Establecido este ámbito, nos pusimos en marcha para hacer un diseño del perfil de fachadas. Paralelamente, nos fijamos en los cuerpos de la prefectura y la SDU-Leste (Superintendencia de Desarrollo Urbano), responsables de la información de las propiedades de esta vía, los datos sobre los tipos de uso de los edificios. Inventaron una base de datos para introducir información acerca de los inmuebles, en cuanto a si o no la reforma, y el alcance de estas reformas. Se solicitó información sobre la propiedad de las casas, y las posteriores negociaciones que transformaron el uso residencial en un comercial. Paralelamente nos fijamos en la información en el puente atirantado y el proceso de desalojo de las tierras eran de propiedad privada y que después de la construcción del puente tuvo que ser negociado para incorporar la misma.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura. Paisaje urbano. Teresina. Las transformaciones urbanas.

MEMORY OF URBAN AVENUE DOM SEVERINO: ANALYSIS OF BUILDINGS

ABSTRACT

This is a PIBIC / CNPq research conducted by the Department of Construction and Architecture of the Federal University of Piauí (UFPI). This work began in 2010, after observing the changes taking place in the east side of town. At the time, this work has the participation of three fellows, who divide their shares for different data collection fields. The aim of this study is to analyze the impact caused by the construction of the cable-stayed bridge in the urban setting Avenue Dom Severino. The avenue had its use and its dimensions changed abruptly, causing a heavy flow and an incipient planning to absorb such changes. The first step consisted in defining the area to be examined, that was the stretch of the avenue Dom Severino, located between the avenues Our Lady of Fatima and Homer White Castle. Established this area, we set off for making a layout of the facades profile. In parallel, we looked at the bodies of the prefecture and the SDU-Leste (Superintendence of Urban Development), responsible for the information of the properties of this pathway, data on the types of use of the buildings. Concocted up a database for entering information about the real estate, as to whether or not reform, and the extent of these reforms. We sought information about the ownership of the houses, and the subsequent negotiations that transformed residential use in a commercial. In parallel we looked at the information on the cable-stayed bridge and the process of eviction of the land were privately owned and that after the construction of the bridge had to be negotiated to incorporate the same.

KEYWORDS

Architecture. Urban landscape. Teresina. Urban transformations.

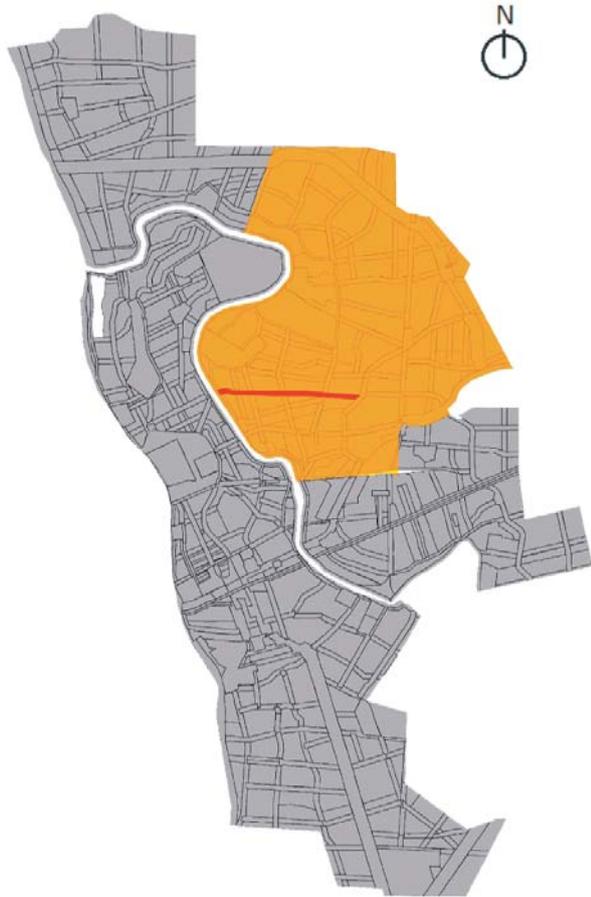


Figura 01: Mapa administrativo de Teresina com zona leste (laranja) e referida Avenida (vermelho) em destaque.
Fonte: Tatuk GIS (2007), editado pela autora (2013)

I. INTRODUÇÃO

O projeto de pesquisa de iniciação científica (PIBIC/UFPI 2012-13) em questão intitula-se “Ideais urbanos e deformações: levantamento e análise das transformações das edificações da Avenida Dom Severino”. Realizamos nossa pesquisa acerca das mudanças ocorridas nas edificações localizadas na Avenida Dom Severino, na zona leste (setor em laranja no mapa abaixo) da cidade de Teresina (Figura 01).

A Avenida Dom Severino, cujo nome se dá em homenagem ao terceiro arcebispo da Arquidiocese de Teresina, Dom Severino Vieira de Mello (1923-1955), tem sua origem por volta do início dos anos 60, quando toda a área leste da cidade era rural, formada por grandes lotes denominados de quintas. No início a citada via era uma pequena ruela de areia, sem arruamento ou qualquer sinalização. Atualmente se caracteriza por ser coletora, além de grande importância como chave entre bairros da própria zona leste.

Para a construção teórica desta pesquisa, compreendemos a formação da cidade como palco de negociação de conflitos, onde a dialética caracteriza essa configuração, marcada pela complexidade e pela ausência de uma linguagem única para propostas de intervenção. Nessa perspectiva de entendimento, dialogamos com o conceito de *cluster* criado pelo casal Smithson, que defende a diretriz de cada localidade com suas particularidades e por isso necessita de uma abordagem específica para entendermos as mudanças ocorridas na Avenida (MONTANER, p. 78).

2. METODOLOGIA

Nesta pesquisa buscamos analisar os seguintes aspectos relativos a Avenida Dom Severino:

- Perceber as transformações ocorridas no espaço urbano e arquitetônico.
- Analisar o crescimento do fluxo de veículos e sua interferência na via.
- Observar como a arquitetura e as intervenções urbanas impactam no espaço cidadão.
- Analisar sobre a necessidade de conciliar o aspecto universal da arquitetura e as especificidades arquitetônicas locais.

Metodologicamente trabalhamos com a pesquisa quantitativa, levantamos um total de 134 imóveis. Utilizamos fontes orais direcionadas, ou seja, o questionário foi elaborado previamente para aplicação in loco, e inserimos os dados posteriormente na tabela segundo modelo (Figura 02).

Para atingirmos os objetivos propostos elaboramos as seguintes metas:

- Levantar a quantidade de estacionamentos que foram implementados após o ano de 2010.
- Distinguir entre estacionamentos existentes e os que foram acrescentados posteriormente.
- Analisar as transformações da legislação da cidade após a agenda 2005, e os Códigos de Posturas de 2007 e 2009.
- Avaliar quais destes novos estacionamentos possuem dimensão adequada à norma.

Para execução da pesquisa realizamos as seguintes etapas: a escolha do local a partir da sua relevância, e a compreensão dos resultados dos impactos na Avenida estudada.

Na etapa inicial trabalhamos com Aldo Rossi para a análise do espaço urbano com suas tipologias que caracterizam a cidade e que a marcam “a cidade como uma grande obra, identificável na forma e no espaço, mas essa obra pode ser apreendida através de seus trechos, de seus diversos momentos” (ROSSI, 2001, p. 66). Segundo Rossi a cidade possui trechos que “selam”, que marcam e desse modo contribuem para a construção da identidade do lugar, desde que haja a manutenção tipológica. Partindo dessa afirmativa trabalhamos segundo a tese de Rossi, para justificar a escolha da área estudada, devido sua significação para o bairro.

A primeira etapa consistiu na delimitação da área a ser analisada, compreendendo o trecho localizado entre as Avenidas Nossa Senhora de Fátima e Homero Castelo Branco, caracterizado como a área com vocação comercial.

Após a definição da área, executamos simultaneamente a confecção de um perfil layout das fachadas, e uma pesquisa nos órgãos da prefeitura e da SDU-Leste (Superintendência de Desenvolvimento Urbano) responsável pelas informações dos imóveis dessa via quanto ao tempo de construção e os tipos de uso das edificações.

Assim, para melhor compreensão das transformações ocorridas nas edificações da Avenida Dom Severino, seguimos as seguintes metas:

- limitar o trecho em estudo;
- levantamento e tabulação dos dados por quadra (tanto ao norte quanto ao sul da Avenida);
- criação de uma tabela que possibilitou inserir os dados no banco de dados com informações como estacionamento, usos, gabarito;
- confecção de croquis com o gabarito das edificações por quarteirão.

Confeccionou-se um banco de dados para a inserção das informações sobre os imóveis, quanto à existência ou não de reformas, e a dimensão dessas reformas. Buscou-se informações sobre a posse dos imóveis, e as posteriores negociações que transformaram uso residencial em comercial. Paralelamente pesquisou-se as informações sobre a ponte estaiada e o processo de desocupação dos terrenos que eram de propriedade privada e que após a construção da ponte teve que ser negociada para se incorporar à mesma.

2.1 Tabulação dos dados observados *in loco*

Para confeccionarmos nossa tabela, tomamos como exemplo a do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), porém alteramos os itens a serem analisados, já que se trata de um trabalho de análise urbana.

Os alunos levavam consigo a tabela, e, trabalhavam simultaneamente, aplicando o questionário para o ocupante do imóvel e posteriormente inseriam os dados de análise visual, os quais eram os seguintes itens: fotografia atual, nome e localização do logradouro, uso atual, quantidade de pavimentos, existência ou não de estacionamento, além de observações obtidas via entrevistas ou verificação *in loco*. Ver tabela modelo desenvolvida para a pesquisa (Figura 02).

2.2 Levantamento de dados junto aos logradouros analisados

Coleta a ser realizada de dados não obtidos apenas por meio da análise visual e complementação e/ou confirmação dos dados citados no tópico acima. Somando-se ou complementando-se, assim, as tabelas com dados como: uso anterior ao atual, os respectivos períodos dos usos que a edificação já apresentou, quantidade de pavimentos, fotografias antigas.

Figura 02: Tabela aplicada análise *in loco*.

Fonte: Mendes (2013)



Visita em 27/06/2013 (MANHÃ) - ----- (gerente)

Quarteirão	9º Quarteirão Rua Honório Parentes - Rua Thomaz Tajra
Nome	ENGECOPI
Número	1823
Uso Atual	Loja de materiais de construção - COMERCIAL (C2)
Período	Há 6 anos ou mais
Qtd. pavimentos	1 Pavimento
Estacionamento	Na calçada: 14 (Av. Dom Severino) + 3 (lateral) + 1 vaga PCD (não
Usos Antigos	-
Período	-
Observação	Há 6 anos atrás, pelo menos, a edificação era do mesmo jeito que está atualmente.
Reformas	Não

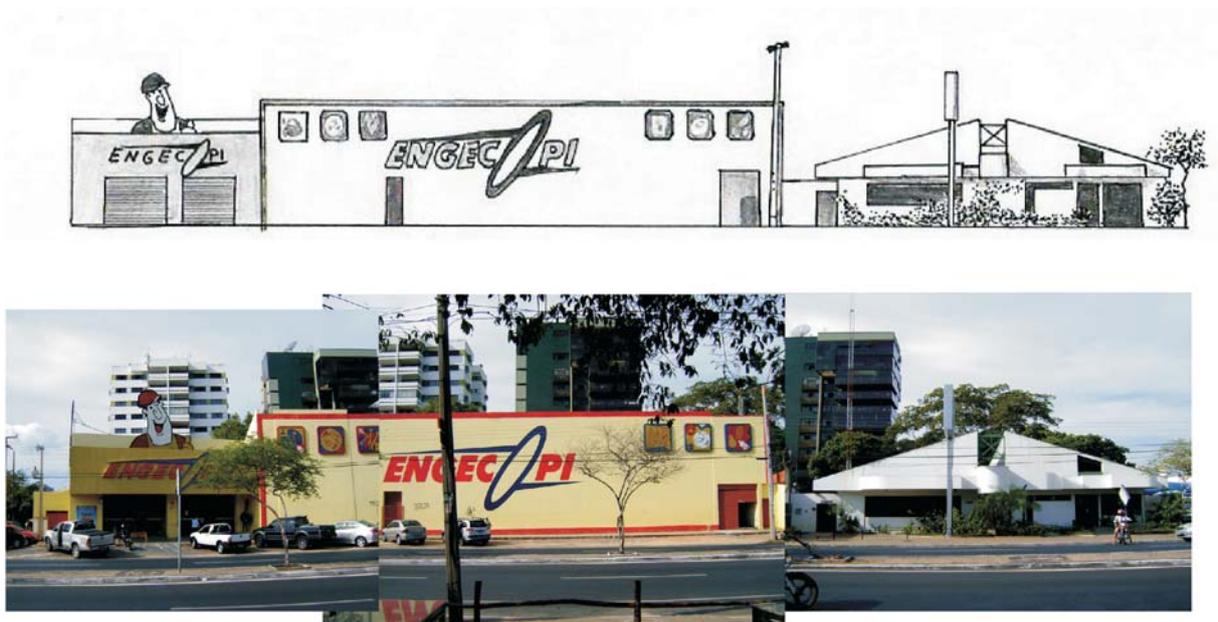


Figura 03: Exemplo de composição de croqui a partir da junção de fotos tiradas *in loco* (abaixo do croqui) – quadra 9 (lado norte).
Fonte: Carvalho, 2013.

2.3 Organização da documentação iconográfica

Realização de perfis em formato de croquis com base nas fotografias realizadas no trecho analisado durante o período da presente pesquisa (Figura 03).

2.4 Levantamento das mudanças nas edificações

Levantar quantitativa e qualitativamente as edificações que tiveram seu uso alterado, observar o estado das mesmas e checar com a legislação o período das reformas.

2.5 Avaliação do impacto da especulação imobiliária e do setor privado

Ampliar a compreensão de como a especulação imobiliária e o setor privado interferiram na conformação da arquitetura e do urbanismo da Avenida. Avaliar qual ao impacto do aumento do fluxo de veículos à Avenida Dom Severino e como o crescimento urbano da cidade, associado à necessidade de ampliação do comércio, contribuiu para a transformação de um dos principais logradouros da zona leste.

3. HISTÓRICO

Até o final da década de 1950, Teresina havia se expandido para o norte e para o sul. Após os anos 60, houve um redirecionamento do incentivo de áreas da cidade a serem expandidas. Assim, o povoamento ocorreu a partir de então no sentido leste, rumo ao rio Poti, especialmente após a construção da primeira ponte de concreto armado sobre tal rio, a qual recebeu o nome de Juscelino Kubitschek (JK) (ARAÚJO, 2009, p. 50). Anterior a esse período, a área leste da cidade era ocupada principalmente por chácaras (sítios), utilizadas por seus proprietários nos finais de semana (NASCIMENTO, 2011, p. 10).

Além da ponte JK, destacam-se como fatores impulsionadores do povoamento da zona leste a criação do Jockey Clube do Piauí, um clube cujo hipódromo, associado à sede social do mesmo, construída posteriormente – no local onde até hoje está localizada a Avenida Nossa Senhora de Fátima –, constituía-se como opção de lazer “nobre” à elite local; e a elevação da igreja de Fátima (antes capela) à condição de Paróquia.

Vale ressaltar aqui que o Centro Social da Paróquia de Nossa Senhora de Fátima (com destaque para o então arcebispo, Dom Avelar Brandão Vilela), assumiu importância tanto religiosa quanto social, por ter contribuído de maneira “vital para a melhoria da vida das pessoas que moravam ali, pois oferecia serviços comunitários” (ARAÚJO, 2009, p. 41)

Tais elementos favoreceram a substituição dos sítios existentes em loteamentos, cujos terrenos possuíam preços elevados e área reduzida. O perfil social de ocupação, devido ao alto custo dos lotes, caracterizou-se, nesse momento, por uma ocupação de alto poder aquisitivo. Em vista disso, as peculiaridades de tal processo de povoamento definiu, desde seu início, o novo perfil da zona leste: como ex “zona rural da cidade” e refúgio da elite local.

Pode-se relacionar tal fato, por exemplo, ao elevado crescimento da população de Teresina, em especial a urbana, com o passar dos anos. Observa-se, ainda, que o desenvolvimento da cidade de Teresina, em especial das respectivas áreas de expansão urbana (contexto em que se enquadra a zona leste), favoreceu o contínuo crescimento da população da capital.

Na década de 70, a cidade de Teresina teve uma grande ampliação da sua área urbana com a criação dos inúmeros conjuntos habitacionais populares, em decorrência das políticas federais de estímulo a diminuição do déficit habitacional do país.

A cidade de Brasília, no país era a grande referência urbana e arquitetônica para as demais cidades do país, ainda que no restante do mundo Ocidental as experiências modernistas já davam sinais de saturação. Ainda que as demais capitais no país não fossem capazes de seguir a capital federal, esta se tornava um marco, uma referência a ser perseguida, mesmo que não houvesse possibilidade da materialização desse sonho. As diferentes regiões do país, com suas dificuldades e velocidades distintas de desenvolvimento, desenhavam uma perspectiva desenvolvimentista que muitas vezes ficavam apenas no plano político e nas poucas aplicações dos planos impostos pelo governo federal e que sofriam distorções ao enfrentar a realidade de cada localidade desse país continental.

Com a gestão do então governador Alberto Silva e do prefeito Joel Ribeiro houve a mobilização de ações e planos de desenvolvimento da cidade; os planejamentos, entretanto, não foram capazes de prever os resultados destas ações.

A década de 1970 foi um período em que Teresina sofreu muitas transformações no espaço urbano, as quais visaram “embelezar e dotar a urbe de edificações modernas”(ARAÚJO, 2009, P. 54), preocupação encabeçada pelo então governador, Alberto Silva, a fim de construir uma cidade para ser vista, convergindo com o interesse dos governos de sua época.

Nesse período observa-se o desenvolvimento da zona leste e a reiteração dos movimentos de expansão da cidade para a mesma, numa “ressignificação da terra rural em urbana” (ARAÚJO, 2009, p. 57). Tal processo migratório, tendo em vista intervenções privadas, como o clube social do Jockey e o Clube Campestre dos Diários, juntamente com a implantação de equipamentos urbanos, como a Universidade Federal do Piauí (UFPI), e de infraestrutura urbana, concederam um caráter “nobre” à zona leste teresinense.

Atendo-se à ação pública do início dos anos 70, “uma das principais modificações no bairro de Fátima foi a pavimentação e prolongamento da Avenida Nossa Senhora de Fátima” (ARAÚJO, 2009, p. 80), realizada no mandato de Joel Silva Ribeiro, a qual estava embutida no pacote de melhoramento de outras vias das proximidades.

Os projetos de conclusão das Avenidas Nossa Senhora de Fátima, Homero Castelo Branco, Jóquei e Dom Severino modificaram a estrutura espacial dos bairros de Fátima e Jockey, tendo em vista que a abertura de Avenidas como a Dom Severino – objeto do presente estudo – e a Homero Castelo Branco foi importante não apenas para dar acesso ao campus da UFPI – instalada oficialmente no dia 1º de março de 1971 e marcante na evolução urbana da região (AFONSO; FERNANDES, 2012, p. 06) –, mas também para desafogar o movimento na Rua Angélica (a qual iniciava nas proximidades da BR-343 e seguia até a Cerâmica Fortes, localizada na região), que, até então, era a principal via de acesso para a região, por onde também era realizado o tráfego de transporte coletivo (ARAÚJO, 2009, p. 81).

Somada a isso, a promulgação do Plano Diretor da Prefeitura Municipal – PDLI (Plano de Desenvolvimento Local Integrado) em 1974 –, datada também desse período, contribuiu para a expansão da região leste da cidade, ao estabelecer, por exemplo, uma área mínima para os lotes dos bairros da zona Leste, superior às dos bairros mais antigos da cidade, ou, ainda, que o recuo para a construção de edificações seria maior, atraindo a população das camadas média e alta da sociedade teresinense.

Reitera-se, aqui, que, após a implantação da Universidade, ocorreu uma significativa especulação imobiliária.

Na zona Leste, as primeiras residências de palha e adobe pertenciam aos moradores dos antigos sítios, que eram também os mais pobres e, por isso mesmo, os mais vulneráveis às tentadoras possibilidades de ganho com a venda de seus terrenos a alto custo, devido à especulação imobiliária. Entretanto, os que resistiram ao apelo, de algum modo, também se beneficiaram com os serviços de infraestrutura que, pouco a pouco, chegavam ao bairro, absorvendo a ideia de modernidade. (ARAÚJO, 2009, p. 90).

No entanto, tal especulação e expansão acelerada atrapalharam o planejamento urbanístico daquela área, e acarretaram uma grande diversidade no desenho dos quarteirões, das ruas, em seus dimensionamentos, além de inúmeros contrastes sociais, presentes até hoje.

A ocupação posterior da zona leste aconteceu irregularmente, sem um plano regulador único que criasse um padrão, ao contrário, o crescimento ocorreu desordenado, criando uma diversidade do espaço urbano, com lotes de

dimensões distintas e sem uma definição da localização dos demais usos para o bairro.

Não se está aqui fazendo uma defesa de um plano modernista unívoco, porém, ao pensarmos o bairro, é essencial priorizar a ordem urbana. Neste sentido, ordem não é sinônimo de “engessamento” do espaço, mas contemplação das respectivas diferenças para, a partir daí, definir-se sua demanda e estabelecer o espaço.

A partir da década de 90 inicia-se o processo de verticalização na zona leste de Teresina. É da mesma década o surgimento dos edifícios residenciais de padrão luxo com mais de 10 pavimentos e com área acima de 150m² (DIAS, 2003, p. 20).

Na década de 90, com a construção dos shoppings centers – Riverside e Teresina Shopping – assistimos a um processo de ampliação da zona leste, que teve sua ocupação urbana valorizada pela especulação imobiliária de áreas até então sem uso. Os grandes vazios urbanos dessa área deram lugar a loteamentos e posteriores construções de edifícios residenciais e comerciais.

Iniciada suas obras em 2002, e finalizada em 2010 a ponte estaiada Mestre João Isidoro França, foi projetada para comemorar os 150 anos da cidade, seu nome é uma homenagem feita ao secretário geral de obras do governo de José Antonio Saraiva, fundador da então cidade de Teresina.

A ponte estaiada teve como justificativa a necessidade de se tornar uma interligação entre a zona centro/norte e leste da cidade. Segundo dados do DETRAN, a cidade tem registrado uma frota de 170.000 veículos e uma população estimada em 985.678. A obra veio desafogar o fluxo de veículos nos horários de pico.

A demora da obra ocorreu devido a zona leste ser formada por uma população de poder aquisitivo alto e que dificultou a negociação para a desapropriação dos terrenos que possibilitasse os terrenos para a execução das vias de ligação para a ponte.

A via da zona leste responsável pelo elo entre a ponte estaiada e a região centro/norte da cidade é a via Dom Severino. Razão pela qual avaliamos as mudanças rápidas e sem o planejamento adequado para receber um fluxo intenso de veículos e uma drástica mudança de vocação de ocupação.

A ponte estaiada trouxe para a Avenida Dom Severino um aumento no fluxo de veículos que tornou incômodo aos moradores da localidade permanecerem no local. A dificuldade para se locomoverem de suas residências ampliou drasticamente, obrigando muitos a saírem de seus imóveis.

A mudança de uso foi muito rápida e logo a via se tornou uma vitrine de entrada para a zona leste que encheu os olhos dos especuladores imobiliários e proprietários, ávidos por negociarem seus imóveis com a perspectiva de uso. E desse modo, os problemas se iniciaram. A Avenida não possuía quantidade de estacionamentos para o número de imóveis comerciais que surgiram. Na pesquisa detectamos que os estacionamentos especiais não obedeciam as dimensões exigidas pela lei, ao contrário, eles eram aleatoriamente pintados no chão com a imagem do cadeirante. E a quantidade de estacionamento é inadequada quando comparado ao número de imóveis comerciais.

4. RESULTADOS

Apesar de ter-se incentivado a verticalização, “a principal consequência decorrente do aparecimento desses novos modelos de atração de vendas e diversões foi a mudança de várias lojas do centro comercial tradicional da cidade para os novos shoppings da Zona Leste [...]” (DIAS, 2003, p. 23), os quais, no entanto, não atenderam à crescente demanda, evidenciando-se a presença de diversas lojas fora dos shoppings, como, por exemplo, na Avenida Dom Severino.

Inserido em tal contexto, vale ressaltar que na Avenida em questão a configuração inicial, que apresentava vários vazios urbanos e/ou lotes com grandes extensões, favoreceu a mudança de ocupação de uso residencial para comercial, inclusive com empreendimentos de grande porte.

A Avenida Dom Severino foi aberta na década de 60. Nessa época, Teresina possuía 142.691 habitantes (MEDEIROS in FAÇANHA, p. 33), e a maioria da população residia no centro da cidade. Aos poucos, a partir da década de 70, alguns incentivos imobiliários, como a construção do Jôquei Clube da cidade, da sede campestre do Clube dos Diários e instalação da sede paroquial Nossa Senhora de Fátima foram responsáveis pela acelerada ocupação de tal área.

O perfil de ocupação da zona leste caracterizou-se pelo alto poder aquisitivo, devido a uma ação imobiliária que zoneou os lotes superdimensionados e aumentou o valor destes terrenos. Com isso, a população de baixa renda que residia na área, sentiu-se motivada a negociar seus lotes e migrou para a periferia.

A Avenida Dom Severino ocupou um lugar de destaque nesse processo, ao funcionar como uma importante via intra bairro e, posteriormente, na condição de via coletora.

Identifica-se em tal área estudada que as intervenções contemporâneas modificaram o entorno existente e que a Avenida passou por transformações, as quais, no geral, não se adequaram às novas necessidades. Dessa forma, analisamos as alterações ocorridas no espaço urbano e arquitetônico do referido local, observando-se como a arquitetura produzida impacta no contexto urbano. Não se defende aqui o retrocesso, entretanto, acredita-se que não é possível avançar de forma satisfatória quando não se considera os condicionantes anteriores. Tendo em vista que o crescimento econômico por si só não garante a melhoria da qualidade da vida urbana.

Em vista disso, prossegue-se a algumas análises da Avenida de maneira geral, como as alterações quanto à relação edificação/vazio urbano ao longo dos anos. Inserimos no relatório a comparação entre mapas dos anos 2005 e 2013, de trechos da Avenida Dom Severino.

- Trecho da ponte estaiada Mestre Isidoro França à Av. N. Sra de Fátima:

Com a construção da ponte estaiada Mestre Isidoro França no ano de 2010, ocorreu o prolongamento da Avenida Dom Severino (a qual era interrompida na Av. Ininga) que passou a se ligar à atual ponte sobre o rio Poti.

Dessa forma a citada via passou a ligar bairros, além de facilitar o acesso entre zonas, passando a configurar como uma via coletora secundária, alteração tal prevista pela legislação municipal (PMT, 2006).

Em relação à proporção edificação/vazio urbano, apresenta poucas mudanças, visto que ainda encontra-se lotes de grandes extensões e vazios em tal trecho (configurando-se de forma semelhante a sítios), fato esse que deve modificar-se ao longo dos anos, assim como o restante da via, devido à valorização da área, que firmou-se e caracteriza-se atualmente como importante eixo comercial, além de viário.

- Trecho da Av. N. Sra de Fátima à Av. Homero Castelo Branco:

Apresenta elevado decréscimo de vazios urbanos, a partir do início do século 21, evidenciando-se grandes transformações quanto à ocupação dos lotes, antes sem uso, em alguns quarteirões tanto no centro do trecho quanto mais próximo à Avenida Homero Castelo Branco, valorizada via da região.

Quanto à existência de vegetação, a diminuição também é perceptível, a qual se mostrou elevada, principalmente à proporção que os lotes ficam mais próximos da av. N. Sra de Fátima, importante eixo comercial e viário da zona leste, a qual se destaca na região desde o início do povoamento dessa área.

- Trecho da Av. Homero Castelo Branco à Av. Pres. Kennedy:

Observa-se, por meio do mapa a seguir, grande alteração quanto a presença de vegetação na área, de forma que ela decresce à medida que segue-se a caminho da Av. Homero Castelo Branco, rumo à área de uso comercial mais concentrado.

- Trecho da Av. Pres. Kennedy à Rua Jaime da Silveira:

Apresenta poucas mudanças quanto à relação edificação/vazio urbano, o que pode ser explicado por ser uma área de povoamento mais antigo (em relação aos trechos mais ao oeste) na via. No entanto, percebe-se uma diferença quanto à vegetação, a qual diminui à medida que se segue rumo à Av. Pres. Kennedy, dando-se destaque aos lotes das esquinas dessa Avenida com a Dom Severino.

O processo de verticalização da década de 90 foi uma mudança de comportamento social que gerou profunda transformação no cenário urbano da Avenida Dom Severino, visto que os moradores de residências situadas em lotes de grandes dimensões (aproximadamente 91x95m) mudaram-se para residir em apartamentos, deixando para trás imóveis com potencial para novos usos.

A desocupação das antigas residências dos respectivos lotes de grande porte gerou um ânimo no setor imobiliário, que viu a possibilidade de transformar usos residenciais em comerciais. Tal mudança foi possível devido a um contexto mais amplo da cidade, que passava por uma saturação do centro, ocasionando um interno deslocamento do comércio para a zona leste.

Foi na década de 90 que se iniciaram os primeiros empreendimentos comerciais de grande porte – Teresina Shopping e Riverside Walk Shopping – na zona leste, os quais alavancaram um êxodo para a então região nobre da cidade. Tal cenário estimulou, assim, os novos empreendimentos que encontraram uma situação adequada com o esvaziamento das antigas residências do bairro.

Percebemos ao longo da pesquisa que a reocupação da Avenida Dom Severino nem sempre teve reformas adequadas para seu novo uso. As transformações

obrigaram a reflexão legislativa, que se viu compulsoriamente a repensar o zoneamento (Lei nº 3.560, de 20.10.2006), a ocupação (Lei nº 3.562, de 20.10.2006) da citada Avenida. Detectamos, ainda, que as primeiras transformações foram realizadas com uma fiscalização mais branda e que ainda não resultava em uma problemática urbana.

Após a inserção dos shoppings na zona leste houve uma compreensão no setor lojista da incapacidade desses empreendimentos absorverem toda a demanda comercial do bairro. E à medida que esse comércio passou a ocupar as antigas residências da Avenida Dom Severino, os problemas começaram a dar sinais de existência.

A lei de uso e ocupação do solo de data anterior a 1997 – data essa de referência tendo em vista a Lei nº 2.608, de 10.12.1997, ano da construção do Teresina Shopping, que “dá nova redação ao artigo 28 da Lei que define as diretrizes para o uso do solo urbano e dá outras providências” (SOARES, 2001, p. 10) – e a Lei nº 2.264, de 16.12.1993 – que define as diretrizes para ocupação do solo urbano e dá outras providências (SOARES, 2001, p. 217) –, respectivamente, não previram tal crescimento e tal transformação à zona leste.

A referida zona teve seu crescimento direcionado para os veículos e enfrentou um problema maior, dado que a mudança de uso impactaria diretamente no aumento do fluxo de veículos para esta área, associado à escassez de estacionamento, que tem na regulamentação, por meio da Lei 3.608, de 04.01.2007 (Anexo 10), o número mínimo de vagas obrigatórias para veículos conforme atividade, cuja média, levando em consideração todas as atividades encontradas na via e listadas na lei, é de 1 vaga de estacionamento / 62 m².

Nos levantamentos realizados, a partir da tabulação dos dados coletados, detectou-se que a relação entre imóvel e estacionamento é, aproximadamente, de 0,9 estacionamentos/edificação no lado norte do trecho e 0,5 estacionamentos/edificação no lado sul, obtendo-se uma média geral do trecho supracitado de 0,6 estacionamentos/edificação.

Tais números evidenciam a inadequação do uso comercial quando o planejamento não acontece respeitando a legislação, colocando em risco a qualidade de vida dos usuários e enfraquecendo a construção de um espaço urbano voltado para o transeunte.

Em 2003, a construção da ponte estaiada mestre João Isidoro França operacionalizou a ligação entre o centro-norte da cidade e a zona leste através da Avenida Dom Severino. Esse importante elo urbano corroborou para ampliar a complexidade desta via que teve seu uso alterado sem um planejamento prévio, e agora teve agregado a sua existência a função de via coletora e com uma intensificação do fluxo de veículos, já que agora ela tornou-se uma das portas de entrada para o bairro.

Em horário de pico o trânsito fica lento porque ocorre uma associação de problemas: veículos estacionados irregularmente na faixa da Avenida que é destinado ao fluxo de automóveis em movimento. Dado que, na condição de via coletora, sua extensão é muito exígua, compreendendo apenas duas faixas para cada sentido.

5. DISCUSSÃO

A Avenida Dom Severino, objeto de estudo em questão, figurava, inicialmente, apenas como uma via de pavimentação em terra, a qual terminava na Av. Nossa Senhora de Fátima – uma das principais vias desde o início do povoamento da zona leste – e como um enclave urbano com características rurais, permeado por vazios urbanos em meio às residências (essas localizadas em grandes lotes), que figuravam-se como sítios (quintas).

Após o povoamento e desenvolvimento de tal zona da cidade, a Avenida em questão foi modificando-se, passando a abrigar, além das residências horizontais em grandes lotes, edifícios multifamiliares, após as décadas de 80 e 90, em meio ao processo de verticalização de Teresina.

Além de tais mudanças na via, para complementar a demanda que não fora atendida pelos shopping centers implantados, diversas edificações de uso comercial e/ou centros comerciais foram instalando-se ao longo dos anos na Av. Dom Severino, o que foi favorecido pela existência de vazios urbanos ou lotes com grandes dimensões.

A crescente especulação imobiliária somada à construção recente da ponte Mestre Isidoro França, que se tornou um corredor de acesso à zona leste da cidade e com a qual a Avenida possui ligação direta, terminaram por designar tal área como propícia à ocupação comercial, desde que houvesse planejamento para atender a demanda da expansão desta Avenida. O que temos assistido atualmente é uma inadequação de usos da via devido à falta de estacionamentos e estrangulamento nos horários de pico para receber um número de veículos que excede a capacidade adequada na sua condição de via comercial e corredor de acesso para o bairro (Figura 04).

Tendo em vista as fotos realizadas no local, os perfis das quadras e a tabulação dos dados coletados sobre cada edificação, evidencia-se a predominância de horizontalidade ao longo do trecho levantado. Nota-se, ainda, que ainda há a presença de residências, no entanto, a maioria das edificações são de uso comercial, e entre essas é que se observa uma pequena verticalização.

Figura 04: Estacionamento na rua e nas calçadas.
Fonte: Acervo pessoal (Mendes, 2012)



O levantamento de dados atuais e antigos referentes aos logradouros, em especial os de uso comercial, da Avenida junto à Superintendência de Desenvolvimento Urbano Setor Leste (SDU-Leste) e à Secretaria Municipal de Finanças não obteve êxito, pois não existe tal catalogação na SDU e a Secretaria Municipal de Finanças só cede dados a partir de autorização por meio de um requerimento de processo, o que foi descartado frente à opção de obter-se as informações necessárias, de maneira mais garantida e rápida, junto aos próprios logradouros.

Além do caso da procura de dados junto aos órgãos municipais, vale destacar que, ao longo da pesquisa, muitas vezes, não foi possível obter informações ou conseguiu-se dados em pouca quantidade e qualidade (poucos e difusos) acerca das edificações, nas entrevistas com os próprios usuários, mesmo os que residem há muitos anos, os quais, inclusive, mostraram-se bastante hostis à pesquisa.

Vale acrescentar ainda a identificação de que, na área estudada, optou-se por intervenções que alteraram o entorno existente, em vez de realçar o que havia, e que a Avenida passou por transformações que, no geral, não contemplaram suas novas necessidades, sabido que tais mudanças não se constituíram como algo além de uma má adaptação – edifícios residenciais transformados em comerciais e/ou em espaços para estacionamento, por exemplo.

Como grande parte dos logradouros em estudo são de propriedade privada, encontraram-se dificuldades no âmbito do processo de levantamentos de dados, como supracitado, assim como a ausência de materiais em bibliotecas ou arquivos públicos com conotação histórica sobre a área inviabilizam um trabalho investigativo mais minucioso.

Na Avenida em questão, é assistido um intenso crescimento e desenvolvimento de edificações de cunho comercial, em meio a residências unifamiliares e uma pequena e recente presença de edifícios residenciais multifamiliares. A partir disso, houve crescimento do fluxo de pessoas e de transportes, o que não foi acompanhado por alterações satisfatórias na via a fim de se proporcionar suporte para tal aumento.

Inserido em tal contexto, vale ressaltar que na Avenida em questão a configuração inicial, que apresentava vários vazios urbanos e/ou lotes com grandes extensões, favoreceu a mudança de ocupação de uso residencial para comercial, inclusive com empreendimentos de grande porte.

Desse modo, acredita-se ser fundamental nesse processo de mudança rápida desenvolver trabalhos como esse, com o propósito de análise das áreas urbanas e de mobilização de forças voltadas para intervenções em regiões como a zona leste, cujo elevado crescimento não foi devidamente acompanhado por infraestrutura urbana, tendo em vista as devidas adequações. Tal projeto abre, ainda, as portas para uma nova concepção e valorização das cidades, de modo a chamar a atenção da sociedade a respeito da importância de recuperar e documentar suas referências arquitetônicas.

Tendo em vista que o crescimento econômico por si só não garante a melhoria da qualidade de vida urbana e que se observa uma quase inexistência de bibliografia acerca dessa área da referida cidade e da história da modernidade arquitetônica local, tal trabalho apresenta-se de grande relevância quanto à

valorização do patrimônio arquitetônico e urbano local e ao destaque dado à importância da arquitetura recente para a memória sociocultural de Teresina. Ao longo das últimas décadas, a opção por um urbanismo paliativo que compromete a qualidade urbana, tornou as cidades complicadas enquanto lugares de morar, fato observado na Avenida Dom Severino.

Nessa ordem, a defesa da bricolagem¹ nos parece adequada em razão da recente história do bairro que impele a uma ressignificação de práticas urbanas já existentes. É notável que nesse processo da bricolagem nem tudo é adequado, porém possibilita-se uma reflexão que busque a consolidação a partir do lugar e não do espaço, lugar que gera a noção de pertencimento de identidades.

Entretanto, as diretrizes de ações e planos para a cidade foram incipientes e transitórias, buscando elucidar questões pontuais que não deram vazão ao crescimento pleno, isto é, não foram bem sucedidas.

O planejamento institucionalizado aplicado na zona leste não respeitou a dinâmica do bairro com suas características locais, assim, o princípio do conceito de “cluster”- que consiste em compreender o lugar a partir de suas características- não foi contemplado adequadamente. Ao contrário, detectamos que o modelo de urbanização modernista, baseado nos princípios da valorização excessiva do carro, em detrimento do transporte público foi o adotado, na prática, tal aplicação, resultou em uma área problemática incapaz de responder as demandas atuais, após sua mudança de uso residencial para comercial.

Acreditamos que é necessário olhar para o ambiente a partir do que já existe, isso é, estar em consonância com a especificidade do lugar. Contrariando a lógica modernista que insistiu em mudar o entorno a realçar o que já existe.

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Alcília; FERNANDES, Gabriela. Ininga: de fazenda a bairro residencial e universitário. A formação urbana do bairro Ininga e sua relação com o Campus Universitário Ministro Petrônio Portela da UFPI. In: IV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 4., 2012. EDUCAÇÃO HISTÓRICA E PATRIMÔNIO CULTURAL, Teresina. *Anais...* Teresinha: ANPUH – Seção Piauí, 2012.
- ARAÚJO, Cristina Cunha de. **Trilhas e estradas: a formação dos bairros Fátima e Jockey Clube (1960 – 1980)**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2009, 155 p.
- DIAS, Ricardo. O processo de verticalização em Teresina. **Cadernos de Teresina**, Teresina, v. 15, n.35, p. 18 -31, mar. 2003.
- FAÇANHA, Antonio Cardoso. **A evolução urbana de Teresina: agentes, processos e formas espaciais da cidade**. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco, 1998, 129 p.
- MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século 20**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. 271 p.
- NASCIMENTO, Francisco Alcides do. Teresina, a capital que nasceu sob o signo do moderno da pobreza. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. **Anais ...** São Paulo: ANPUH, 2011.

¹ Termo emprestado de Claude Levi-Strauss da colagem, na qual objetos e episódios são inconvenientemente importados e, apesar de conservarem os indícios de suas origens e fontes, adquirem um efeito inteiramente novo devido à mudança de contexto. (NESBITT, 2007, p. 63)

NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: , 2007 ou 2008.

ROSSI, Aldo. **Arquitetura da cidade**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 309 p.

SOARES, Nildomar da Silveira. 3 ed., rev. Ampl. e atual. **Leis básicas do município de Teresina**. Teresina: O Autor, 2001.

Nota do Editor

Data de submissão: Setembro 2014

Aprovação: Julho 2015

Juliana Lopes Aragão

Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco (Faupe); Graduação em Licenciatura Plena em História. Mestrado e Doutorado em História pela Universidade Federal de Pernambuco ((UFPE).

Rua Hermes Viana, 1165, Ed. Laura Viana, apto 202, Bairro São Cristóvão
64052-360 - Teresina, PI, Brasil

(86) 9432-3366

juliana_elias@uol.com.br

Hercilia Raquel de Sousa Mendes

Graduanda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Piauí (UFPI)
Quadra 03, bloco 03, apto 303, Conjunto Tancredo Neves, Bairro Tancredo Neves
64076-085 – Teresina, PI, Brasil

(86) 99911-8087

hercilia_raquel@hotmail.com,

hercilia.raquel@gmail.com

RESUMO

As montanhas estruturam a paisagem da cidade do Rio de Janeiro e servem de suporte para a floresta Atlântica e para a mancha urbana ao seu redor, que avança gradativamente sobre ela. O presente artigo analisa o processo de ocupação urbana nas encostas da cidade do Rio de Janeiro, a partir de uma leitura comparativa da morfologia da paisagem, com foco no Maciço da Tijuca, cujas encostas vivenciam uma constante pressão urbana decorrente da valorização imobiliária e das disputas territoriais nas bordas da floresta Atlântica. Este artigo tem como objetivo caracterizar os padrões de ocupação encontrados nas encostas da cidade, e do Maciço da Tijuca, em particular e apontar os efeitos da legislação urbanística local sobre a paisagem, relacionando-os aos processos de apropriação territorial. A zona de fronteira entre a floresta Atlântica e a malha urbana nas encostas do Rio de Janeiro caracteriza-se como uma zona de transição, heterogênea, instável e dinâmica, onde é possível discernir diferentes faixas de ocupação, cujas lógicas internas de estruturação afetam a configuração das demais. Essas faixas conformam um gradiente de ocupação, onde as faixas internas (faixas de mescla) são as que sofrem transformações mais dinâmicas, afetando e impactando as externas. Nestas faixas de mescla se localiza uma constelação de núcleos de ocupação habitados por diferentes extratos sociais, com características formais e informais, isto é, regulares e irregulares do ponto de vista urbanístico e fundiário, que estabelecem entre si uma relação imbricada de contiguidade e complementaridade. Este quadro demonstra que o planejamento urbano, a gestão e a lógica da ocupação urbana nas encostas cariocas necessitam passar por um processo de ajuste, em direção a um urbanismo regenerador, no qual os espaços livres exerçam um papel estruturador na conexão, articulação e na resiliência da paisagem frente aos riscos geológicos e na mitigação da antítese entre a floresta, os territórios formalmente ocupados e as favelas.

PALAVRAS-CHAVE

Paisagem. Morfologia da paisagem. Ocupação de encostas urbanas. Legislação. Padrões morfológicos. Espaços livres.

NOTAS SOBRE LA OCUPACIÓN DE LADERAS DEL MACIZO DE TIJUCA, EN RÍO DE JANEIRO

NOTES ON THE OCCUPATION OF THE SLOPES OF TIJUCA MASSIF, IN RIO DE JANEIRO

RESUMEN

Las montañas estructuran el paisaje de la ciudad de Rio de Janeiro y actúan como soporte del bosque Atlántico y de la mancha urbana alrededor, que avanza gradualmente sobre éste. El presente artículo analiza el proceso de ocupación urbana en las zonas de ladera de la ciudad de Rio de Janeiro, a partir de una lectura comparativa de la morfología del paisaje, enfocada en el Macizo de Tijuca, cuyas laderas experimentan una constante presión urbana debido a la valorización inmobiliaria y a las disputas territoriales en las áreas fronterizas del bosque Atlántico. Este artículo tiene como objetivo caracterizar los patrones de ocupación que se encontraron en las zonas de ladera de la ciudad y del Macizo de Tijuca en particular, y apuntar a los efectos de la legislación urbanística local sobre el paisaje, relacionándolo a los procesos de apropiación territorial. El área fronteriza entre el bosque Atlántico y la malla urbana en las laderas de Rio de Janeiro se caracteriza como una zona de transición, heterogénea, inestable y dinámica, donde es posible diferenciar diferentes fajas de ocupación, cuyas lógicas internas de estructuración afectan la configuración de las demás. Estas fajas conforman un gradiente de ocupación, donde las franja internas (fajas de mezcla) son las que sufren transformaciones más dinámicas, afectando e impactando las externas. En estas fajas de mezcla se localiza una constelación de núcleos de ocupación habitados por diferentes estratos sociales, con características formales e informales, es decir, regulares e irregulares desde el punto de vista urbanístico y de propiedad de la tierra, que establecen entre sí una relación imbricada de contigüidad y complementariedad. Se argumenta que la planificación urbanística, la gestión y la lógica de ocupación urbana en las laderas cariocas necesitan pasar por un proceso de ajuste, en dirección a un urbanismo regenerador, en el cual los espacios libres ejerzan un papel estructurador en la conexión, articulación y en la resiliencia del paisaje frente a los riesgos geológicos y en la mitigación de la antítesis entre el bosque, los territorios formalmente ocupados y las favelas.

PALABRAS CLAVE

Paisaje. Morfología del paisaje. Ocupación de laderas urbanas. Legislación. Patrones morfológicos. Espacios libres.

ABSTRACT

Mountains frame the landscape of the city of Rio de Janeiro and serve as support for the Atlantic forest and the urban fabric on its borders that gradually advances on it. This article analyzes the process of urban settlement on the slopes of the city of Rio de Janeiro, from a comparative analysis of landscape morphology. It focuses on the Tijuca Massif, whose slopes experience constant urban pressure from real-estate interests and territorial disputes around the edges of the Atlantic forest. This article describes occupation patterns found on the slopes of the city and specifically in the Tijuca Massif and points out the effects of local urban planning legislation on the landscape, linking them to the territorial appropriation processes and resulting environmental conflicts. The border between the Atlantic forest and the urban fabric on the slopes of Rio de Janeiro is an heterogeneous, unstable, and dynamic transition zone with different levels of occupation (strips), whose internal structural logic affect the configuration of the others, causing impacts, tension, and conflicts. These strips form a gradient of occupation, where the inner strips (mixed bands) are the ones that suffer the most dynamic changes, affecting and impacting the outer ones. Within these mixed bands, high income strata neighborhoods and *favelas* (slums) establish contiguous and complementary relationships among themselves. This picture demonstrates that urban planning, management, and the logic of urban occupation on the slopes of Rio de Janeiro need to evolve through a process of adjustment toward a regenerative urbanism, in which open spaces exert a structuring role to connect, articulate, and guarantee landscape resilience against geological hazards and mitigate the antithesis between the forest, formal settlements and the slums.

KEYWORDS

Landscape. Landscape morphology. Urban hillslopes. Legislation. Morphological patterns. Open spaces.

INTRODUÇÃO

¹ No âmbito deste trabalho conflitos socioambientais são entendidos como confrontos ou litígios inerentes aos valores e interesses da sociedade em relação a questões sociais e ambientais vinculadas à apropriação, ao controle e ao ordenamento territorial e às condições de vida delas derivadas.

² Com base em fotos aéreas de 1972, 1984 e 1996, e suas atualizações, reconhecimentos de campo e mapeamentos executados a partir da cota 40m em escala 1:10.000, Coelho Netto e colaboradores (GEOHECO-UFRJ/SMAC-RJ, 2000) demonstraram que o avanço da ocupação urbana sobre as encostas como a principal causa da devastação florestal no Rio de Janeiro.

³ Este artigo apresenta parte dos resultados da pesquisa intitulada “A Ocupação das Encostas no Rio de Janeiro: Morfologia, Legislação e Processos Socioambientais” (Schlee, 2011) desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da UFRJ a partir de uma abordagem transescalar em três escalas de análise: a cidade do Rio de Janeiro e sua contextualização, em comparação a outras quatro cidades brasileiras - Florianópolis, Vitória, São Paulo e Belo Horizonte, à luz dos aspectos geo-biofísicos, paisagísticos e de regulação da ocupação e de proteção das encostas; a caracterização da ocupação nos maciços e morros isolados no âmbito da cidade do Rio de Janeiro no contexto intra-urbano; e a ocupação urbana no Maciço da Tijuca. Análises em outras escalas encontram-se publicadas em Schlee, 2013a e Schlee, 2013b.

⁴ A cidade do Rio de Janeiro ocupa uma superfície de 122.456 ha, dos quais cerca de 22% é composta por florestas (florestas em estágio avançado de regeneração, florestas alteradas e bananais) e 11% por gramíneas. RIO DE JANEIRO/SMAC, 2010 (Uso do Solo e Cobertura Vegetal, In: <http://sigfloresta.rio.rj.gov.br>).

Quais as características da paisagem nas encostas da cidade do Rio de Janeiro?

Quais as relações entre os padrões espaciais que conformam esta paisagem e o processo de ocupação urbana levado a cabo nas encostas? Qual a influência da legislação urbanística local nesse processo e na organização socioespacial das encostas cariocas?

Como disse Pierre Gourou, as paisagens nos fazem perguntas. E como nos ensinaram Aziz AB’ Saber e Maurício de Almeida Abreu, a paisagem de hoje é um legado das heranças do passado. Sem entendê-las, não seremos capazes de interpretá-la nem de intervir de forma adequada sobre ela.

A morfologia da paisagem reflete a lógica dos processos que a moldaram ao longo do tempo. Nas encostas do Rio de Janeiro, vários foram os processos que deixaram suas marcas gravadas na paisagem: desmatamento, exploração vegetal e mineral, agricultura, abertura de vias, surgimento de núcleos urbanos, apropriação irregular da terra, disputas territoriais, desabamentos, reflorestamentos, regeneração natural, polarização social e segregação espacial. Conforme observaram Soares (2006) e Guerra (2005), as disputas por território na interface entre a cidade e a floresta nas encostas do Maciço da Tijuca expressam conflitos socioambientais¹ decorrentes dos processos ocorridos em tempos históricos diferentes.

A pressão urbana sobre as encostas, exercida pelo mercado imobiliário e pela expansão das favelas e loteamentos irregulares desde o século 19 e intensificada fortemente ao longo do século 20, potencializou conflitos socioambientais na interface entre a floresta e a mancha urbana, conduzindo ao quadro de segregação sócio-espacial que caracteriza esta porção do território. É também o principal fator relacionado à retração da floresta², a qual, por sua vez, gera maior vulnerabilidade a desabamentos a cada evento de chuva de maior intensidade. Estes, quando atingem áreas ocupadas pela mancha urbana, podem gerar consequências catastróficas.

O objetivo deste artigo é identificar os padrões morfológicos de ocupação das encostas cariocas relacionando-os aos processos que lhes deram origem e demonstrar a influência da legislação urbanística municipal nesta configuração. A metodologia adotada compreende uma leitura comparativa da paisagem, fundamentada por um referencial teórico-conceitual transdisciplinar e apoiada pela análise da dinâmica da ocupação ao longo do tempo através de pesquisas em fontes primárias e secundárias, levantamentos de campo, mapeamentos em ARCGIS na escala de vizinhança (1:2000) e análises de quadros-síntese, matrizes temáticas, mapas, esquemas interpretativos e perfis longitudinais³.

As manchas de ocupação nas encostas do Rio de Janeiro se mesclam e interpenetram aos fragmentos florestais que as envolvem, configurando uma área extremamente heterogênea, em processo de transformação. Do mesmo modo que a floresta é composta por um gradiente de fragmentos vegetais em estágios sucessionais diferenciados⁴, a mancha urbana, ao se expandir sobre as encostas, também não se configura de modo uniforme, constituindo-se de tecidos sociais e espaciais diferenciados.

Com foco na caracterização da ocupação das encostas do Maciço da Tijuca, onde se localiza o único Parque Nacional brasileiro integralmente urbano, foram analisados três recortes territoriais, localizados na bacia do Rio Carioca (1), na confluência entre as bacias de São Conrado e do Rio Rainha (2) e na bacia do Rio Cachoeira (3) (Figura 1).

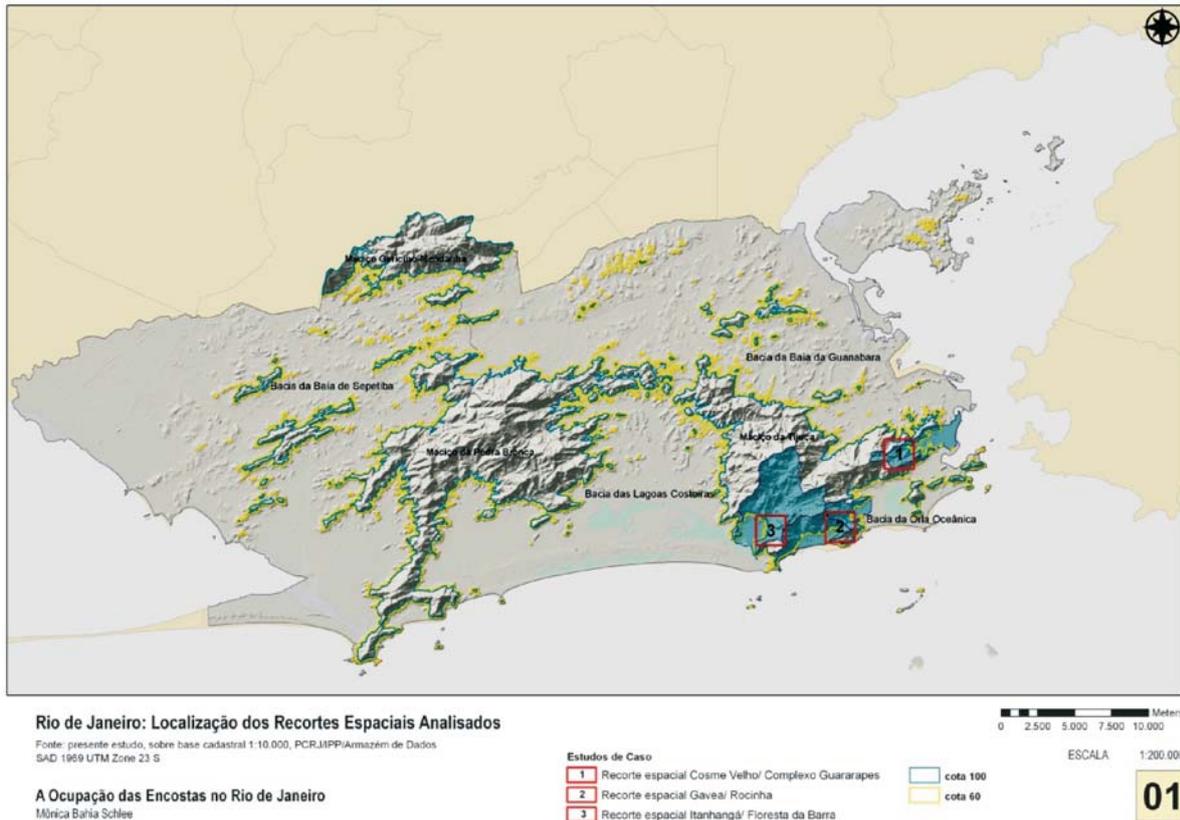


Figura 1. Localização dos recortes territoriais analisados. Fonte: Schlee, 2011.

A ocupação urbana nos três recortes espaciais estudados está situada junto a cabeceiras de drenagem, com declividades, formas e aspectos muito variáveis. À montante, existem encostas cobertas por florestas densas, ainda bem conservadas, afloramentos e escarpas rochosas. Os recortes analisados englobam loteamentos ou condomínios fechados e favelas que guardam entre si uma relação de contiguidade espacial e de polarização social, entremeados aos fragmentos de floresta. Os núcleos de ocupação são heterogêneos e diversificados, tanto em termos de configuração espacial quanto em termos de composição social, mesmo internamente. O processo de ocupação nestes recortes espaciais apresenta características específicas, por um lado, condicionadas pelas relações socioambientais que regeram e estruturaram os processos de urbanização nestas áreas, e comuns, por outro lado, fruto das transformações ocorridas no contexto urbano carioca.

O Recorte Territorial 1 situa-se a leste do Maciço da Tijuca, na bacia do Rio Carioca, e abrange a parte alta dos bairros do Cosme Velho e Santa Teresa e as favelas Guararapes, Vila Cândido e Cerro-Corá. Este recorte insere-se na zona de ruptura de gradiente (degrau estrutural) e apresenta fragmentos paisagísticos heterogêneos: floresta em estágios sucessionais diversos (avançado, alterado e em recomposição) protegida em parte pelo Parque Nacional da Tijuca e outras áreas protegidas em âmbito municipal; ocorrência esparsa de gramíneas; urbanização com padrões diferenciados (lotes urbanizados originários de antigos loteamentos e glebas de grandes dimensões não ocupadas em Cosme Velho e Santa Teresa e as favelas Guararapes, Vila

Cândido e Cerro-Corá); escarpas rochosas de grande impacto na paisagem do Rio de Janeiro (Corcovado e Morro Dona Marta) e um histórico de deslizamentos, cuja última ocorrência data de 2010. A ocupação urbana neste recorte territorial assenta-se sobre vales estreitos e espria-se à meia encosta.

O Recorte Territorial 2 situa-se ao sul do maciço, entre a bacia que drena para a praia de São Conrado e a bacia do Rio Rainha e abrange a parte alta do bairro da Gávea, onde a ocupação é composta por loteamentos de classe alta fechados por guaritas ladeados pela favela da Rocinha (a maior favela da América Latina). A ocupação da Rocinha transpôs, nos últimos trinta anos, o divisor entre estas bacias e avança sobre o bairro da Gávea, uma das áreas mais valorizadas da cidade. A área objeto de análise assenta-se sobre dois anfiteatros em oposição, onde sobressaem escarpas rochosas de grande impacto na paisagem (Morro Dois Irmãos), encostas íngremes com histórico de deslizamentos (última ocorrência também em 2010) e florestas em avançado estágio de regeneração, em parte protegidas pela Área de Relevante Interesse Ecológico (Arie) de São Conrado. A ocupação neste recorte territorial alastra-se pelas encostas côncavas e sobre os divisores.

Figura 2.

Recorte Territorial 1.
O eixo da ocupação coincide com o fundo do vale do Rio Carioca, em cuja margem direita situam-se as favelas, localizadas à meia encosta.
Foto: Mônica Bahia Schlee, 2010



Recorte Territorial 2.
A ocupação, cujo eixo se iniciou ao longo dos fundos de vale em ambas as vertentes (bacia de São Conrado e do Rio Rainha), se espalhou pelas encostas côncavas e pelos divisores. Ao fundo, vê-se a Rocinha, cuja ocupação atravessou o divisor de águas em direção à Gávea, ao longo do fundo de vale.
Foto: Mônica Bahia Schlee, 2010.



Recorte Territorial 3.
Este recorte engloba condomínios fechados de alta renda de e a favela Floresta da Barra, que se desenvolveram a meio da encosta na margem esquerda do Rio Cachoeira.
Foto: Marcio Lopes, 2010.

O Recorte Territorial 3 localiza-se a sudoeste do Maciço da Tijuca, na bacia do Rio Cachoeira, e insere-se no bairro Itanhangá, na interface entre loteamentos de classe alta e média fechados por guaritas que fazem divisa com o Parque Nacional da Tijuca ao norte e a favela Floresta da Barra. Esse trecho do Maciço da Tijuca apresenta uma geomorfologia complexa, com escarpas rochosas de grande impacto na paisagem, vales amplos que formam rampas onduladas predominantemente côncavas, recobertos por cobertura vegetal em avançado estágio de desenvolvimento, e enclaves e depósitos de blocos rochosos e material sedimentar provenientes de deslizamentos pretéritos. Entre os três recortes estudados, é a área com ocupação mais recente e se desenvolve à meia encosta.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Desde que o termo “paisagem” foi cunhado no século 15 até os dias de hoje seu significado sofreu gradativas alterações, resultantes das interpretações da realidade limitadas ao grau de conhecimento do momento em que foram formuladas. Inicialmente associado à expressão materializada de um fragmento da natureza visto através de um enquadramento, absorveu novas interpretações à medida que incorporou os conceitos vinculados à ecologia, à ecologia da paisagem e à teoria dos sistemas, que passaram a embasar e informar as análises e o planejamento paisagísticos a partir da década de 1950 (TROLL, 1950; ODUM, 1953; MCHARG, 1969; CORRÊA e ROSENDAHL, 2004). O conceito tomou novo impulso como combinação interativa, dinâmica, heterogênea e instável de aspectos físicos, biológicos e antrópicos, como demonstraram Bertrand (1971) e Forman (1986 e 1995). A abordagem utilizada nesta análise incorpora o conceito de paisagem como um sistema complexo, heterogêneo e interativo, que congrega várias combinações de agenciamentos e processos plurais nele refletidos – derivados do suporte natural, do suporte construído e das relações socioculturais – em interação em diversos tempos e escalas (SCHLEE et al 2009 e SCHLEE 2011).

O estudo da morfologia da paisagem analisa a configuração da paisagem como resultado de fatores inter-relacionados aos processos que a deram origem, sua estrutura, padrões, tipos e inter-relações em uma perspectiva histórica. Sauer (1925) revolucionou o estudo da paisagem ao propor um método morfológico de síntese, salientando a importância da identificação de tipos e padrões que a estruturam e das relações entre os elementos da sua forma e conteúdos. As contribuições teórico-metodológicas de Panerai (1999), Lamas (1992) e Kostof (1991) são úteis para compreender a formação da estrutura da paisagem urbana. A contribuição de Reis (2006) sobre as formas de organização dos territórios de expansão urbana em São Paulo e de Alonso (1999) sobre a transformação da paisagem das encostas de Florianópolis, além dos trabalhos seminais de Villaça (1998) e Abreu (1987, 1994 e 2001), com foco na análise dos processos históricos, socioeconômicos e funcionais, tem a preocupação de vinculá-los ao contexto territorial brasileiro e por isso são referências especialmente úteis à análise da morfologia da paisagem das encostas do Rio de Janeiro.

O conceito de fronteira, por sua vez, foi inicialmente associado à ideia de limite entre áreas territoriais distintas, que podem funcionar como barreiras abruptas e impenetráveis ou como uma costura entre dois tipos de tecido ou fragmentos que se tangenciam e estabelecem algum tipo de conexão (FORMAN, 1995). No âmbito deste trabalho, o conceito de fronteira incorpora a noção de região

de inflexão entre diferentes tecidos urbanos e sociais em processo de transformação e interpenetração (PANERAI, 1999).

A forma de organização sócio-espacial nesta região de fronteira expressa a polarização social e o processo de segregação espacial, que separam as camadas com renda elevada das empobrecidas, em curso em várias nas cidades brasileiras, conforme demonstrado por Villaça (1998). Nas últimas décadas, tem se intensificado o isolamento das diferentes camadas sociais em espaços segregados, que desestimulam a interação de grupos heterogêneos, mesmo dentro das favelas.

Para Flavio Villaça (1998), a segregação espacial urbana é uma tendência de organização espacial inerente à estrutura intraurbana brasileira, na qual estratos sociais ou funções urbanas tendem a se concentrar espacialmente, sem impedir a presença de outras classes no mesmo espaço. Nessa organização sócio-espacial polarizada, segundo Caldeira (2000), as camadas sociais, apesar de habitarem o mesmo território, não convivem diretamente umas com as outras. Esta estratégia de isolamento responde à necessidade das camadas altas e médias em organizar e promover o processo de distinção, estremecido com a recente democratização da sociedade, por meio da qual as classes trabalhadoras conquistaram direitos e ocuparam espaços físicos e políticos.

As relações de exclusão *versus* inclusão e valorização *versus* desvalorização acontecem tanto entre as áreas formais e as favelas como nestas últimas, internamente. Tanto umas como as outras possuem lugares mais valorizados e outros menos. Como argumentou Valladares (2005), as favelas são, em média, áreas mais pobres, mas não o são uniformemente, congregando uma estrutura social diversificada, fruto de processos de mobilidade social, de aceitação da ilegalidade e de segregação espacial que fazem parte da dinâmica de desenvolvimento da cidade.

Com base neste arcabouço teórico, a zona de fronteira entre a floresta e a cidade adquire uma forma fluida e heterogênea, sujeita a transformações contínuas. Como área de transição, região de contato entre extremos, proporciona a aparição de elementos híbridos. No caso das encostas urbanas cariocas, podem ser pensadas como áreas periurbanas ou como zonas de contato e conflito entre polos opostos, entre a matriz floresta e a matriz cidade e entre camadas sociais distintas.

CONFIGURAÇÃO DA OCUPAÇÃO NAS ENCOSTAS CARIOCAS. PADRÕES ESPACIAIS E APONTAMENTOS SOBRE OS PROCESSOS DE TRANSFORMAÇÃO

Ao analisar o processo de dispersão da urbanização em curso no Brasil, Reis (2006) observou o esgarçamento do tecido nas áreas periféricas às manchas urbanas consolidadas, onde novos núcleos isolados em meio aos espaços livres formam constelações que se assemelham a uma nebulosa sobre o território. Este padrão de constelação sobre o território também pode ser aplicado à ocupação urbana das encostas cariocas, entretanto, no âmbito do das montanhas do Rio de Janeiro, a organização territorial dos núcleos apresentam características próprias, inerente ao processo de desenvolvimento intraurbano carioca.

A morfologia da paisagem das encostas, expressa nos padrões espaciais observados, reflete a lógica dos processos que a produziram ao longo do tempo

e a influência da legislação que incide sobre ela. A zona de fronteira entre a floresta e a malha urbana situada sobre as encostas do Rio de Janeiro caracteriza-se como uma zona de transição e instabilidade, heterogênea e dinâmica. Nessa zona é possível discernir algumas faixas com configurações distintas, cujas lógicas internas de estruturação afetam a configuração das demais:

- Florestas conservadas com focos de ocupação urbana isolados (tecido com predomínio da floresta como matriz da cobertura do solo);
- Mescla de fragmentos florestais e fragmentos de mancha urbana, com predominância da floresta (tecido onde a matriz da cobertura do solo é configurada pela mistura de floresta e mancha urbana);
- Mescla de fragmentos de mancha urbana (regular e irregular do ponto de vista urbanístico e fundiário) e fragmentos florestais, com predomínio da mancha urbana (tecido onde a matriz da cobertura do solo é configurada pela mistura de floresta e mancha urbana);
- Mancha urbana consolidada com focos de fragmentos florestais (tecido urbano consolidado onde a matriz de cobertura do solo é a mancha urbana).

Essas faixas conformam um gradiente de ocupação urbana e de proteção em relação às florestas, onde as faixas internas (faixas de mescla) são as que sofrem transformações mais dinâmicas, onde as tensões e conflitos socioambientais se configuram de forma mais evidente, repercutindo e causando impactos nas faixas exteriores. As faixas de mescla são também regiões onde predominam espaços livres híbridos, com potencial para se contrapor à limitação física imposta por barreiras abruptas, que impedem o contato e a troca entre diversidades, constituídas por elementos de natureza material (costões, muros, cercas, portões, pátios segregados) ou imaterial (insegurança, preconceito, polarização social e segregação espacial).

A paisagem da cidade do Rio de Janeiro é emoldurada por montanhas envolvidas por planícies fluviais e marinhas, onde se destacam os maciços da Tijuca, da Pedra Branca e Gericinó-Mendanha. Estes maciços são atravessados por uma rede bastante ramificada de canais fluviais, com um padrão do tipo radial, e ainda apresentam percentual significativo de cobertura vegetal remanescente da Mata Atlântica, em estágios sucessoriais diversificados (florestas em estágio avançado de regeneração, florestas secundárias e formações vegetais pioneiras), gramíneas e imponentes escarpas rochosas. As bacias que drenam o Maciço da Tijuca convergem seus fluxos líquidos, sólidos e solúveis tanto para a Baía da Guanabara como para as lagoas e praias da baixada de Jacarepaguá, Lagoa Rodrigo de Freitas e praias da zona Sul. O Maciço da Pedra Branca, por sua vez, é drenado tanto para as lagoas e praias da baixada de Jacarepaguá, como para a baía de Sepetiba, enquanto a parcela carioca do Maciço do Mendanha drena seus fluxos para a baía de Sepetiba e para a baía da Guanabara. Fenômenos de deslizamentos são característicos do domínio montanhoso no qual se insere a cidade do Rio de Janeiro, como indicado por Coelho Netto (GEOHECO-UFRJ/SMAC-PCRJ, 2000).

A ocupação urbana nas encostas do Rio de Janeiro se desenvolve de forma polinuclear e descontínua, expandindo-se de forma tentacular através dos eixos de penetração e de ligação entre os núcleos iniciais, cujo trajeto, de forma geral, coincide com os fundos de vale (SCHLEE, 2011). O padrão polinuclear da ocupação nas encostas da cidade mescla ilhas (núcleos) de urbanização

rarefeita nas áreas formais e de maior densidade nas favelas e espalha-se ao longo das bordas dos maciços e serras no prolongamento da malha urbana e ao longo das vias de ligação que os atravessam, envolvidos e entremeados pelas florestas. Os principais vetores de crescimento da cidade desenvolveram-se longitudinalmente, partindo da área central, situada no extremo leste da cidade, em direção a noroeste e a sudoeste, gerando uma mancha urbana descontínua, entrecortada pelos maciços costeiros, serras e morros isolados e costões rochosos. A zona sul, junto à orla marítima, foi planejada para abrigar as camadas abastadas e a zona norte, na trilha dos bondes, trens e grandes eixos rodoviários, os pobres (ABREU, 1987). Contudo, uma simples análise da dinâmica populacional e sua organização espacial mostra que o quadro não é tão simples

ORGANIZAÇÃO SOCIOESPACIAL

Enquanto a taxa de crescimento da população da cidade do Rio de Janeiro manteve um percentual constante em torno de 7% nas últimas três décadas, demonstrando uma tendência à estabilização, a população residente nas favelas da cidade que era da ordem de 16% em 1991, aumentou para 19% em 2000, atingindo 22% do total da população da cidade em 2010, conforme a Tabela 3.

Do total de 1021 favelas na cidade contabilizadas em 2010, 202 favelas, que equivalem a 35% do total, localizam-se em encostas e têm toda ou parte da sua área territorial localizada acima da cota 60m⁵, conforme Tabela 4. Na AP 2, principalmente, e na AP 1 predominam favelas em encostas. Cerca de 80% e 60%, respectivamente, das favelas nestas áreas de planejamento localizam-se em encostas acima da cota 60. Na AP 4 as favelas em encostas correspondem a a 33% do total de favelas.

Em termos da organização socioespacial, do percentual da área urbana acima da cota 60 m, cerca de 67% são ocupadas por construções de padrão médio e alto e aproximadamente 33% correspondem a assentamentos aglomerados (favelas). Em relação à área urbanizada acima da cota 100 m, aproximadamente 57% corresponde a construções de padrão médio e cerca de 43% correspondem a assentamentos aglomerados (favelas), evidenciando a organização sócio-espacial polarizada que caracteriza a ocupação urbana nas encostas cariocas.

OCUPAÇÃO

O perfil da ocupação nas encostas do Rio de Janeiro acima da cota 60m é majoritariamente urbano, onde cerca de 70% da área ocupada é urbana, 25% agrícola e apenas 5% vincula-se à exploração mineral. A ocupação no Maciço da Tijuca difere bastante dos outros dois maciços (Pedra Branca e Gericinó-Mendanha) em termos de composição. No Maciço da Tijuca predomina majoritariamente a ocupação urbana, enquanto nos outros dois maciços ainda prevalece a ocupação agrícola. A ocorrência do uso vinculado à exploração mineral é esparsa, concentrando-se na região de contato entre os maciços da Tijuca e Pedra Branca, na vertente norte do Maciço da pedra Branca e nas serras isoladas.

⁵ As cotas 60 e 100 m acima do nível do mar representam “teoricamente” o marco-limite legal da ocupação urbana nas encostas da cidade, instituído a partir de 1970, conforme será demonstrado a seguir.

Tabela 3: Cidade: Dinâmica populacional

	2010	% em 2010	Dinâmica 2000-2010 (%)	2000	% em 2000	Dinâmica 1991-2000 (%)	1991	% em 1991	Dinâmica 1980-1991 (%)	1980	% em 1980
Cidade	6.323.037	100	7	5.857.879	100	6	5.480.768	100	7	5.090.723	100
Favelas	1.393.314	22		1.092.958	19	19	882.483	16			

Fonte: presente estudo, modificada a partir de dados do Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos - IPP/Armazem de Dados, dos anuários estatísticos de 1993 e 1998 e do Censo IBGE 2010

Tabela 4: Cidade: Favelas acima da cota 60m

Áreas de Planejamento	Área favelas total (ha)	Área favelas acima cota 60m (ha)	Nº de favelas acima cota 60m	%
Cidade	4.686,56	1.621,48	202	35
Área Planejamento 1	241,47	145,67	24	60
Área Planejamento 2	422,21	335,04	32	79
Área Planejamento 3	1.842,69	908,86	107	49
Área Planejamento 4	703,76	231,91	39	33
Área Planejamento 5	1.476,44	429,44	71	29

Fonte: Presente estudo, elaborada a partir da revisão da Tabela 2642 elaborada em 2010, Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos - IPP/ DIG - Gerência de Cartografia, Levantamento aerofotogramétrico 1999, 2004, imagem de satélite 2008 e SABREN - Sistema de Assentamentos de Baixa Renda

Tabela 5: Cidade: Área urbana formal e informal acima da cota 60m

Área informal	13.117.038	1.312	33
Área formal	26.166.205	2.617	67
Total	39.283.243	3.928	100

Fonte: presente estudo, a partir do mapeamento de uso do solo, Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos - IPP/ DIG - Gerência de Cartografia, 2004

Tabela 6: Cidade: Área urbana formal e informal acima da cota 100m

Área informal	5.179.478	518	43
Área formal	6.945.543	695	57
Total	12.125.021	1.213	100

Fonte: presente estudo, a partir do mapeamento de uso do solo, Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos - IPP/ DIG - Gerência de Cartografia, 2004

Tabela 7: Cidade: Ocupação acima da cota 60m

Uso do solo	Área (ha)	% Área ocupada	% Área total
área urbanizada	2.720	69	8
área agrícola	1.004	25	3
área de exploração mineral	217	5	1
ÁREA OCUPADA	3.940	100	12
ESPAÇOS LIVRES: área não urbanizada	30.128		88
ÁREA TOTAL	34.069		100

Fonte: presente estudo, a partir do mapeamento de uso do solo, Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos - IPP/ DIG - Gerência de Cartografia, 2004

Tabela 8: Cidade: Ocupação acima da cota 100m

Uso do solo	Área (ha)	% Área ocupada	% Área total
área urbanizada (residencial e usos afins)	913	49	3
área agrícola	853	46	3
área de exploração mineral	97	5	0
ÁREA OCUPADA	1.862	100	7
ESPAÇOS LIVRES: área não urbanizada	25.483		93
ÁREA TOTAL	27.345		100

Fonte: presente estudo, a partir do mapeamento de uso do solo, Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos - IPP/ DIG - Gerência de Cartografia, 2004

Tabela 9: Cidade: Ocupação entre as cotas 60m e 100m

Uso do solo	Area (ha)	% Area ocupada	% Area total
área urbanizada	1778	87	26
área agrícola	151	7	2
área de exploração mineral	120	6	2
ÁREA OCUPADA	2.049	100	30
ESPAÇOS LIVRES: área não urbanizada	4.674		70
ÁREA TOTAL	6.724		100

Fonte: presente estudo, a partir do mapeamento de uso do solo, Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos - IPP/ DIG - Gerência de Cartografia, 2004

A área ocupada nas encostas da cidade acima da cota 100 corresponde a aproximadamente 7% do total da área territorial, conforme a Tabela 8. Nesta área, cerca de 3% equivale à ocupação urbana e aproximadamente 3% à agrícola. O percentual de espaços livres é ainda mais expressivo, perfazendo aproximadamente 93% do total da área territorial acima da cota 100m com cobertura vegetal arbórea, arbustiva, gramíneas, afloramentos rochosos e corpos d'água. Acima da cota 100m aproximadamente 49% da área total é ocupada por área urbana residencial e cerca de 46% por área agrícola.

Na borda das encostas, entre as cotas 60m e 100m, 30% do total da área territorial encontra-se ocupado, conforme Tabela 9. Deste percentual, aproximadamente 26% corresponde à ocupação urbana; 2% à agrícola e 2% à exploração mineral. Aproximadamente 70% da área territorial nesta faixa da cidade ainda são espaços livres de edificação. O perfil da ocupação nesta faixa é ainda mais evidentemente urbano, com cerca de 87% da área destinada a usos urbanos, 7% a usos agrícolas e apenas 6% vinculados à exploração mineral.

Usos

Na análise elaborada na escala da cidade a partir do mapeamento realizado pelo IPP em 2004, cerca de 93% do total da área ocupada acima da cota 60m refere-se ao uso residencial, 2% a usos vinculados ao lazer e 2% ao uso institucional, conforme Tabela 10. Os usos vinculados ao comércio e aos serviços, indústrias e transportes, apesar de existentes, não são significativos.

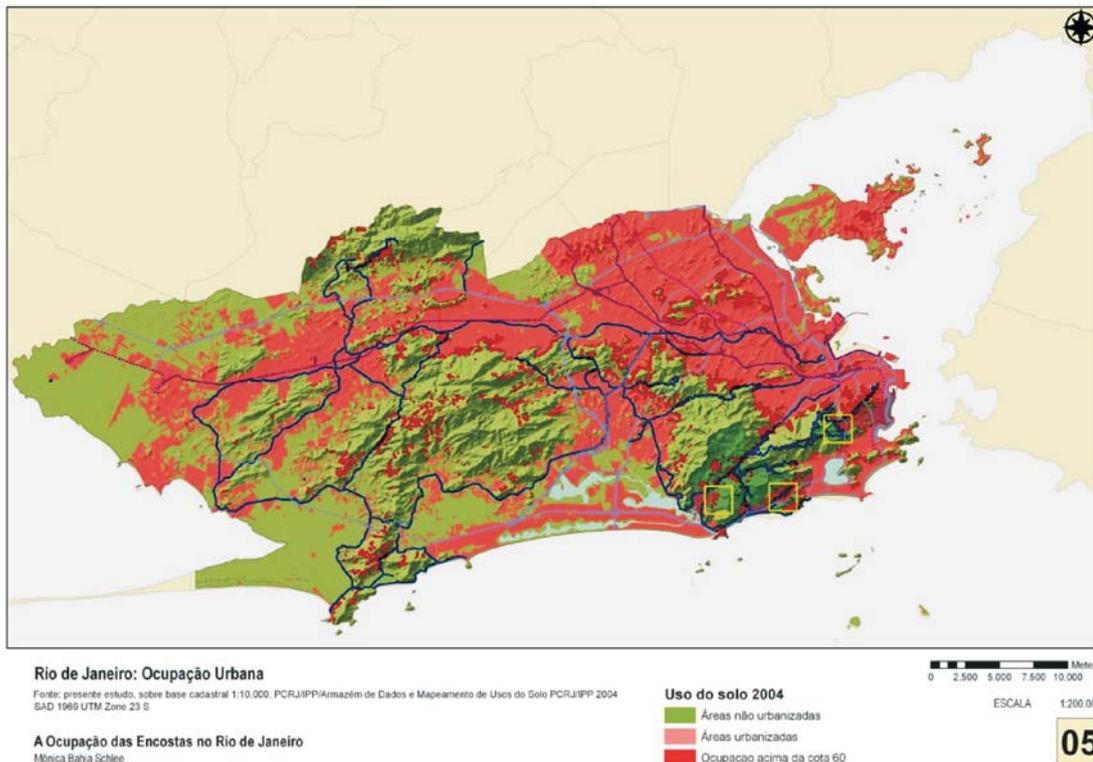
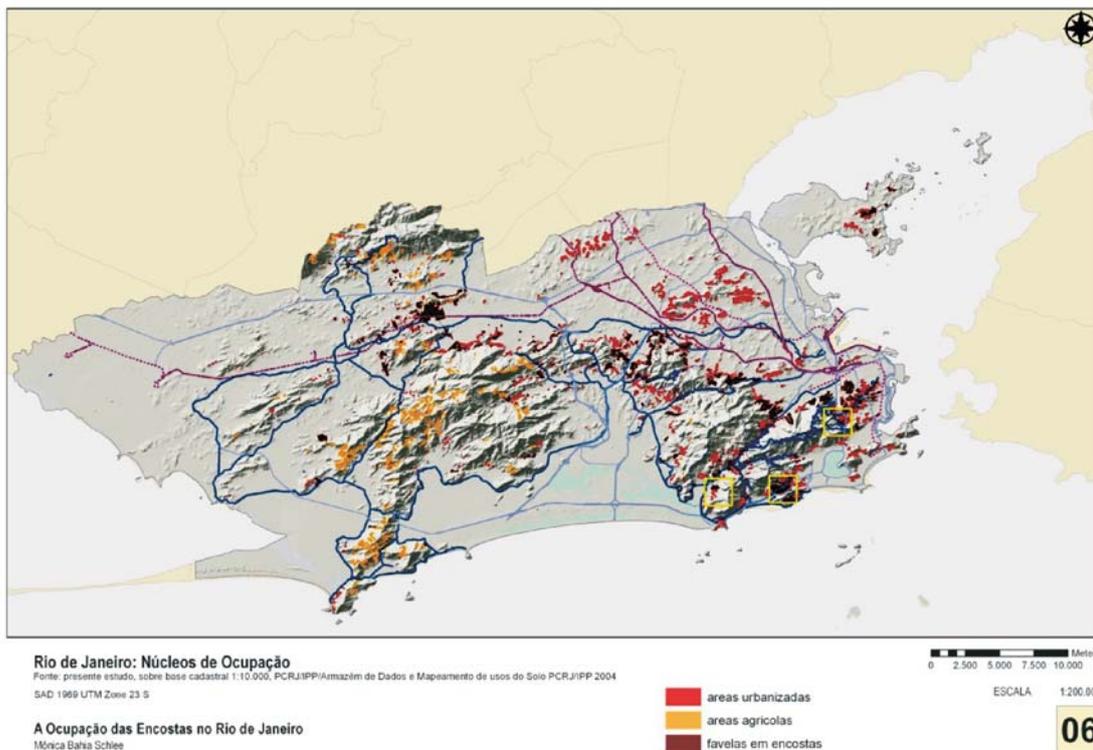


Figura 3. Ocupação urbana no Rio de Janeiro. Fonte: Schlee, 2011.

Figura 4: Núcleos de ocupação nas encostas. Fonte: Schlee, 2011



pós-
105

Tabela 10: Cidade: Usos área urbana acima cota 60m

Uso do solo	Area (m ²)	Area (ha)	%
Uso residencial (formal)	12.221.100	1.222	45
Uso residencial (informal)	13.117.038	1.312	48
Lazer	644.786	64	2
Áreas não edificadas	451.031	45	2
Institucional (educação e saúde)	318.954	32	1
Institucional (outros) e de infraestrutura pública	269.361	27	1
Comércio e serviços	119.866	12	0
Industrial	51.934	5	0
Transportes	5.873	1	0
Total	27.199.943	2.720	100

Fonte: presente estudo, a partir do mapeamento de uso do solo, Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos - IPP/ DIG - Gerência de Cartografia, 2004

Tabela 11: Cidade: Usos área urbana acima cota 100m

Uso do solo	Area (m ²)	Area (ha)	%
Uso residencial (formal)	3.752.512	375	40
Uso residencial (informal)	5.179.478	518	55
Lazer	286.105	29	3
Áreas não edificadas	20.893	2	0
Institucional (educação e saúde)	55.064	6	1
Institucional (outros) e de infraestrutura pública	93.454	9	1
Industrial	25.419	3	0
Transportes	2.932	0	0
Total	9.415.857	942	100

Fonte: presente estudo, a partir do mapeamento de uso do solo, Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos - IPP/ DIG - Gerência de Cartografia, 2004

Acima da cota 100m, conforme a Tabela 11, a predominância do uso residencial é ainda mais intensa, equivalendo a aproximadamente 95% do total da área ocupada em 2010 (Censo IBGE, 2010), cerca de 3% refere-se a usos vinculados ao lazer e 2% ao uso institucional. O uso industrial, apesar de ainda existente, não é significativo.

Em relação à composição dos espaços livres, mais de 70% dos espaços livres acima da cota 60m ainda possuem cobertura vegetal arbórea em diversos estágios sucessionais. Em 15% destes espaços livres a cobertura vegetal arbórea foi substituída por gramíneas invasoras. O percentual de cobertura vegetal arbórea atinge mais de 75% acima da cota 100m. Os espaços livres cobertos por gramíneas concentram-se principalmente nas vertentes norte e oeste dos Maciços da Tijuca, da Pedra Branca e das serras isoladas.

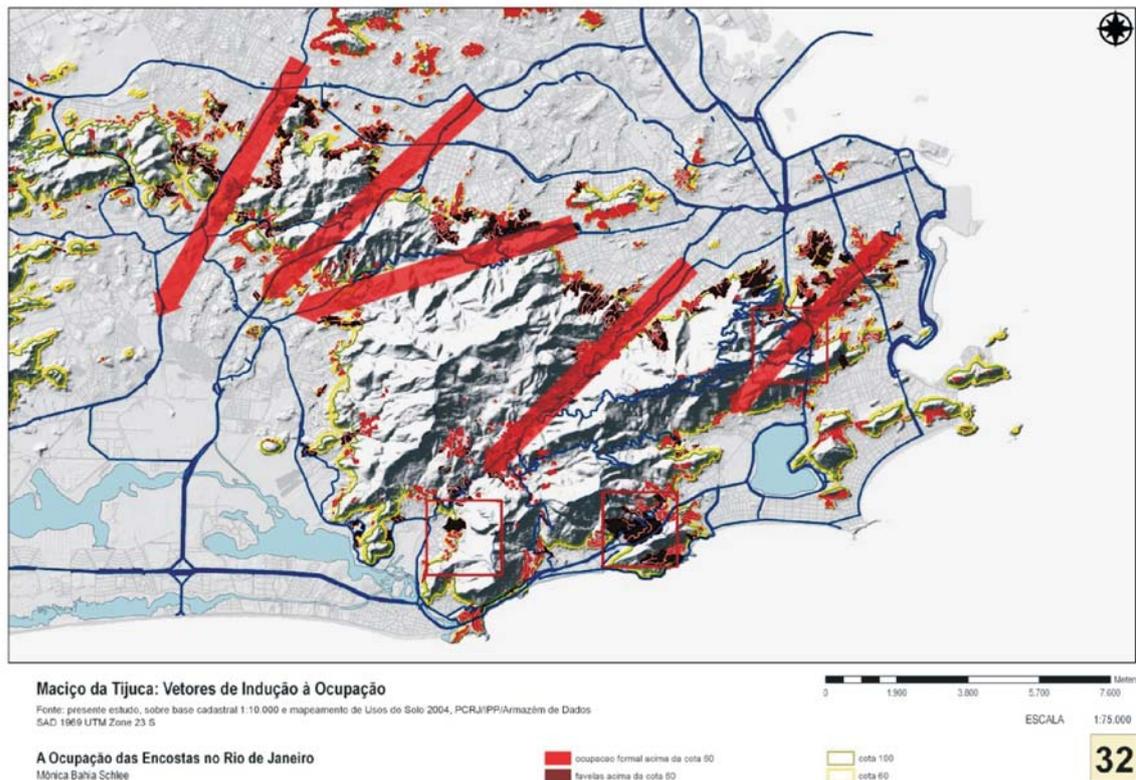
COMO ESTAS FAIXAS TIVERAM ORIGEM? QUAIS OS PROCESSOS VINCULADOS A ESTA CONFIGURAÇÃO NO MACIÇO DA TIJUCA?

Ao longo do desenvolvimento da cidade, a valorização imobiliária da zona sul, ao longo da orla marítima, induziu à abertura de ligações viárias sobre os maciços, de modo a facilitar a mobilidade no sentido transversal, em direção à orla, e a criar, no caminho, novas áreas atraentes para o mercado imobiliário. Alguns dos vetores de expansão da cidade cortaram o Maciço da Tijuca na direção nordeste-sudoeste, funcionando como indutores à ocupação do maciço. Além da pressão pela ocupação que avançou pelas bordas, estes eixos transversais deram origem, concentraram e conectaram diversos núcleos, tanto de ocupação formal quanto de ocupação informal. O primeiro deles partiu da região central da cidade em direção à zona sul, dando origem ao bairro de Santa Teresa; outro ligou a Tijuca à Barra da Tijuca, sobre o amplo fundo de vale cuja ocupação deu origem ao bairro do Alto da Boa Vista e do Itanhangá e o terceiro ligou os bairros do Grajaú e Vila Isabel aos bairros de Jacarepaguá e Barra da Tijuca. Ao longo desses eixos estabeleceram-se os primeiros núcleos de ocupação.

Conforme demonstraram Abreu (1987, 1994 e 2005), Heynemann (1995) e Soares (2006), o processo de ocupação urbana nas encostas do Maciço da Tijuca iniciou-se com o declínio da cafeicultura a partir do século 19. Neste

pós-
107

Figura 5: Os vetores de indução à ocupação no Maciço da Tijuca. Fonte: Schlee, 2011.



período acirram-se as disputas territoriais e conseqüentemente os conflitos entre a aristocracia de origem estrangeira, os quilombolas e ex-escravos e a classe média luso-brasileira. O declínio da atividade agrícola nas encostas do Maciço da Tijuca, a valorização das terras, não só pelos grandes latifundiários, mas também pelos pequenos proprietários rentistas expulsos após as reformas no núcleo central da cidade na virada do século 20 e o redirecionamento das indústrias têxteis para fora do perímetro urbano, a par e passo com a abertura de novas vias e estradas e com a implantação dos bondes, propiciaram a gradativa ocupação urbana deste maciço, tanto pelas classes abastadas, quanto pelas classes menos favorecidas, dispersas de forma pulverizada em suas bordas e vias de ligação (Abreu 1987, 1994; Bonduki, 1998; Vaz, 2002; Silva, 2005). A localização privilegiada do Maciço da Tijuca ? o mais próximo da área central ? e o processo de descentralização e distribuição no território de forma não equilibrada da força de trabalho, em curso na cidade, potencializaram este processo.

Apesar da predominância de áreas públicas nas encostas do Maciço da Tijuca, devido à existência do Parque Nacional da Tijuca e às reservas florestais periféricas, originadas no início do processo de parcelamento do solo, a maioria das favelas estudadas estão situadas em propriedades privadas. O início do processo de ocupação das favelas resultou de uma variedade de situações, que envolve desde a aquisição coletiva da terra, a permissão de ocupação consentida pelos proprietários originais ou por instituições religiosas, a invasão ou ocupação irregular de loteamentos não legalizados, ou a não implantação de equipamentos comunitários por parte do poder público.

O surgimento da ocupação informal guarda estreita relação com os processos que geraram a ocupação formal nas encostas, vinculando-se a situações em que proprietários autorizaram a permanência no local mediante cobrança de taxas ou aluguéis, à autorização de permanência por instituições privadas, religiosas ou públicas, como as forças armadas, à doação de áreas à igreja por proprietários fundiários interessados em manter estoques de mão-de-obra sob a tutela da igreja, conforme apontado anteriormente por Marx (1991), Abreu (1994 e 2001) e Silva (2005), e à implantação de loteamentos que não tiveram o processo de legalização concluídos, como demonstrado por Schlee (2011).

O início da ocupação urbana formal e informal foi concomitante nos três recortes estudados, apesar das singularidades inerentes aos processos que lhes deram origem. Nos três recortes, constata-se uma nítida vinculação entre a configuração atual da ocupação urbana e a situação fundiária contemporânea e a configuração e os processos fundiários pretéritos. O processo gradativo de transformação do uso religioso e de defesa do território para o uso agrícola e residencial apresentam similaridades e peculiaridades nos três recortes estudados. As ordens e irmandades católicas detinham propriedades fundiárias tanto no alto Cosme Velho, como no alto da Gávea, as quais foram gradativamente transferidas, por meios diversos, a outros agentes sociais (SCHLEE, 2011). Conforme descrito por Abreu (2001), os proprietários privados costumavam doar parcelas de suas terras para instituições religiosas para abrigar seus trabalhadores. Com o tempo, essas áreas deixaram de ser administradas pela igreja, foram vendidas ou cedidas aos moradores e tornaram-se mais densas devido à migração e à falta de uma política de habitação social. A presença da classe trabalhadora remonta ao período pré-urbano, o que sugere uma relação entrelaçada entre estes diferentes estratos por muitas décadas.

Com a desativação gradativa do uso agrícola e, em especial, com a valorização das montanhas e florestas pelas elites (estrangeira e local), proliferaram fazendas e chácaras com características inicialmente peri-urbanas nestas áreas, utilizadas como segunda residência (ABREU, 1987; CAVALCANTI, 1997). As relações de poder das elites acabaram por suplantar a hegemonia das ordens religiosas na ocupação dessas encostas que, no entanto, conservaram parte de seu estoque de terras de forma pontual, sediando igrejas, instituições de ensino e hospitais, como pode ser observado nas áreas estudadas (SCHLEE, 2011). As grandes propriedades agrícolas e de segunda residência foram progressivamente subdivididas em propriedades menores ainda no século 19 (CAVALCANTI, 1997; SCHLEE, 2002).

O PAPEL DA LEGISLAÇÃO URBANÍSTICA

A legislação urbanística municipal exerceu um papel de destaque no processo de produção e reprodução da paisagem da cidade. Da captação das águas dos rios à extração de lenha e carvão para garantir o abastecimento urbano, passando pelo fugaz e devastador cultivo do café, a apropriação inicial das encostas esteve primordialmente atrelada à função utilitarista, da exploração e/ou do uso produtivo dos recursos naturais. Ao longo do processo de desenvolvimento da cidade, o processo de expansão da ocupação urbana nas encostas foi pautado pela superposição de diversos instrumentos legais editados para controlar e ordenar as construções e o parcelamento da propriedade privada.

A aplicação do zoneamento urbanístico como instrumento de planejamento e gestão do solo foi adotada de forma embrionária no Rio de Janeiro ainda no século 19, consolidando-se através de diversas normativas instituídas no século 20, como demonstrou Borges (2007). No caso da ocupação das encostas, destacam-se os decretos 1185/1918, 5595/1935, 6000/1937, E 3800/1970, 322/1976. Em 1918, a zona urbana do Rio de Janeiro foi pela primeira vez subdividida em outras três zonas que abrangiam a área central e as áreas compreendidas entre o litoral às áreas montanhosas, de acordo com a posição geográfica e a valorização urbana (BORGES, 2007). A consolidação gradativa da separação entre zonas residenciais e zonas não residenciais se consolidou a partir do decreto de 5595/1935, substituído em seguida pelo decreto 6000/1937, nos quais foram estabelecidas as zonas residencial, comercial, portuária, industrial e agrícola.

Paralelamente, a oficialização dos projetos de alinhamento pela administração Pereira Passos na virada do século 20 e posteriormente dos projetos de loteamento em 1935 como mecanismos urbanísticos reguladores da ocupação do solo instaurou uma prática urbanística extremamente fragmentada. A partir de então, a aplicação do zoneamento para a regulação da ocupação nas encostas foi fortemente balizada pela prática de licenciamentos individualizados caso a caso, a partir dos Projetos de Alinhamento Aprovados (PAAs) e dos Projetos de Loteamentos Aprovados (PALs).

O gradativo movimento de parcelamento da terra nas encostas do Maciço da Tijuca se intensificou a partir das décadas de 1930 e 1940, espalhando-se pelas encostas da zona sul, da zona norte, e posteriormente dos bairros de Jacarepaguá e do Itanhangá. Remonta a este período a maioria dos registros de loteamentos situados na porção sudeste/nordeste do Maciço da Tijuca. Por

meio de Projetos de Loteamento Aprovado (PAL), a ocupação das encostas da cidade se formou tal qual uma colcha de pequenos retalhos, de maneira fragmentada, individualizada e descontínua (SCHLEE, 2011).

A maior parte dos parcelamentos localizados no recorte espacial do Cosme Velho registrados em Projetos Aprovados de Loteamento (PALs) data das décadas de 1930 e 1940. As terras loteadas pertenciam a antigas chácaras e fazendas que já existiam no final do século 19. No recorte situado na interface entre os bairros da Gávea e da Rocinha, apesar de ter ocorrido parcelamento no final da década de 1920, cujo processo de legalização não foi concluído, os parcelamentos registrados datam, em sua maioria, das décadas de 1940 e 1960. No recorte espacial localizado no Itanhangá, por sua vez, os parcelamentos são mais recentes, datando do final da década de 1940 e das décadas de 1950, 1960 e 1970.

O Decreto 5595/1935 instituiu pela primeira vez na cidade a necessidade de licença para abertura de loteamentos e desmembramentos em áreas com testada para logradouro público, a observância da relação entre os espaços livres destinados ao público e as áreas destinadas aos lotes, da orientação e concordância dos traçados, de dimensionamento dos lotes e da indicação de afastamentos, áreas máximas de ocupação das edificações nos lotes, reserva de espaços livres no interior das quadras e áreas a serem cedidas para edifícios públicos, praças e parques.

O Decreto 6000/1937 consolidou o instrumento de zoneamento como norteador da ocupação e da gestão do solo urbano e remanejou as antigas fábricas localizadas junto aos rios e córregos nas encostas valorizadas da cidade, deixando para trás trabalhadores sem moradia fixa, instalações obsoletas e terras valorizadas a espera de um novo uso (Abreu 1987, Vaz 2002 e Silva, 2005).

Por outro lado, a preocupação com o aspecto paisagístico das montanhas cariocas, apesar de se fazer presente no Decreto 6000/1937, refletiu-se em seu arcabouço legal de forma invariavelmente pontual e dissociada da preocupação com o impacto da verticalização sobre a paisagem, com ênfase apenas em medidas para garantir a visibilidade da paisagem urbana a partir das montanhas da cidade e não o contrário. Até o início da década de 1970, não houve maiores preocupações com a proteção da paisagem vista da cidade em direção às montanhas.

Todavia, em resposta aos grandes deslizamentos ocorridos no final da década de 1960 e à ameaça da aprovação de loteamentos impactantes nas encostas da Zona Sul da Cidade, as normativas estabelecidas na década de 1970 (Decretos Estaduais 3800/1970 e 6168/1973 e posteriormente o Decreto Municipal 322/1976, ainda vigentes) se configuraram como um marco referencial, demonstrando o (re)conhecimento pelo poder público, ainda que embrionariamente, do impacto da retração florestal para a instabilidade dos solos das encostas e de sua relação com o aumento da frequência dos deslizamentos nos maciços e morros da Cidade.

A primeira iniciativa de âmbito local para proteção das florestas nas encostas se deu com o decreto estadual 3800/1970, que criou uma zona de reserva florestal (ZE 1), posteriormente ratificada pelo decreto municipal nº 322/1976, destinada a proteger a cobertura vegetal das encostas acima de 60 metros em relação ao nível do mar (cota 60) nos morros do Pão de Açúcar, Urca e Telégrafo e serra do Engenho Novo, e acima de 100 metros em relação ao nível

do mar (cota 100) nos demais morros e serras do município, na qual ficaram proibidos novos loteamentos ou arruamentos de iniciativa particular.

O Decreto E 6168/1973 proibiu a abertura de novos logradouros de iniciativa particular acima de 60 metros em relação ao nível do mar (cota 60m) em todos os morros da cidade. Esse decreto estabeleceu ainda que as terras a serem doadas ao poder público no licenciamento dos parcelamentos deveriam estar situadas abaixo da cota 60m. Os parâmetros estabelecidos no Decreto-lei 77/1975 relacionaram a altura da edificação à sua posição geográfica (cotas de soleira), incidindo apenas sobre a área de proteção paisagística da Lagoa Rodrigo de Freitas. Este decreto deu origem à normativa referendada pelo Decreto 322/1976, que vinculou as alturas das edificações às cotas de soleira nas outras áreas da cidade.

O Decreto 322/1976 manteve a proibição dos loteamentos ou arruamentos de iniciativa particular nas áreas situadas em ZE 1, correspondentes à Zona de Reserva Florestal, ressalvados os terrenos anteriormente registrados em Projetos Aprovados de Loteamento (PALs) com testada para logradouro público reconhecido. Na existência de PALs aprovados, os parâmetros estabelecidos induziram a uma ocupação bastante rarefeita, com lotes mínimos de 10.000 m²; uso residencial; uma única edificação unifamiliar por lote; gabarito máximo de dois pavimentos para edificações de qualquer natureza; área livre mínima entre 80% e 90% da área do lote, dependendo da dimensão do mesmo e afastamento frontal mínimo de cinco metros (Decreto 322/1976, art. 166). Vale ressaltar que a esta normativa não estabelecia parâmetros quanto à permeabilidade do solo e à supressão de vegetação nativa.

O Decreto de 1976 declarou oficialmente as áreas não ocupadas ou com parcelamentos não legalizados até a data da sua promulgação como “*non aedificandi*” e definiu, para as áreas limítrofes à reserva florestal, correspondentes à faixa entre as cotas sessenta e cem metros, zonas de ocupação residencial unifamiliar de intensidade rarefeita, correspondentes a ZR-1, zona residencial urbana e a ZR-6, zona agrícola. A regulação do gabarito das edificações nestas zonas, consubstanciada no dispositivo de correlação entre a altura das edificações e as cotas de soleira, teve por objetivo estabelecer uma redução gradativa nas alturas das edificações em direção às montanhas da cidade. Estes dispositivos contribuíram diretamente para a formação das faixas que caracterizam a zona de fronteira entre a floresta e a malha urbana sobre as encostas do Rio de Janeiro, estabelecendo um gradiente em termos de densidade e altura das edificações e consequentemente uma espécie de gradação de proteção da sua paisagem (SCHLEE, e ALBERNAZ, 2009; SCHLEE 2011).

A partir da década de 1980, ao mesmo tempo em que a dimensão social do problema habitacional passou a ser gradativamente considerada pelo poder público, outras normativas foram editadas para flexibilizar padrões urbanísticos e edifícios destinados a legalizar a ocupação nas encostas e a garantir os lucros do capital imobiliário. O Decreto Municipal 8321/1988 criou condições mais permissivas de ocupação das encostas do que o estabelecido pelos decretos anteriores (de 1970, 1973 e 1976). No mesmo ano, o decreto 7976/1988 alterou o Decreto “E” 6168/1973 nas áreas situadas na XVII RA, Bangu; XVIII RA, Campo Grande; XIX RA, Santa Cruz, XXII RA, Anchieta e XXV RA, Pavuna (na zona oeste, na periferia da cidade). Apesar do Decreto 322/1976 ter instituído zonas de ocupação de intensidade rarefeita nas bordas das reservas florestais protegidas pela ZE-1, na zona norte e oeste (áreas menos valorizadas

da cidade) acabaram por predominar zonas mais permissivas nas bordas das encostas, onde é permitida inclusive a verticalização (SCHLEE e ALBERNAZ, 2009 e SCHLEE, 2011; SCHLEE, 2013).

Em relação às favelas, os instrumentos legais que regulamentam as Áreas de Especial Interesse Social – AEIS no Rio de Janeiro, promulgados a partir da década de 1990, apresentam parâmetros genéricos e bastante simplificados. Em termos de usos, permitem quaisquer atividades complementares ao uso residencial, desde que não sejam poluentes; não causem incômodo à vizinhança; ou que não impliquem a comercialização e armazenagem de ferro velho, produtos inflamáveis (exceto tintas e vernizes) e explosivos, de gás liquefeito de petróleo, e de armas e munições. Poucas normativas estabelecem limites e restrições à ocupação, como no caso da Rocinha, declarada Área de Especial Interesse Social através da Lei nº 3351/2001, que em 2007 foi objeto de zoneamento por setores, o qual definiu o número máximo de pavimentos permitidos em função desta setorização e delimitou áreas impróprias à ocupação. Entretanto não foram estabelecidos parâmetros quanto à ventilação, higiene e segurança estrutural que possam viabilizar a regularização das edificações e a concessão de habite-se. Além disso, a indicação das áreas de risco geológico-geotécnico, bem como da restrição às alturas das edificações foi feita de modo incompleto e discrepante. No que tange às alturas das edificações, em alguns setores a altura definida é maior do que a da média edificada e em outros, menor, sem que os critérios tenham sido esclarecidos⁶.

A regulação dos espaços livres, por sua vez, nunca foi o foco de atenção nas normativas de regulação do uso e ocupação do solo no Rio de Janeiro. As normativas relativas à destinação de áreas públicas para esta finalidade foram estabelecidas no Regulamento de Parcelamento da Terra – RPT, instituído pelo Decreto E nº 3800/1970, e no Decreto nº 322/1976 (Arts. 52 e 53) e contemplam apenas grandes glebas. O RPT tornou obrigatória a cessão ao Estado, em glebas com área total superior a 30.000 m², pertencentes ao mesmo proprietário, de apenas 6% da sua área total destinada a praças, jardins ou outros espaços livres ou a serviços públicos. Em loteamentos com mais de cinquenta lotes e área inferior a 30.000 m², determinou-se, no Decreto E nº 3800/1970, a vinculação da área destinada à recreação equivalente ao mínimo de 12 m² por lote, tendo em sua menor dimensão, 10 m de largura média. Este percentual foi posteriormente reduzido para 3 m² por unidade residencial.

Ainda que de forma contraditória, a legislação exerceu um papel fundamental como agente ativo de transformação e proteção da paisagem nas encostas da cidade. O alcance de seu desempenho é ao mesmo tempo amplificado e camuflado pela sua dupla face. Por um lado, instrumentos legais e procedimentos de gestão promoveram o parcelamento de uma parte significativa deste território, priorizaram certos usos e baniram outros, induzindo a ocupação e deixando como legado um passivo ambiental e social a ser equacionado. As normativas urbanísticas da década de 1970 ajudaram a proteger as encostas e a floresta urbana, bem antes da criação das primeiras Unidades de Conservação em nível municipal, que foram editadas a partir de meados da década de 1980 por leis e decretos diversos de cunho ambiental (SCHLEE 2009, 2011 e 2013)⁷. Deste modo, o Rio de Janeiro configura-se como um caso peculiar, onde a proteção às encostas através da legislação urbanística antecedeu à proteção estabelecida pela legislação ambiental e/ou cultural. Ainda assim, o poder público não tem logrado êxito em coibir o

⁶ Para uma análise comparativa entre a situação das edificações da Rocinha em 2009 e os parâmetros definidos neste decreto, ver Consórcio Mayerhofer & Toledo, MPS e Locus, 2009.

processo de ocupação irregular nas encostas do Maciço da Tijuca, ou mesmo sobre o território do Parque Nacional da Tijuca, desrespeitado não apenas pelas ocupações de baixa renda, mas também por condomínios de classe média e alta, que por vezes também infringem a legislação.

A restrição à ocupação das encostas ainda constitui matéria complexa e expressam em seu bojo os conflitos de interesses e embates quando da formulação das normativas. Ausentam-se dos atos legais analisados, disposições efetivas e tecnicamente adequadas para o manejo sustentável, para uma adequada distribuição dos espaços livres, para a efetiva proteção da sua paisagem e estabilização das encostas.

AS FAIXAS DE MESCLA

As análises realizadas confirmaram a existência das faixas inicialmente percebidas, cuja configuração vincula-se aos eixos que atuaram como vetores de indução à ocupação e à estratégia adotada na legislação urbanística municipal instituída na década de 1970 de uma gradação de ocupação em função da topografia, através de normativas que criaram um gradiente de condicionantes e restrições à ocupação atrelados às cotas altimétricas de 50, 60 e 100 m acima do nível do mar. Esta estratégia legal foi acertada, dentro dos limites do grau de conhecimento no momento em que foi formulada, tendo em vista a necessidade de sua aplicação no zoneamento urbanístico da cidade numa época que os estudos científicos mais abrangentes sobre a vulnerabilidade das encostas a deslizamentos apenas se iniciavam no Brasil.

Entretanto, conforme demonstrado, os processos de ocupação urbana das encostas no Maciço da Tijuca são muito mais complexos e imbricados. Tanto a configuração quanto os limites da ocupação urbana nas encostas do Rio de Janeiro não se conformam exatamente às cotas altimétricas utilizadas como parâmetros pela legislação urbanística, uma vez que grande parte da ocupação nas encostas da cidade é anterior. As cotas balizam determinados padrões como altura das edificações, usos, tipo de parcelamento e densidade da ocupação. As ocupações de natureza formal e informal apresentam forte relação de contiguidade e complementaridade e avançam até aproximadamente 300 m acima do nível do mar (na Gávea), ou aproximadamente 500 m acima do nível do mar (no Alto da Boa Vista)

Essas faixas conformam um gradiente de ocupação, onde as faixas internas (faixas de mescla) são as que sofrem transformações mais dinâmicas. As faixas de mescla identificadas abrangem núcleos de ocupação de natureza formal e informal que estabelecem entre si uma relação de contiguidade e complementaridade. Partindo da matriz floresta, a primeira faixa interna, que mescla fragmentos florestais e fragmentos de mancha urbana formal e informal, com predominância da floresta, corresponde aos espaços livres delimitados pelos limites dos Projetos Aprovados de Loteamento (PALs), que não são discerníveis através da visualização das imagens de satélite ou mesmo a partir de sobrevoos, mas estão registrados nestes documentos.

A segunda faixa interna, que mescla fragmentos de mancha urbana formal e informal e fragmentos florestais, com predomínio da mancha urbana (tecido onde a matriz da cobertura do solo é configurada pela mistura de floresta e mancha urbana), corresponde às áreas efetivamente ocupadas. São estas faixas internas (faixas de mescla) que sofrem transformações mais dinâmicas, onde as

⁷ Em 2004, 16% das áreas acima da cota 100 m estavam protegidas exclusivamente pela legislação urbanística (ZE 1).

tensões e conflitos se configuram de forma mais evidente, repercutindo e causando impactos nas faixas exteriores. As faixas externas constituem dois polos tratados na legislação urbanística e ambiental de modo estanque, em permanente oposição.

A condescendência do planejamento e da gestão da cidade com a excessiva fragmentação do território urbano e com sua formação de forma descontínua resultou, por um lado, numa malha pouco interconectada, onde a continuidade se dá apenas em relação aos eixos principais de circulação. Por outro, gerou uma situação fundiária complexa e multifacetada, onde se observa a gradativa diminuição do percentual de espaços livres no interior dos lotes, em consequência dos acréscimos em área construída, bem como a supressão de vegetação nativa e a impermeabilização progressiva.

Os núcleos de ocupação encontrados nas faixas de mescla apresentam nuances diferenciados, tanto entre si como internamente, em relação à estratificação social. A estrutura da ocupação nas áreas formais ou regulares, situadas nos recortes espaciais estudados se desenvolveu ao longo dos fundos de vale, a partir das vias com traçados sinuosos, de modo geral, dispostas em diagonal às curvas de nível, que se ramificam como galhos de árvores, praticamente sem formação de quadras fechadas, uma vez que os fundos dos lotes fazem divisa com a floresta. Os vazios predominam sobre os cheios nas áreas formais, enquanto nas favelas, o inverso acontece. Essa relação, entretanto, não é apreendida ao nível do observador, principalmente nas áreas com ocupação mais antiga, devido à forte segregação entre o domínio público e o privado nas

Figura 8. Ocupação urbana no Maciço da Tijuca. Fonte: Mônica Bahia Schlee, 2011.

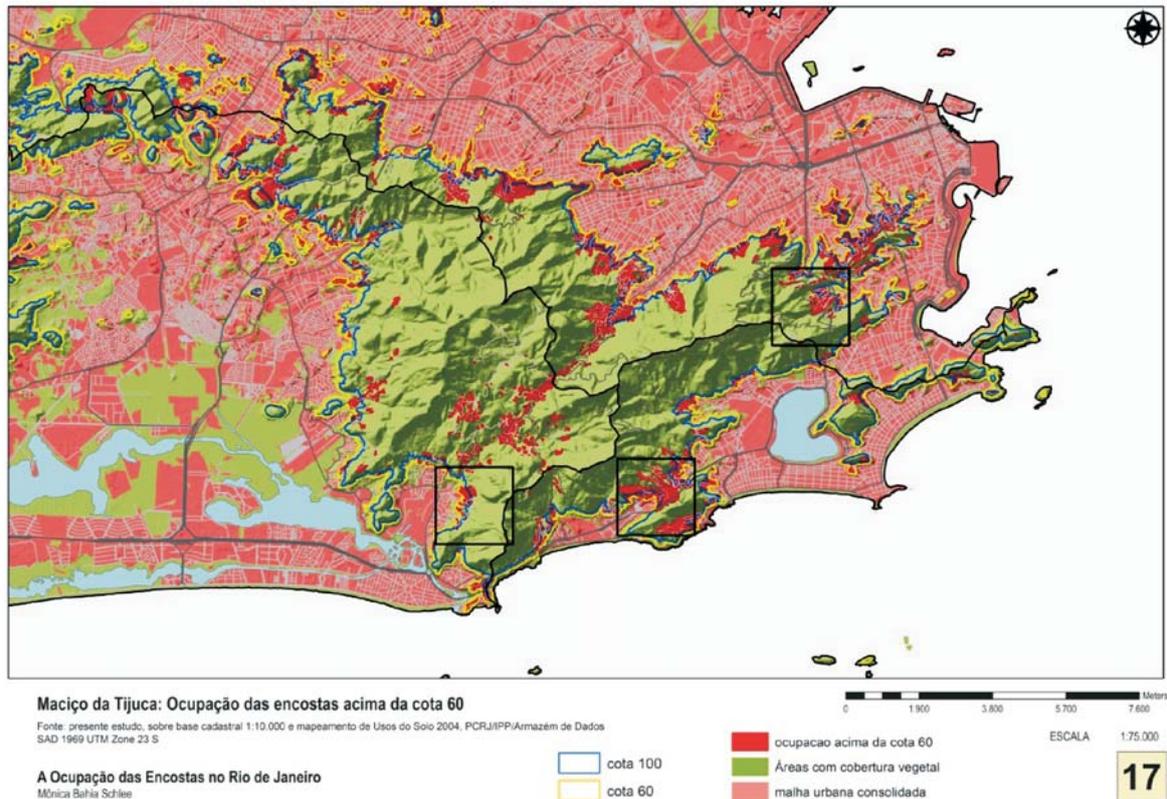


Figura 9: Análises comparativas realizadas nos três recortes espaciais. Fonte: Mônica Bahia Schlee, 2011.

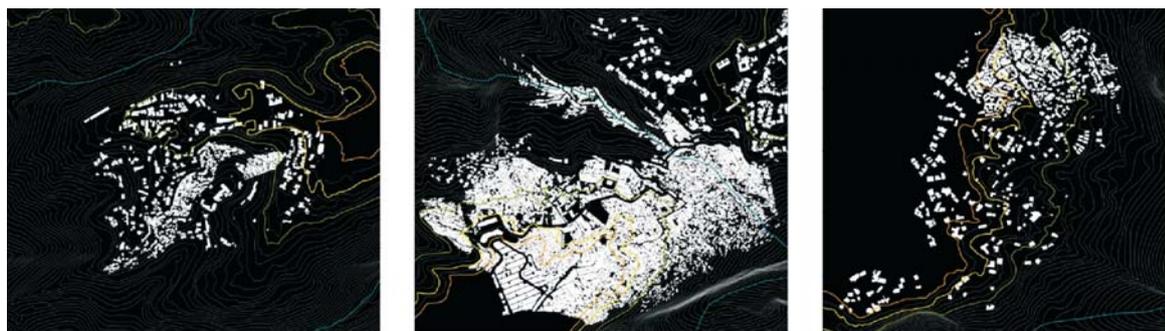
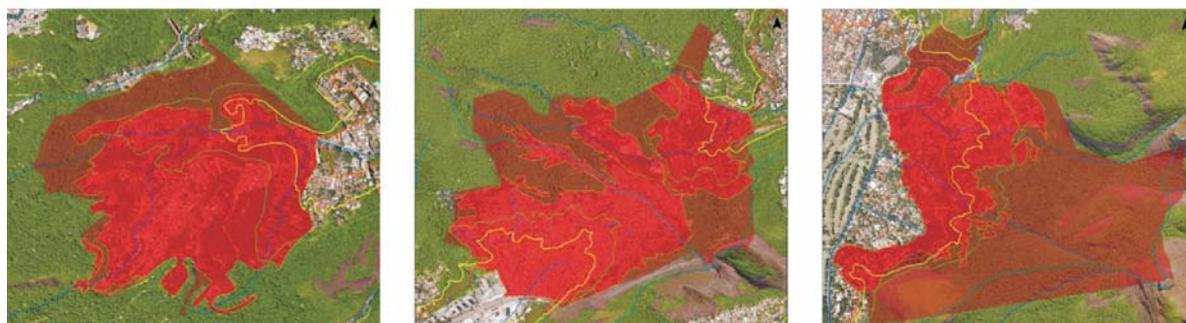
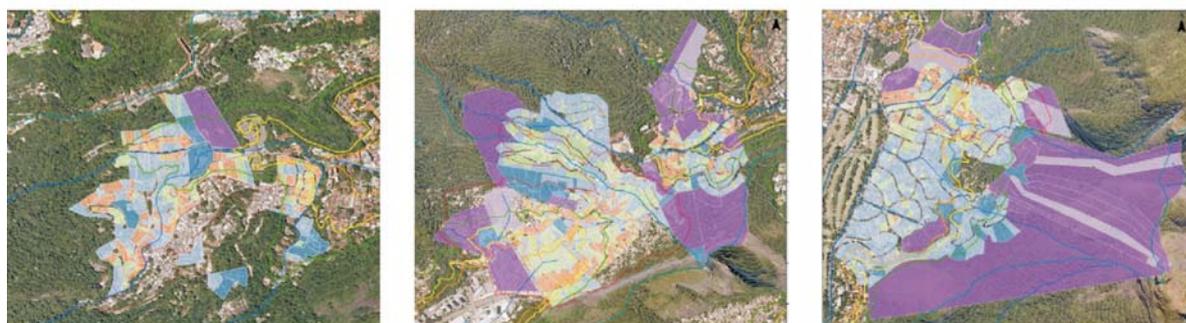


Figura-fundo



Densidade



Parcelamento



Espaços livres na área urbanizada

áreas formais, separados por muros que impedem a continuidade visual e espacial. Uma forte segregação entre domínio privado e domínio público e a primazia dos espaços privados em relação aos coletivos são traços comuns às áreas formais e informais nas encostas cariocas.

Existe uma nítida gradação em termos de densidade do tecido entre os recortes territoriais e internamente, entre os loteamentos regularizados e as favelas. A proximidade da água e das vias de acesso, principalmente das vias de acesso carroçáveis, parecem orientar a estratificação social dentro das favelas. As favelas analisadas apresentam uma grande variabilidade de padrões de habitabilidade e urbanidade. Coexistem internamente localidades e edificações que com padrão semelhante ao encontrado em outros bairros da cidade e outros extremamente precários, de forma geral localizados nas periferias das favelas ou em áreas de difícil acesso, evidenciando uma forma de estruturação que emula a diferenciação social e espacial que caracteriza a cidade como um todo.

Nas áreas com ocupação formal situadas nos recortes analisados, a ocupação nas áreas mais altas tende a ser mais rarefeita e mais valorizada. Nas favelas, a situação quanto à valorização se inverte em dois dos três recortes estudados (na Rocinha e no Complexo Guararapes, formado pelas favelas Vila Cândido e Cerro-Corá), nas quais, quanto maior a altitude, mais rarefeita e menos consolidada é a ocupação e mais alto o grau de precariedade, como já havia observado Leitão (2009). O maior adensamento se dá ao longo das vias de acesso e principais eixos de ligação internos, ao longo dos quais se verifica também uma maior diversidade de usos. Em todas as favelas analisadas, as áreas de ocupação mais recente e mais precária nas favelas, independente do grau de densidade da ocupação, situam-se nas áreas mais frágeis, com maior suscetibilidade a deslizamentos e inundações ou de mais difícil acesso.

No recorte espacial 3, situado na Bacia do Rio Cachoeira, apesar de haver correlação entre a altitude e a diminuição da densidade da ocupação e o grau de valorização das propriedades nas áreas formais, as características da ocupação na Floresta da Barra são inteiramente diferentes, com lotes demarcados e quintais amplos situados a montante da ocupação, à semelhança da área formal adjacente, resultado de um processo de parcelamento cuja legalização não foi concluída por não ter sido considerada vantajosa pelo empreendedor.

O recorte espacial 1, inserido na bacia do Rio Carioca, se caracteriza por uma ocupação urbana mais compacta em relação aos demais. Apesar da urbanização bastante consolidada na área, foram identificados vários lotes ainda vazios. Enquanto os loteamentos planejados se localizaram ao longo dos fundos de vale, os assentamentos informais localizaram-se à meia encosta.

O recorte espacial 2, inserido na Bacia do Rio Rainha, apresenta expressivo contraste entre o tecido formal e o informal em termos de densidade, tamanho das edificações e fracionamento do tecido. O tecido formal é bem menos compacto e fracionado do que no recorte do Cosme Velho e menos rarefeito do que no recorte localizado no Itanhangá. Por sua vez a Rocinha é a mais densa das três favelas estudadas, principalmente a jusante da Estrada da Gávea, na porção central da ocupação, voltada para o bairro de São Conrado. O contraste interno é dado pelos lotes de maiores dimensões e espaços livres remanescentes ao longo da Estrada da Gávea e nas bordas à montante do assentamento. À medida que a ocupação se aproxima da floresta e das escarpas rochosas, torna-se gradativamente mais dispersa, rudimentar e rarefeita.

No recorte espacial 3, também existe forte contraste em termos de densidade, tamanho das edificações e fracionamento do tecido entre as áreas ocupadas pelos diferentes estratos sociais. No entanto, tanto o tecido formal quanto o informal são os mais rarefeitos das três áreas analisadas. Internamente à área informal, destaca-se o maior adensamento e fracionamento do tecido na porção mais baixa, em contraste com um maior espaçamento à montante. Nas áreas formais de ocupação mais recente, como é o caso do recorte espacial 3, a região mais densa, com lotes e edificações menores e mais próximas umas às outras se localiza nas áreas mais baixas, onde há um maior fracionamento e compactação do tecido, enquanto à montante, os lotes e as edificações tornam-se maiores e mais distantes entre si, seguindo os parâmetros estabelecidos pela legislação. De forma análoga, mas derivadas de causas diferentes, nas favelas, o maior adensamento se dá a jusante, onde a ocupação é mais consolidada, enquanto nas áreas à montante da ocupação as edificações são mais precárias e dispersas.

Em relação ao parcelamento, os territórios formalmente ocupados em todos os recortes espaciais analisados foram formados por diversos retalhos justapostos, frutos do sistema de composição fundiária pela divisão de glebas em loteamentos, implantados individual e separadamente, em temporalidades distintas, assemelhando-se a um processo de urdidura de uma colcha de retalhos. A maioria dos parcelamentos no alto da bacia do Rio Carioca, por exemplo, datam do período entre 1930 e final de 1950, e têm um desenho sinuoso com alguma inspiração em variações do movimento Garden City (Cidade Jardim). O tamanho dos lotes variam de 225 m² a mais de 100.000 m². No alto da bacia do Rio Carioca, embora predominem lotes de pequenas dimensões, quase a metade da área urbanizada pertence a poucos proprietários. Um único lote de 10.000 m² ocupada 10% da área total parcelada. Aproximadamente 20% do número total dos lotes variam entre 360 e 600 m², e cerca de 40% entre 1000 e 5000 m².

Em termos de uso do solo, os assentamentos formais tendem para monofuncionalidade, com uma forte predominância do uso residencial e, secundariamente, de usos institucionais (educativas, culturais, religiosas e de bem-estar). Nas favelas, o quadro é bem diferente. Em geral, há uma grande diversificação de usos, embora o uso residencial também predomine. O uso misto se destaca, com uso comercial no piso térreo e uso residencial nos andares superiores. O uso comercial concentra-se principalmente nas principais vias de acesso e principais ruas de pedestres. Quanto ao uso institucional, educação pública e usos religiosos de diferentes orientações predominam.

Em relação aos espaços livres, um traço comum aos três recortes estudados é a existência de corredores vegetados lineares que interceptam e conectam fragmentos (manchas) florestais remanescentes aos espaços livres existentes nos fundos dos lotes privados implantados em diferentes cotas altimétricas, dispostos linearmente às curvas de nível, transpassando as manchas de ocupação e interligando-as transversalmente. Os espaços livres que desempenham função ambiental (fragmentos ou reservas florestais remanescentes) tendem a concentrar-se nas áreas mais altas dos domínios montanhosos, ao passo que a distribuição dos espaços livres com função de permanência (praças e largos) situados nas encostas é bastante pulverizada, com poucas áreas destinadas a praças e áreas de lazer. Os largos localizados no entroncamento das vias configuram-se como padrão recorrente de espaço livre público nas encostas. As reservas florestais não doadas ou cedidas ao poder

público, por sua vez, permaneceram sob domínio privado e desempenham papel importante para garantia da capacidade do suporte geo-biofísico, assim como para reduzir os efeitos das ilhas de calor.

A recreação ao ar livre e as interações cotidianas nos assentamentos formais tornaram-se totalmente privatizadas, com acesso restrito. A maioria dos espaços livres privados está fora do alcance da vista dos pedestres nas ruas, suspensos e escondidos por muros cobertos com heras. Nas favelas, os espaços livres para recreação localizam-se nos pontos de acesso ou ao longo das bordas dos assentamentos, onde há espaço disponível. Na maioria dos casos, esses espaços têm origem em intervenções públicas municipais, como o Projeto Favela-Bairro. Em contraste, os pequenos e escassos espaços livres coletivos no centro das favelas são moldados através do processo gradual da ocupação, frequentemente modificados e reorganizados, como resultado da produção coletiva e reúnem diferentes funções.

O sistema de circulação nos três recortes espaciais analisados é composto por vias de ligação que serpenteiam sinuosamente pelas encostas, unindo as áreas formais às informais. Essas vias, de modo geral, foram abertas em diagonal ou, em alguns trechos, perpendicularmente às curvas de nível para vencer grandes desníveis. São menos frequentes os casos de núcleos de ocupação sobre os divisores. O acesso às favelas nos recortes espaciais estudados é feito pelo prolongamento dos eixos viários que estruturam a ocupação urbana formal. Os caminhos de ligação entre os núcleos iniciais delinearam vetores de expansão, por meio de vias, vielas e escadarias, geralmente dispostas em diagonal ou perpendicularmente às curvas de nível. São caminhos bastante ramificados, embora descontínuos, que ocasionam uma baixa conectividade entre setores e localidades. Das três áreas informais estudadas, a mais diferenciada em termos de traçado é a Floresta da Barra, localizada no Itanhangá, que se desenvolveu a partir de um traçado viário anelar, solução encontrada em relevos ondulados, formados por elevações arredondadas, e morros isolados.

CONCLUSÕES

Os processos que deram origem à ocupação das encostas cariocas, os esforços de proteção das florestas e a influência exercida pela legislação a partir do século 19 orientaram a formação da estrutura da paisagem nas áreas montanhosas da cidade, mas acabaram conduzindo à polarização, tanto em termos físicos, entre o suporte geo-biofísico e o suporte sócio-cultural, expressa através de uma tendência à segregação espacial entre os três tipos de tecido: a matriz floresta e os territórios ocupados pelos loteamentos e condomínios fechados de alto padrão e as favelas.

A complexa estruturação urbana do Rio de Janeiro, fruto da ação de várias forças que atuam em direções opostas e das sucessivas crises econômicas, segundo Villaça (1998), e também o processo de regulação e ordenamento territorial posto em prática na cidade (SCHLEE, 2011), deu origem a uma estratégia peculiar de segregação espacial intraurbana. A mistura social do passado, os processos de formação da população e do crescimento urbano no Rio de Janeiro alimentaram uma maior aproximação entre grupos pertencentes aos extremos da pirâmide social nas encostas da cidade, ainda que totalmente isolados e demarcados por cercas, muros ou fronteiras imaginárias que definem o território de cada grupo social.

A compreensão da estrutura e da dinâmica de transformação da paisagem é fundamental para a construção de estratégias adequadas para o planejamento de sua proteção e gestão, de modo a garantir a resiliência da paisagem e sua capacidade regenerativa. Ainda não existem mecanismos de gestão que estabeleçam um processo sistêmico, contínuo e aplicado de planejamento integrado (urbanístico, paisagístico e ambiental), controle do uso e ocupação nessas áreas e da gestão dos espaços livres. Com isso, será possível buscar uma mediação entre a proteção ambiental e a apropriação justa da terra urbana.

Para isso, é necessário inverter a lógica e as estratégias de planejamento e gestão da paisagem montanhosa do Rio de Janeiro, calcada em uma ótica fragmentada, estratificada e direcionada aos espaços edificados, pela ótica sistêmica da paisagem com foco no sistema de espaços livres, que considere a coexistência de temporalidades distintas e a dinâmica das transformações e reflita consensos entre seus agentes de produção e transformação, garantindo a participação de todos os segmentos sociais na pactuação das normas de regulação.

O planejamento urbanístico, a gestão e a lógica da ocupação formal e informal na fronteira entre a floresta e a malha urbana sobre as encostas necessitam passar por um processo de ajuste, em direção a um urbanismo regenerador, no qual os espaços livres exerçam um papel estruturador na conexão, na articulação e na resiliência da paisagem frente aos riscos geológicos e na mitigação da antítese entre a floresta, os territórios formalmente ocupados e as favelas, ainda tratados como unidades homogêneas e isoladas. O foco nas relações que os espaços livres estabelecem com os espaços edificados permite uma visão não-fragmentada dos processos sociais de ocupação das encostas, escapando ao enclausuramento da lógica dicotômica atual.

De modo a viabilizar a articulação entre apropriação socioambiental das encostas, a apropriação coletiva dos espaços livres e a proteção da floresta Atlântica carioca, faz-se necessário planejar a conexão, localização, a distribuição e o uso dos espaços livres situados nas encostas, garantindo sua multifuncionalidade e sua apropriação coletiva, para, a partir daí formular um zoneamento efetivamente integrado, do ponto de vista urbanístico e ambiental.

Diante deste contexto, a reorganização dos espaços livres nas encostas, aproveitando o seu potencial como ligação entre a floresta e a cidade pode gerar um novo conceito de planejamento urbano, onde os impactos da ocupação urbana sobre o ecossistema florestal sejam amortecidos e onde o encontro e o convívio social possam ajudar a mitigar a segregação espacial e a polarização social.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Zahar, 1987.
- ABREU, Maurício de Almeida. Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão inicial das favelas do Rio de Janeiro. São Paulo, *Espaço e Debates*, v. 14, n. 37, 1994. p. 34-46.
- ABREU, Maurício de Almeida. Cidade brasileira: 1870-1930. In: Sposito, M.E.B. (Org). *Urbanização e cidades: perspectivas geográficas*. Presidente Prudente: UNESP/GASPPERR, 2001.
- ABREU, Maurício de Almeida (Org). *Rio de Janeiro: formas, movimentos, representações*. Estudos de geografia histórica carioca. Rio de Janeiro: Da Fonseca Comunicação, 2005. 254 p.

- AFONSO, Sonia. *Urbanização de encostas: crises e possibilidades. O Morro da Cruz como um referencial de projeto de arquitetura da paisagem*. 1999. 645p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- BERTRAND, G. Paisagem e geografia física global. *Caderno de Ciências da Terra*. São Paulo: Instituto de Geografia/USP, n. 13. 1971.
- BONDUKI, Nabil. *Origens da habitação social no Brasil: arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria*. 4a. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2004, 344p. Publicado originalmente em 1998.
- BORGES, Marília Vicente. *O zoneamento na cidade do Rio de Janeiro: gênese, evolução e aplicação*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Instituto de Planejamento Urbano e Regional. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade dos muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. 2ª. ed. São Paulo: EDUSP, 2000, 400 p.
- CAVALCANTI, Nireu de Oliveira. *A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)*. Rio de Janeiro: IFCS/ UFRJ. 1997.
- CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs). *Paisagem, textos e identidade*. Coleção Geografia Cultural. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004. 180 p.
- DRUMMOND, D. *Architectes des favelas*. Paris: Bordas, 1981.
- FERNANDES, Edésio; RUGANI, Jurema M. (Orgs). *Cidade, memória e legislação: a preservação do patrimônio na perspectiva do direito urbanístico*. Belo Horizonte: IAB-MG, 2002. p. 51 -67.
- FORMAN, Richard T. ; GODRON, Michel. *Landscape Ecology*. New York: John Wiley & Sons. 1986.
- FORMAN, Richard T. *Land mosaics: the ecology of landscapes and regions*. Cambridge: Cambridge University Press. 1995.
- GEOHÉCO-UFRJ/SMAC-PCRJ. *Estudos de qualidade ambiental do geoeossistema do maciço da Tijuca: subsídios à regulamentação da APARU do Alto da Boa Vista*. Rio de Janeiro: PCRJ/SMAC, 2000.
- GUERRA, Márcia F. *Conflitos ambientais em fronteira urbana: o caso do Parque Natural Municipal de Grumari – RJ*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Planejamento Urbano e Regional. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- HEYNEMANN, C. *Floresta da Tijuca: natureza e civilização*. Rio de Janeiro, Coleção Biblioteca Carioca, 1995.
- KOSTOF, Spiro. *The city shaped. Urban patterns and meanings through history*. Londres: Thames and Hudson, 1991.
- LAMAS, José M. *Morfologia urbana e o desenho da cidade*. Lisboa: Fundação Caluste Gulbekian, 1992. 590 p.
- LEITÃO, Gerônimo. *Dos barracos de madeira aos prédios de quitinetes: uma análise do processo de produção da moradia na favela da Rocinha, ao longo de cinquenta anos*. Niterói: EdUFF, 2009, 207 p.
- MARX, Murillo. *Cidade no Brasil – terra de quem?* Coleção Cidade Aberta. São Paulo: Nobel/ EDUSP, 1991.
- ODUM, Eugene P. *Fundamentals of ecology*. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976. 595 p
- MCHARG, Ian L. *Design with nature*. Garden City: The Natural History Press, 1969.
- PANERAI, Philippe; DEPAULE, Jean-Charles; DEMORGON, Marcelle. *Analyse urbaine*. Marseille: Éditions Parenthèses. 1999.
- REIS, Nestor Goulart. *Notas sobre urbanização dispersa e novas formas de tecido urbano*. São Paulo: Via das Artes, 2006. 201 p.
- RIO DE JANEIRO. SMAC/PCRJ. *Florestas do Rio*. Disponível em <<http://sigfloresta.rio.rj.gov.br/>> Acesso em: 20 fev. 2014.
- RIO DE JANEIRO, Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos - IPP/Armazém de Dados. *Dinâmica Populacional. Tabelas 2972 e 2917, 2010*. Disponível em: <http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br/> Acesso em: 11 dez. 2014.
- RIO DE JANEIRO, Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos - IPP/Armazém de Dados. *Uso do Solo*. Disponível em: <http://portalgeo.rio.rj.gov.br/mapa_digital_rio/?config=config/ipp/usosolo.xml> Acesso em: 11 dez. 2014.

SAUER, Carl O. The Morphology of Landscape, *University of California Publications in Geography*, v. 2, n. 2, p. 19-54. 1925.

SCHLEE, Monica Bahia. Ocupação de encostas urbanas: Algumas considerações sobre resiliência e sustentabilidade. *Revista Cadernos Metrópole*, ISSN:1517-2422, v. 15, n. 29, Sustentabilidade, Justiça Socioambiental e as Metrópoles. 2013.

SCHLEE, Monica Bahia. Padrões e processos de ocupação das encostas em cinco cidades brasileiras – estudo comparativo da morfologia da paisagem. *Paisagem e Ambiente: Ensaios*, São Paulo, FAUUSP, n. 32, 2013, p. 33-66.

SCHLEE, Monica Bahia. Ambiguidades entrelaçadas: a influência da legislação na transformação e na resiliência da paisagem das encostas brasileiras. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PLANEJAMENTO URBANO, 15, 2013, Recife. Anais..., Recife: ANPUR, 2013

SCHLEE, M.B.; TAMMINGA, K. R.; TANGARI, V.R. A method for gauging landscape change as a prelude to urban watershed regeneration: the case of the Carioca River. Rio de Janeiro. *Sustainability*, v. 4, n. 12, p. 2054-2098, 2012. DOI:10.3390/su4092054

SCHLEE, Monica Bahia. *A ocupação das encostas do Rio de Janeiro: morfologia, legislação e processos sócio-ambientais*. 2011. 398 p. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011,

SCHLEE, M. B.; ALBERNAZ, M. P. Proteção das encostas pela legislação municipal: uma avaliação da situação atual na cidade do Rio de Janeiro. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 13., 2009, Florianópolis. Anais... Florianópolis: ANPUR, 2009.

SCHLEE, Mônica Bahia. *Landscape change along the Carioca River, Rio de Janeiro, Brazil*. Landscape Architecture Thesis. University Park: The Pennsylvania State University. 2002, 212 p.

SILVA, Maria Lais Pereira. *Favelas Cariocas - 1930-1964*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2005, 255p.

SOARES, Maria Luiza Gomes. *Floresta carioca: a interface urbano-florestal do Parque Nacional da Tijuca*. 2006. 226p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SILVA, Jonathas Magalhães Pereira da; TÂNGARI, Vera Regina. Ensinar Cegos A “Ver”: A Crise Urbana Do Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUITETOS, 17., 2003, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: IAB/RJ, 2003.

TROLL, Carl. Die geographische Landschaft und ihre Erforschung. Heidelberg: *Studium Generale*, n. 3, p. 163-181, 1950.

VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro, Editora FGV. 2005, 204p.

VAZ, Lilian Fessler. *Modernidade e moradia: habitação coletiva no Rio de Janeiro, séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: 7 letras / FAPERJ, 2002. v. 1. 196 p.

VILLAÇA, Flávio. *Espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, Lincoln Institute, 1998. 373 p.

Nota do Editor

Data de submissão: Dezembro 2014

Aprovação: Agosto 2015

Monica Bahia Schlee

Arquiteta-paisagista e urbanista da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro – CMP/SMU/PCRJ. Doutora em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Arquitetura da Paisagem – Pennsylvania State University/USA e mestre em Estruturas Ambientais Urbanas pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP).

monbasch@gmail.com

Érika da Cunha Victor
Souza



*LEGISLAÇÃO SUSTENTÁVEL:
DIRETRIZES PARA
INCORPORAÇÃO DE CONCEITOS
DE SUSTENTABILIDADE NO
CÓDIGO DE EDIFICAÇÕES DE
VITÓRIA/ES*

124

pós-

RESUMO

Este artigo pretende examinar os aspectos legais da construção sustentável propondo diretrizes para incorporação de conceitos de sustentabilidade no Código de obras e edificações do município de Vitória-ES. No contexto mundial, a sustentabilidade está em evidência, reforçando a preocupação com o impacto gerado pelo homem ao meio ambiente afetando diretamente a economia, a sociedade e o futuro do planeta, por isso a importância da preservação ambiental e o uso eficiente dos recursos naturais (água, ar, energia, materiais etc.). Nesse sentido o papel da legislação é relevante, pois o objetivo do Código de obras dos municípios é garantir condições mínimas de conforto ambiental na implantação de qualquer edificação a ser construída na cidade. A hipótese é que a legislação precisa ser revisada e o objetivo é adequá-la, inserindo conceitos de sustentabilidade. A metodologia baseia-se em pesquisa bibliográfica aplicada ao tema. Conclui-se que o Poder Público deve contribuir mais efetivamente no cenário de reconstrução das cidades, exercendo seu papel através dos instrumentos legais, de forma mais eficaz e atuante, tanto para construção de novas edificações, quanto na reforma e adaptação das já existentes.

PALAVRAS-CHAVE

Código de obras e edificações. Conforto ambiental.
Sustentabilidade. Vitória (Espírito Santo).

SOSTENIBLES LEGISLACIÓN:
DIRECTRICES PARA
INCORPORAR LOS CONCEPTOS
DE SOSTENIBILIDAD EN EL
CÓDIGO DE EDIFICIOS EN
VITÓRIA / ES

SUSTAINABLE LEGISLATION:
GUIDELINES FOR
INCORPORATING
SUSTAINABILITY CONCEPTS IN
THE VITÓRIA/ES BUILDING
CODE

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo examinar los aspectos jurídicos de las directrices de construcción proponentes sostenibles para la incorporación de los conceptos de sostenibilidad en el Código de las obras públicas y la construcción de la Vitória-ES. En el contexto global, la sostenibilidad es evidente, lo que refuerza la preocupación por el impacto generado por el hombre al medio ambiente que afectan directamente a la economía, la sociedad y el futuro del planeta, por lo que la importancia de la preservación del medio ambiente y el uso eficiente de los recursos naturales (agua, el aire, la energía, los materiales etc.). En este sentido, el papel de la legislación es importante, ya que el objetivo del código funciona en los municipios es garantizar condiciones mínimas de confort ambiental en el despliegue de cualquier edificio que se construirá en la ciudad. La hipótesis es que la legislación debe ser revisada y el objetivo es ajustar mediante la inserción de los conceptos de sostenibilidad. La metodología se basa en la búsqueda en la literatura aplicada a la materia. Llegamos a la conclusión de que el Gobierno debería contribuir más eficazmente a la reconstrucción de la escena ciudades, jugando su papel a través de instrumentos legales, de manera más eficaz y activo tanto para la construcción de nuevos edificios, la renovación y la adaptación de los ya existentes.

PALABRAS CLAVE

Obras de código y edificios. Confort ambiental. Sostenibilidad. Vitória (Espírito Santo)

ABSTRACT

This article aims to examine the legal aspects of sustainable construction proposing guidelines for incorporating sustainability concepts in the Code of public works and construction of the Vitória-ES. In the global context, sustainability is evident, reinforcing the concern about the impact generated by man to the environment, directly affecting the economy, society and the planet's future, so the importance of environmental preservation and the efficient use of natural resources (water, air, energy, materials etc.). In this sense the role of legislation is important, since the goal of the building code in the municipalities is to ensure minimum conditions of environmental comfort in the deployment of any building to be built in the city. The hypothesis is that the legislation needs to be revised and the goal is to adjust it by inserting sustainability concepts. The methodology is based on literature search applied to the subject. We conclude that the Government should contribute more effectively to the reconstruction of the cities scene, playing their role through legal instruments, in a more effective and active way for both construction of new buildings, the renovation and adaptation of existing ones.

KEYWORDS

Keywords: Building code. Environmental comfort. Sustainability. Vitória (Espírito Santo)

I. INTRODUÇÃO

A arquitetura, como produto da transformação do meio natural em espaço construído, também sobrevém por uma preocupação com as questões relativas à sustentabilidade. Mas afinal, o que é sustentabilidade? Segundo Venâncio (2010) a palavra sustentável vem do latim *sustinere*, que significa “manter-se vivo” ou defender-se. É sabido que o tema é amplo, abrangente e sujeito a diversas interpretações, pois envolve tanto aspectos socioeconômicos, quanto ambientais.

A primeira definição de desenvolvimento sustentável foi elaborada em 1987 pela Comissão de meio ambiente da ONU, sob a direção de Gro Harlem Brundtland. “A comissão Brundtland definiu o desenvolvimento sustentável como aquele que satisfaz as necessidades do presente, sem comprometer a capacidade das futuras gerações de satisfazer as suas próprias necessidades.” (EDWARDS, 2008, p 20)

Cada vez mais, o tema sustentabilidade se apresenta relevante. Os graves problemas de mudanças climáticas e esgotamento dos recursos naturais exigem que a arquitetura se adapte aos novos tempos. A construção civil é responsável por grande impacto ambiental, tanto no consumo de matérias-primas quanto na produção de resíduos, sendo assim, os arquitetos e engenheiros precisam projetar de forma mais versátil, adequada e eficiente.

Nos Estados Unidos, as edificações respondem por 48% do consumo total de energia e 73,1% do consumo de eletricidade. Elas são responsáveis por 30% das emissões de gases de efeito estufa e consomem 30% das matérias-primas. Além disso, a indústria da construção absorve 12% de água potável do país. É evidente que as edificações são responsáveis por um enorme passivo ambiental. O movimento da construção sustentável vem respondendo a essa degradação. (KEELER; BURKE, 2010 p. 51)

Segundo Norman Foster & Partners, a arquitetura sustentável é definida como “a criação de edificações eficientes do ponto de vista energético, saudáveis, confortáveis, de uso flexível e projetadas para terem uma longa vida útil” (EDWARDS, 2008, p. 21). Sendo assim, não somente os modernos recursos tecnológicos, mas também, a arquitetura tradicional pode ajudar na compreensão do projeto de construção sustentável.

A arquitetura vernacular utiliza materiais disponíveis no local, fontes de energia locais, em sua grande maioria renováveis, e adota métodos construtivos que incentivam a reciclagem e o respeito pela natureza. Essas características podem ser observadas nas residências rurais, assim como nas edificações urbanas (...). Por meio da arquitetura vernacular, podem-se apreender importantes aspectos acerca das edificações, de forma individual, e do planejamento urbano, assim como das relações entre os diferentes assentamentos humanos e os recursos naturais. (EDWARDS, 2008, p. 67)

Os aspectos sociais, econômicos e ambientais estabelecem a base do pensamento sistêmico, o famoso tripé da sustentabilidade. Segundo Keeler e Burke (2010) uma edificação integrada é uma edificação sustentável. O projeto integrado demanda entendimento das inter-relações de cada um dos materiais, sistemas e elementos espaciais. Ele exige que todos encarem o projeto de maneira holística, em vez de concentrar-se exclusivamente em uma parte individual.

Segundo Roaf *et al.* (2009) a qualidade de vida das sociedades futuras, dentro e ao redor das edificações, depende, em grande parte das decisões que tomamos sobre a localização e a tecnologia da construção, a forma e elaboração do ambiente construído e os estilos de vida que adotamos neles.

A emissão excessiva de CO₂ e o efeito estufa estão causando mudanças climáticas graves ao planeta, resultando conseqüentemente em ondas de calor, frio, vendavais, secas, incêndios, enchentes, alagamentos, deslizamentos de terra, elevação do nível dos mares etc., tudo isso vem piorando consideravelmente com passar dos anos. A temperatura da Terra está aumentando, isso é reconhecido por todos climatologistas, as catástrofes decorrentes e a tendência de piora no futuro fundamenta a importância de se repensar a arquitetura de hoje.

As construções em que moraremos daqui a 20 ou 50 anos serão, na maioria, aquelas que ocupamos ou estão sendo construídas hoje e, dessa forma, nossas escolhas, hoje, devem se fundamentar nessas descrições de um futuro provável, porque elas são a melhor chance que temos de planejar edificações que serão, de alguma maneira, pelo menos apropriadas para o mundo em transformações rápidas. (ROAF *et al.*, 2009, p. 84)

Neste contexto global, o papel das políticas públicas e legislações se destacam pela garantia de edificações melhores no futuro. De modo geral, as leis que disciplinam as construções no Brasil são de responsabilidade dos municípios através dos Planos Diretores (para questões urbanísticas) e dos Códigos de Edificações e Obras (para as questões edilícias).

A revisão da legislação tem papel relevante, pois as legislações relativas à construção no Brasil, assim como já realizado em diversos países, devem acompanhar a preocupação mundial, onde a temática sustentabilidade se insere. A construção sustentável fundamenta-se na criação e gestão de edificações saudáveis, a partir de soluções socialmente justas, economicamente viáveis e ecologicamente corretas no uso eficiente dos recursos, o que atende aos objetivos dos códigos que é garantir edificações confortáveis, seguras e saudáveis.

Isoladamente as políticas públicas não são capazes de gerar mudanças necessárias, porém podem contribuir para a quebra de paradigmas. Sendo assim, o objetivo principal desse artigo é propor a melhoria do ambiente construído a partir da análise e revisão da legislação local, tendo como objetivos específicos estabelecer critérios e traçar diretrizes de inserção de conceitos sustentáveis, tais como bioclimatismo, eficiência energética, reuso da água e outros, aplicados ao objeto de estudo: o Código de Edificações e Obras de Vitória. A hipótese é, portanto, que a legislação precisa ser revisada e o objetivo é adequá-la, inserindo conceitos de sustentabilidade. A metodologia do trabalho baseia-se em pesquisa bibliográfica aplicada ao tema, em livros, revistas, trabalhos científicos, *sites*, legislações de Vitória, outras cidades brasileiras e até outros países.

O artigo está dividido em quatro seções: a primeira versa sobre a origem e histórico das legislações relativas à construção, especialmente do Código de edificações de Vitória. A segunda traz um panorama das legislações sustentáveis, abordando o que já está sendo produzido no contexto mundial, nacional e local. A terceira aborda os conceitos bioclimáticos e de conforto ambiental passíveis de inserção. E a quarta e última seção, apresenta propostas e diretrizes para incorporação de conceitos sustentáveis no Código de edificações de Vitória.

2. LEGISLAÇÕES URBANÍSTICAS E EDILÍCIAS

Historicamente, a adoção de leis de ordenamento urbano e edifício é antigüíssima. No Código de Hammurabi, um dos mais antigos conjuntos de leis escritas encontradas (2200 AC), já existia regras estabelecendo claramente a relação entre o construtor e o cliente, assim como as obrigações do construtor em relação à garantia de segurança da edificação.

Na Roma antiga (450 AC), existiam obrigações de recuos das edificações em relação aos vizinhos e limites de altura, devido a desmoronamentos (27 AC). Na Roma pós Nero (54 a 68 DC) existiam limites de altura das edificações limitadas à largura das vias, e exigências relativas às aberturas para iluminação e sistema de esgoto.

No Brasil, os Códigos de Edificações foram sendo instituídos e aprimorados para adequar o ambiente urbano às necessidades trazidas pela evolução da sociedade. No período colonial regulavam até mesmo a forma de conduta do cidadão, os chamados Códigos de Posturas. Atualmente, o Código de Edificações é o instrumento que permite à Administração Municipal exercer o controle e a fiscalização do espaço edificado e seu entorno, garantindo a segurança e a salubridade das edificações.

Os códigos sanitários e municipais têm dois objetivos principais: primeiro, proporcionar um ambiente sadio e decente, com condições de dignidade para parte da população que anseia por um espaço de qualidade; segundo, impedir que a outra parte da população, que não se importa com os aspectos da coletividade, venha a constituir-se com uma ameaça aos direitos da comunidade. (FERNANDES, 2009, p. 81)

Apesar de existirem legislações edilícias no âmbito Federal, Estadual e Municipal, segundo o Art. 30 da Constituição Federal “compete aos Municípios: I - legislar sobre assuntos de interesse local; (...); VIII - promover, no que couber, adequado ordenamento territorial, mediante planejamento e controle do uso, do parcelamento e da ocupação do solo urbano”. Sendo assim, é competência municipal o ordenamento do seu território e construções mediante leis adequadas aos interesses locais do município.

O Código de edificações municipal está baseado, portanto, no poder de polícia administrativa inerente ao poder público. Segundo Meirelles (2006): “Poder de Polícia é a faculdade de que dispõe a Administração Pública para condicionar e restringir o uso e gozo de bens, atividades e direitos individuais, em benefício da coletividade ou do próprio Estado”. Ou seja, compete ao Estado restringir o direito particular (no caso, o direito à construção) buscando prevenir futuros danos causado ao interesse coletivo em face de uma má conduta individual.

Em geral os códigos de edificações usam padrões de segurança, materiais e testagem aceitos nacionalmente; eles são criados a fim de proteger usuários e definir padrões mínimos aceitáveis para todos os tipos de edificação, além de técnicas de construção e instalações prediais admissíveis. (KEELER; BURKE, 2010 p. 54)

A lei municipal 4.821/98 do município de Vitória-ES traz em seu Art. 1 a seguinte definição: “Esta lei institui o Código de Edificações no Município de Vitória visando garantir as condições mínimas de segurança, conforto, higiene e

salubridade das edificações e obras em geral.”. No Art. 2 estabelece: “O Código de edificações determina os procedimentos administrativos e as regras, gerais e específicas, a serem obedecidas no projeto, licenciamento, execução, manutenção e utilização das obras, edificações e equipamentos, sem prejuízo do disposto nas legislações municipal, estadual e federal pertinentes”.

O direito de construir é, pois, reconhecido a qualquer cidadão proprietário de imóveis, porém o abuso no exercício desse direito pode causar transtornos à vizinhança e à coletividade, sendo assim, compete ao poder público consentir previamente a construção, desde que o projeto respeite a legislação urbanística local e o direito de vizinhança.

Segundo Fernandes (2009) a legislação brasileira foi fortemente influenciada pelos Códigos Sanitários, que sob uma ótica higienista dos espaços, buscavam garantir salubridade às cidades e edificações, seguindo os debates urbanísticos internacionais nos finais do século 19. A partir do século 20, a influência da arquitetura moderna e da Carta de Atenas também foi incorporada no urbanismo brasileiro e conseqüentemente à legislação.

Buson analisou o COE-DF e destaca que os índices nele utilizados foram copiados de outras cidades brasileiras e levanta a hipótese de que esse ciclo vicioso possa ter-se repetido em outros lugares, implicando na inadequação dos critérios estabelecidos à situação climática local. Toledo relata que o Manual do Legislador e Administrador Público Municipal do Estado de Minas Gerais de 1956 e o Código de Edificações de São Paulo de 1975 podem ser considerados como possíveis influenciadores dos textos sobre ventilação natural, presentes nos Modelos nacionais e em alguns códigos de obras e edificações de outras cidades brasileiras. (FERNANDES, 2009, p. 83)

Em Vitória, o Código de Edificações vigente tem suas origens na Lei 351/54, antigo “Código de obras, de posturas e tributário” que, seguindo as preocupações da sociedade da época, englobava numa mesma lei, regras para diferentes aspectos de interesse local. Acompanhando a evolução urbana e social da cidade, os vários códigos foram sendo organizados separadamente, para melhor controle por parte do município, resultando, portanto, em diferentes códigos: o Código de edificações, o de Posturas, o Sanitário, o de Limpeza pública, o do Meio ambiente, o Plano Diretor Urbano (PDU) etc.

O PDU é o instrumento básico da política de desenvolvimento e expansão urbana, que segundo a Lei Federal 10.257/01 (Estatuto das cidades), é obrigatório para cidades com mais de 20 mil habitantes, devendo ser revisada a cada dez anos, acompanhando a evolução urbana local. A última revisão do PDU de Vitória foi em 2006, resultando na vigente Lei 6.705/06.

No que se refere aos Códigos de Edificações, não existe uma obrigatoriedade legal de revisão, ficando a critério de cada município o prazo e as necessidades de atualização. A vigente Lei 4821/98 que estabelece o Código de Edificações de Vitória está, portanto, defasada face às evoluções técnicas, normativas e tecnológicas da construção civil atual, que englobam aspectos relativos à sustentabilidade, tanto a nível mundial, quanto nacional, já estando inseridas em códigos de várias cidades do mundo.

3. PANORAMA DAS LEGISLAÇÕES SUSTENTÁVEIS: CONTEXTO MUNDIAL, NACIONAL E LOCAL

Nos países da Europa e nos Estados Unidos, desde a década de 80, existe a preocupação com questões como bioclimatismo e eficiência energética, até mesmo por questões econômicas. Segundo Fernandes (2009) a atualização legislativa é um dos caminhos para garantir a qualidade da edificação em relação aos conceitos bioclimáticos, em especial conforto térmico e eficiência energética, contribuindo, conseqüentemente, para a sustentabilidade.

A partir dos anos 80, países como Canadá, Hong-Kong, França, Jamaica, Japão, Kuwait, Nova Zelândia, Paquistão, Filipinas, Singapura, Suécia, Reino Unido, Argentina, Itália, Alemanha, Portugal e Estados Unidos instituíram seus regulamentos de desempenho térmico e energético. O objetivo principal, na maioria dos países, é o de criar instrumentos para a racionalização do consumo de energia em edificações conjuntamente com o aprimoramento das condições de conforto ambiental. (FERNANDES, 2009, p.19)

Questões jurídicas relacionadas ao “direito ao sol”, luz natural, vento e poluição sonora se tornam cada vez mais importantes. “Leis de proteção do direito ao sol estão sendo aprovadas em cidades de todo o mundo, um exemplo é a Lei Solar de Colorado nos EUA, que garante que as edificações não possam roubar a luz natural dos imóveis adjacentes.” (ROAF *et al.*, 2009, p. 272)

A importância do sol se estabelece nas vantagens da luz natural: torna a edificação mais econômica, ao reduzir consumo energético; diminui as cargas térmicas provenientes das luminárias; produz efeitos estimulantes aos habitantes; e produz níveis de iluminação superior à iluminação artificial. Além disso, a luz do sol ajuda o organismo humano na produção de serotonina, vitamina D e uma série de substâncias que fazem nosso corpo saudável e feliz (VENÂNCIO, 2010, p. 145)

A criação de diversos métodos de análise de sustentabilidade para as construções, os chamados selos de certificação ambiental ou “selos verdes”, tais com o LEED, AQUA, BREEAM e outros, vieram somar no contexto mundial da sustentabilidade, porém, os selos por si só, não garantem que os conceitos sustentáveis sejam implantados, devido caráter facultativo. De acordo com Keeler e Burke (2010) as políticas de construção sustentável, os pedidos de licença e os códigos de edificações são maneiras de tirar o projeto sustentável da esfera das iniciativas voluntárias e levá-lo para as políticas públicas obrigatórias.

Atrelar a aprovação do projeto à obtenção de selos verdes ou incentivos fiscais faz parte das exigências atuais em muitas cidades dos Estados Unidos e Canadá (ver figura 1). Um exemplo, segundo Keeler e Burke (2010), é a cidade de São Francisco nos EUA, que desde 2008, por meio da Lei 180/08, exige que todos os edifícios comerciais com mais de 465m², bem como todos as reformas ou adaptações grandes em edifícios com 2.323m², obtenham uma certificação LEED básica. Gradualmente o nível de certificação exigida será elevado (Gold) até 2012. Essa política também se aplicará a todos os tipos e tamanhos de edificação habitacionais, exceto os de pequeno porte.

São Francisco pode ter sido a primeira cidade dos EUA a ir tão longe, mas certamente não será a única. As prefeituras de todo país estão

adotando políticas e legislações de construção sustentável, elaborando planos para obtenção de licenças, comprometendo-se a reduzir as emissões de carbono e se esforçando para diminuir a produção de resíduos. (KEELER; BURKE, 2010, p. 55)

Estuda-se também, no Estado da Califórnia, uma lei que exigirá que todas as novas edificações habitacionais atinjam o consumo zero de energia até 2020, e todas as edificações comerciais até 2030. Seria o primeiro passo na direção da neutralidade em carbono conhecido como edificação com consumo zero de energia (KEELER; BURKE, 2010, p. 62).

Seguindo mesmo pensamento, a prefeitura de Merton, na Grande Londres, exige uma “avaliação de sustentabilidade” nas propostas para construção de prédios com mais de 1.000m², descrevendo como o prédio foi projetado de modo a reduzir seus impactos ambientais ao longo do ciclo de vida. (ROAF *et al.*, 2009, p. 274)

Enquanto nos Estados Unidos e na Europa a legislação avança rapidamente acompanhando as preocupações com construção sustentável (qualidade do ar,

consumo da água, eficiência energética, redução de resíduos e impacto ambiental), no Brasil, o processo ainda é principiante. Devido à complexidade de alterações legislativas, diversos municípios brasileiros vêm optando por criar decretos ou leis complementares, ao invés de revisar as legislações básicas de construção, visando adotar princípios de sustentabilidade. Trata-se de um começo, porém é preciso avançar.

O município de São Paulo, segundo Pereira, exige que todas as novas residências com quatro ou mais banheiros (incluindo lavabos) devam contar com sistema de aquecimento solar de água. Casas e apartamentos com três banheiros também estão previstos na Lei 14 459/07: a entrega do imóvel está condicionada à construção de infraestrutura para futura instalação do equipamento (tubulação de água quente e espaço na cobertura para o kit).

COMPARAÇÃO DAS LEGISLAÇÕES NACIONAIS DE EDIFICAÇÃO SUSTENTÁVEL
EXIGÊNCIAS COMERCIAIS E HABITACIONAIS (lista parcial)

CIDADE	EDIFICAÇÕES COMERCIAIS	EDIFICAÇÕES HABITACIONAIS	ALTERAÇÃO
São Francisco	SIM, 2.323 m ² *	SIM, TODAS**	SIM
Austin	NÃO Incentivos para as instalações	NÃO	NÃO
Boston	SIM, 4.646 m ² Certificação LEED 2007	NÃO	NÃO
Chicago	NÃO	NÃO	NÃO
Nova York	NÃO Incentivos fiscais	NÃO	NÃO
Pasadena	SIM, 2.323 m ² Sem certificação LEED	SIM, 4 pavimentos ou mais sem certificação LEED	NÃO
Pleasanton	SIM, 1.858 m ² Sem certificação LEED	SIM, 185 m ² ou mais Condado de Alameda	NÃO
Portland	NÃO Créditos fiscais estaduais	NÃO	NÃO
Seattle	NÃO Bônus de zoneamento	NÃO	NÃO
Washington DC	SIM, 4.646 m ² Certificação LEED 2012	NÃO	NÃO

Todas as cidades desta lista exigem a certificação LEED dentro do município.
As informações refletem os padrões e as exigências para edificações comerciais e habitacionais privadas.

*Exigência do LEED gradual: Certificação de 2008 a 2012 (Gold)

**Green Points Rating Score gradual: de 25 em 2009 a 75 em 2012

Figura 1: Resumo das exigências comerciais e habitacionais de várias cidades dos EUA, junho de 2007. Fonte: Keeler e Burke (2010)

Ficam isentos apenas os imóveis que comprovarem incapacidade técnica (por meio de um laudo) em razão de baixa incidência de sol. Em todo o estado, quinze cidades já criaram leis semelhantes. Há quem discorde, devido a falta de conhecimento técnico sobre o sistema.

A tecnologia dos painéis solares está pronta, mas falta uma solução completa para o sistema de aquecimento como um todo, critica o engenheiro civil Roberto Lamberts, pesquisador do Laboratório de Eficiência Energética em Edificações, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Para Lamberts, o aquecimento solar é um item importante para a eficiência energética na construção civil, mas é preciso conhecer melhor seu funcionamento e informar os usuários sobre suas particularidades, para que sejam evitados erros de instalação e de operação. (CIÊNCIA E SAÚDE, <<http://cienciaesaude.uol.com.br/ultnot/2008/02/03/ult4477u312.jhtm>>. Acesso em: 07 junho 2012)

Em Vitória, foram observadas iniciativas pontuais isoladas, tais como: a Lei 4.857/99 (que dispõe sobre a obrigatoriedade da medição individualizada do consumo de água nos edifícios residenciais multifamiliares); a Lei 6.259/04 (que dispõe sobre o reuso de água não potável, proveniente das estações de tratamento de esgoto, pela própria municipalidade, para lavagem de ruas, praças, irrigação de jardins etc.); a Lei 7.668/09 (que autoriza o poder público a instalar sistema de fornecimento de energia solar em seus próprios edifícios); a Lei 7.989/10 (que dispõe sobre a obrigatoriedade de utilização, pelos próprios órgãos públicos municipais, de dispositivos de controle de redução de água); e o projeto de lei 7.831/09 (que estabelece nova destinação para águas de chuva e servidas nos edifícios residenciais e comerciais com quatro ou mais pavimentos) ainda não implantado devido ausência de regulamentação.

Percebe-se um esforço inicial, sendo fundamental a realização de mais estudos científicos que viabilizem propostas para inclusão de conceitos sustentáveis na legislação municipal, especialmente nos Códigos de Edificações. Um dos caminhos seria a parceria entre poder público, universidades e indústria da construção, tal como previsto no Plano Procel-Edifica da Eletrobrás, que tem como uma das metas, a revisão dos códigos de acordo com eficiência energética. “A Câmara Brasileira da Indústria da Construção (CBIC) busca promover a articulação entre entidades para promover a revisão de códigos de obra, buscando a inovação, e a avaliação das edificações a partir do desempenho” (FERNANDES, 2009, p. 87)

4. CONCEITOS BIOCLIMÁTICOS E CONFORTO AMBIENTAL

Para produzir uma edificação sustentável, ou seja, uma edificação que seja econômica e ambientalmente correta, parte-se do princípio que seja ambientalmente confortável. O conforto térmico e eficiência energética, por sua vez, dependem de um bom desempenho bioclimático, que está intrinsecamente relacionado ao meio ambiente urbano, à implantação, assim como à morfologia e volumetria da construção. “A aplicação do conceito de conforto é essencial para criação de ambientes humanos saudáveis. O ser humano precisa se sentir confortável. Os ambientes saudáveis costumam contar com iluminação, ventilação e materiais naturais” (EDWARDS, 2008, p. 145)

A qualidade do ambiente interno de uma construção requer a integração de muitas funções, ou seja, depende de um projeto integrado, onde a relação do ambiente construído com a natureza é primordial. “Os seres humanos têm necessidade de se conectar com o ambiente externo. Além de agradáveis, a proximidade com o verde, o contato visual com o céu e a sensação do ar externo sobre a pele são naturalmente reconfortantes” (KEELER; BURKE, 2010, p. 102)

Segundo Venâncio (2010) o emprego dos princípios de bioclimatismo podem ser agrupadas em “7 Ecos”: ecoeficiência do projeto, da água, de energia, de recursos naturais, de materiais, de acessibilidade e de resíduos. Geralmente, o custo financeiro inicial maior dificulta a implantação de alguns desses conceitos na elaboração de um projeto, porém os resultados ao longo da vida útil da edificação geram benefícios e retornos do investimento, que vão desde a valorização imobiliária, passando pela baixa manutenção, somado à qualidade de vida e a questão primordial de preservação do meio ambiente e recursos naturais.

Partindo da carta bioclimática de uma cidade, é possível conhecer o comportamento da temperatura e umidade relativa do ar em cada localidade ao longo do ano, identificando os períodos com maior probabilidade de desconforto e o percentual das estratégias mais indicadas para as edificações. Utilizando o *Software* de conforto Climaticus_4_2 da FAUUSP/Labaut foi possível se obter um diagnóstico climático para Vitória, onde, no resumo das estratégias de projeto, se verifica que 54,5% do conforto térmico das edificações para Vitória pode ser solucionado por meio da ventilação natural e 43,8% por meio do condicionamento artificial (ver figura 2).

Percebe-se, portanto, que é possível se obter um bom projeto priorizando-se: à ventilação natural, à orientação das janelas, o sombreamento, à qualidade da “pele” da edificação (envoltória) e à seleção de materiais adequados de construção. Entretanto, os dados apresentados são gerais e não devem ser interpretados isoladamente. Existe a questão dos microclimas urbanos, determinados por diversos fatores, tais como, insolação, ventos, topografia, revestimento do solo,

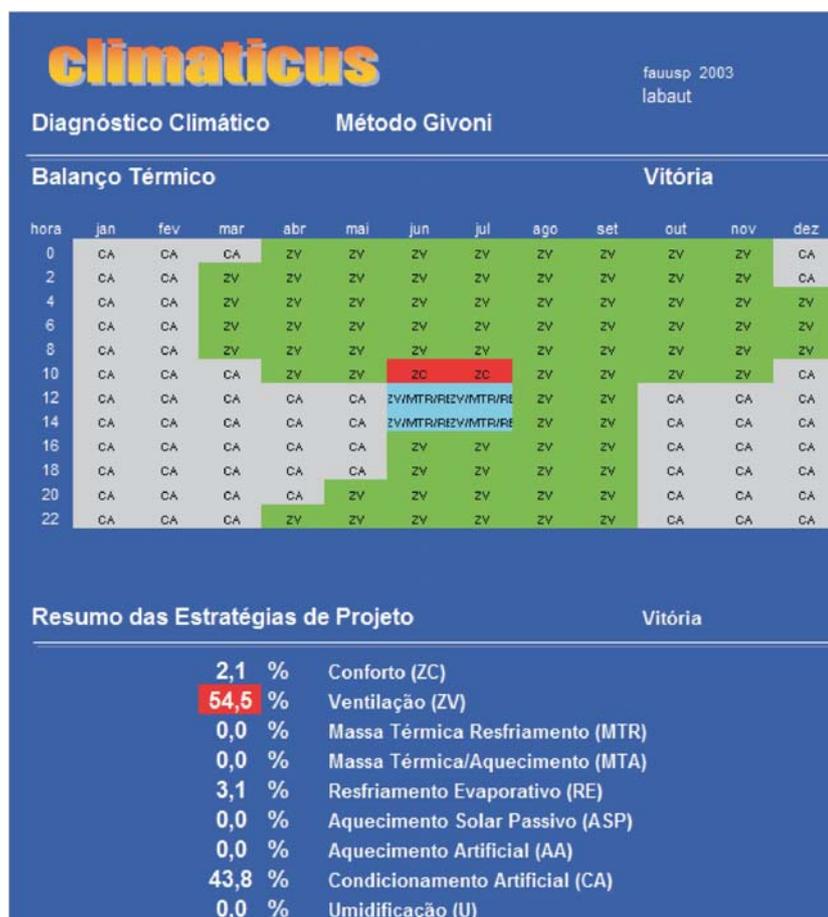


Figura 2: Estratégias de projeto Software Climaticus
 Fonte: LABAUT <<http://www.usp.br/fau/pesquisa/laboratorios/labaut/conforto/index.html>>. Acesso em 07 junho 2012

vegetação, quantidade de áreas pavimentadas, obstáculos naturais ou artificiais que alteram o acesso à radiação solar e ventilação natural.

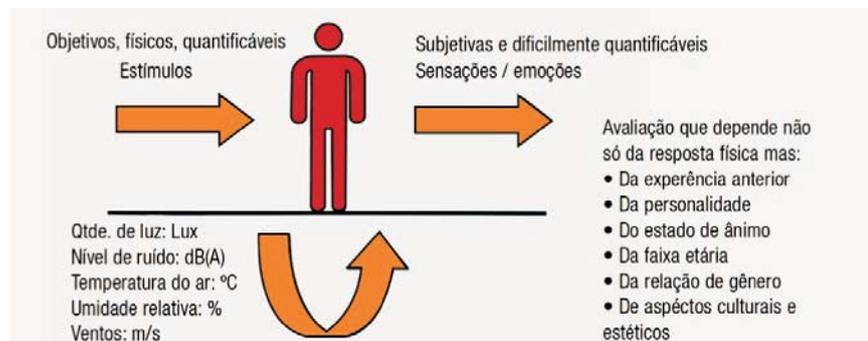
A ocupação do solo em uma cidade é fundamentalmente caracterizada por uma elevada densidade edificada e de pavimentação asfaltada. Esses elementos, por si só, podem dar origem a uma elevação na temperatura de alguns graus centígrados. Esse efeito, associado à poluição, à redução dos espaços verdes e ao calor antropogênico liberado pela indústria, por veículos, equipamentos e atividades humanas, contribui para o estabelecimento de um campo mais elevado de temperaturas, denominado “ilha de calor urbana” (ROMERO, 2011, p. 73)

Devido aos microclimas urbanos, não basta estudar características gerais do clima de uma cidade, é necessária a compreensão e interpretação das condições ambientais específicas do local aonde será inserida a edificação, para que sejam adotadas estratégias mais eficazes de projeto.

Outra questão relevante é o conceito referente à noção de conforto. Segundo ROMERO (2001) “a noção de conforto térmico está associada a uma boa dose de fatores psicológicos e fisiológicos, que variam de pessoa para pessoa, e que podem conduzir a diferentes sensações de conforto térmico, dadas as mesmas condições de ambiente térmico” (ver figura 3). Portanto, sendo uma sensação individual e subjetiva, é difícil satisfazer todos os ocupantes de um ambiente, e menos que se dê a cada um deles, a possibilidade de controlar o microambiente que o cerca. “O usuário da edificação também precisa de ferramentas flexíveis e eficazes para aprimorar ainda mais seu ambiente - ou seja, calibrá-lo - e controlar, no mínimo, a temperatura, a umidade, a ventilação e a iluminação.” (KEELER; BURKE, 2010, p. 94). A utilização de mecanismos de controle do ambiente (também conhecido como controle pessoal ou individual) também é fundamental para o sucesso de um bom projeto.

As normas técnicas que abordam os aspectos de conforto ambiental, portanto, fornecem critérios quantitativos para que a grande maioria (pelo menos 80%) dos ocupantes se sinta em condições satisfatórias de conforto, e que a totalidade de pessoas saudáveis esteja em condições salubres. O Brasil tem algumas normas relacionadas ao conforto ambiental, dentre as quais: a NBR 15220, que trata do Desempenho térmico de edificações; a NBR 15215, sobre Iluminação Natural; a NBR 5413, que fixa valores mínimos de iluminância de acordo com a atividade do ambiente; a NBR 6401 de condicionamento ambiental; as normas NBR-12179, NBR-10152 e outras, sobre acústica e a NBR 15575, sobre desempenho de edifícios habitacionais de até cinco pavimentos, com requisitos para iluminação, conforto térmico e acústico.

Figura 3: Conceito de conforto: sensações e emoções subjetivas
Fonte: < <http://www.vitrineadc.com.br/index.php/corpus-arquitetonicos/582-iluminacao-e-arquitetura-conforto-luminoso>>. Acesso em 09 junho 2012



Quanto às normas e sistemas de avaliação de eficiência energética, na Europa e Estados Unidos, o auxílio de ferramentas computacionais, *softwares* de simulação para avaliação de desempenho ambiental, já são uma prática consolidada. Segundo Keeler e Burke (2010) no estado da Califórnia nos EUA, o cumprimento dos padrões energéticos é exigido antes da emissão do alvará de construção, desde a década de 70, por meio do “Código de regulamentos e padrões energéticos para edificações do Estado da Califórnia” cujos índices são atualizados periodicamente e disponibilizados na Internet.

Em Portugal, por exemplo, as edificações devem seguir o regulamento de desempenho térmico-energético, são avaliadas em softwares específicos, que garantem o cumprimento das exigências e procuram agilizar e facilitar o processo de etiquetagem e aprovação, tanto para os projetistas, quanto para os órgãos responsáveis pelas avaliações. (FERNANDES, 2009, p. 20)

No Brasil, somente em março de 2009 foi aprovado o Regulamento Técnico de Qualidade para Eficiência de Edifícios Comerciais, de Serviços e Públicos (RTQ-C) lançado pelo Inmetro/ Eletrobrás. Um avanço significativo na direção de edificações com maior conforto ambiental e eficiência energética, avaliando-se basicamente a envoltória, iluminação e condicionamento de ar das edificações.

O RTQ-C estabeleceu nova metodologia de avaliação energética de edificações, dentro do Programa Brasileiro de Etiquetagem (PBE), com requisitos técnicos para classificação de edifícios de acordo com as diretrizes para cada uma das Zonas Bioclimáticas Brasileiras, definidas na norma de Desempenho Térmico (ABNT NBR 15.5520-3), de 2003, que trata das diretrizes bioclimáticas específicas para o país. (FERNANDES, 2009, p. 20)

Em novembro de 2010, foi lançado também o Regulamento para Edificações Residenciais (RTQ-R). Atualmente, tais Regulamentos são de aplicação voluntária, mas espera-se que sejam obrigatórios dentro de alguns anos, o que terá grande impacto no mercado da construção civil brasileira.

5. PROPOSTAS E DIRETRIZES PARA COE-VITÓRIA

Vitória é a capital do Estado do Espírito Santo, situa-se geograficamente numa ilha a 20°19'09' de latitude sul e 40°20'50' de longitude oeste, na região sudeste do Brasil. Clima predominante tropical e ventos nordeste. Conforme comentado, a arquitetura sustentável se baseia em princípios bioclimáticos, que por sua vez, se relacionam à implantação, forma, orientação, função, fechamentos, aberturas para iluminação e ventilação, geometria dos ambientes etc. Grande parte desses elementos está prevista nos Códigos de obras, porém:

Grande parte dos ambientes construídos atuais advém de projetos nos quais as normas eram mínimas; isto é, a maioria dos projetos de edificações segue os padrões mínimos permitidos pelo código de obras e edificações aplicável para obter as autorizações necessárias e receber uma licença de ocupação. (...) Os códigos de edificações sustentáveis representam uma mudança de paradigma fundamental, afastando-se dos padrões de projeto mínimo aceitáveis e das normas de construção com o menor denominador comum. (KEELER; BURKE, 2010, p. 54)

Em Vitória, o Código de Edificações (Lei 4.821/98) se divide em dez capítulos: Disposições gerais; Direitos e responsabilidades; Procedimentos administrativos; Procedimentos de fiscalização; Compartimentos: classificação, dimensionamento, iluminação e ventilação; Mobiliário e saliências; Circulação e segurança; Calçadas, acesso, circulação e estacionamento de veículos; Instalações sanitárias; e Exigências específicas complementares.

Partindo das legislações sustentáveis e aspectos bioclimáticos comentados nos capítulos anteriores, segue (na Tabela 1) propostas de diretrizes para inserção no COE-Vitória, partindo de quatro principais eixos temáticos: projeto, energia, água e resíduos.

Conforme já adotado com sucesso em outros países, inicialmente seria conveniente adotar políticas de incentivo à construção sustentável, em que se estabeleçam benefícios fiscais e/ou edilícios tanto para novas construções, quanto para requalificação de construções existentes. Os interessados em construir edificações sustentáveis ou adaptar as edificações construídas poderiam ter incentivos fiscais, tais como: isenção ou desconto de ITBI, ISS e IPTU durante a obra e no prédio já construído.

A Prefeitura do Rio de Janeiro apresentou uma proposta neste sentido: o Selo “Qualiverde” (Em: <http://www2.rio.rj.gov.br/smu/compur/pdf/proposta_qualiverde.pdf>. Acesso em: 23 junho 2012), porém, atrelar aprovação do

Tabela 1: Diretrizes propostas para incorporação de conceitos sustentáveis no COE-Vitória

TEMAS	DIRETRIZES PROPOSTAS
PROJETO Compatibilização e integração do projeto com entorno	<ul style="list-style-type: none"> · Incentivar adequação à topografia local (pouca alteração na morfologia do terreno e manutenção da vegetação existente); · Incentivar à adoção de áreas permeáveis maiores que o mínimo exigido no PDU e incentivo ao paisagismo dessas áreas; · Proibir utilização de vidros reflexivos que causem ofuscamento nas edificações vizinhas.
ENERGIA Conforto ambiental e eficiência energética	<ul style="list-style-type: none"> · Incentivar a utilização da energia solar para aquecimento da água; · Obrigar instalação de energia solar para grandes empreendimentos (edificações com mais de três banheiros); · Incentivar o uso da iluminação e ventilação naturais, bem como a instalação de mecanismos de economia de energia elétrica; · Incentivar adoção de fontes alternativas de energia (eólica, solar, biomassa etc.); · Obrigar apresentação do Selo Procel Edifica (proposta em longo prazo).
ÁGUA Gestão e economia da água	<ul style="list-style-type: none"> · Obrigar medição individualizada de água nas edificações comerciais; · Incentivar à instalação de dispositivos de economia de água; · Incentivar aproveitamento de água pluvial e/ou reuso de águas residuais; · Obrigar o aproveitamento de água pluvial e/ou reuso de águas residuais em grandes empreendimentos (edificações com mais de quatro pavimentos).
RESÍDUOS Gestão de resíduos	<ul style="list-style-type: none"> · Obrigar apresentação do plano de gestão de resíduos (Lei federal 10.305/10); · Incentivar o uso de material reciclado ou de origem certificada; · Incentivar o uso de materiais construtivos locais e mão de obra local; · Incentivar o <i>retrofit</i> de edificações antigas com uso de tecnologias sustentáveis; · Incentivar coleta seletiva e adoção de planos de educação ambiental.

projeto à obtenção de selos pode criar mecanismos mercadológicos, levantando uma falsa imagem, é o chamado *Greenwashing* ou “verniz verde” (maquiagem). Segundo John (2010), sem políticas públicas e setoriais, os selos não promovem sustentabilidade. Alguns deles inclusive são de explícita má fé, passando uma falsa imagem de sustentabilidade a indústrias e corporações.

Incorporar critérios sustentáveis nas legislações locais acredita-se ser o caminho mais adequado. Para isso são necessários estudos detalhados baseados em normas técnicas, muitas vezes ainda inexistentes para o contexto brasileiro. São necessárias pesquisas para se criar normas e sistemas de avaliação local, com auxílio de ferramentas computacionais, como já adotados em muitos países, para que a aprovação de projetos na municipalidade seja, além de mais eficiente, mais rápida e eficaz, favorecendo a construção civil e a economia local, conceitos que também fazem parte da sustentabilidade.

6. CONCLUSÃO

A sociedade se encontra em sua maioria instalada em cidades. As questões socioambientais têm e terão cada vez mais um papel relevante na determinação das políticas públicas no meio ambiente urbano. Trata-se de assegurar condições dignas de vida urbana a todos os cidadãos, buscando um equilíbrio social e ambiental do planeta. Há necessidade de democratização nas escolhas prioritárias, fundamentando as ações e os programas governamentais, ou seja, as políticas públicas. Junto à ação governamental são as parcerias entre o setor público e o setor privado que devem auxiliar no processo de gestão sustentável do meio ambiente construído.

O conforto ambiental pode ser obtido por vários meios. O ar condicionado é necessário ao clima capixaba, porém, sempre que possível, os sistemas e tecnologias naturais são preferíveis aos sistemas mecânicos. A falta de condições de conforto adequado favorece o desenvolvimento de doenças, sendo assim, a arquitetura sustentável deve buscar o equilíbrio entre eficiência energética e saúde humana. O conforto deve promover ambientes saudáveis.

A falta de normas técnicas adequadas ao contexto brasileiro, aliado à infraestrutura precária de trabalho nas prefeituras, são barreiras ainda a serem vencidas. Como já implantado em muitos países, no Brasil grande parte das prefeituras não possui *softwares* de avaliação do desempenho de projetos, isso dificulta as alterações legislativas, pois existe o temor do aumento da burocracia, que conseqüentemente acarretaria lentidão nos processos de análise e aprovação de projetos. O uso de tecnologia é essencial para garantir essa eficiência.

Outras questões também são relevantes. Leis não “saem do papel” sozinhas. Cabe ao poder público fiscalizar, não somente a aprovação do projeto de construção sustentável, como também sua implantação, vistoriando, tanto para emissão do “Habite-se”, quanto ao longo da vida útil da edificação, inclusive para garantia da permanência dos benefícios fiscais.

O sucesso do desempenho ambiental do edifício não é garantido apenas no projeto. Por mais detalhados que sejam os estudos de simulação das condições ambientais, o gerenciamento dos sistemas prediais, juntamente com o cumprimento dos padrões de ocupação e o comportamento dos usuários é que responderão pelo desempenho final do edifício. Relação projeto arquitetônico+complementares, projeto executivo+obra e obra+pós-ocupação são, portanto, aspectos fundamentais a serem observados na arquitetura sustentável.

Cabe também à sociedade, à quebra de paradigmas. A construção civil informal ignora as leis urbanísticas e edilícias. No Brasil, grande parte das edificações não possui sequer escritura legalizada, quanto mais projeto ou acompanhamento de obra por um profissional habilitado.

O mercado formal também contribui negativamente. As diversas pressões, sobretudo do mercado imobiliário, impelem a implantação de habitações cada vez menores, insalubres e desconfortáveis. Os banheiros dos imóveis atuais em Vitória, sem qualquer tipo de aberturas, ventilados exclusivamente por dutos de exaustão mecânica, exemplificam bem essa questão.

A indústria da construção civil busca aumento de produção, porém grande parte não investe em bons projetos e mão de obra especializada e bem remunerada. Se comparada às demais indústrias, o processo ainda é artesanal, atrelando produtividade a questões quantitativas, suprimindo assim questões qualitativas de projeto, tais como, conforto ambiental, salubridade, higiene e segurança. Cabem aos construtores, arquitetos e demais projetistas a observância aos conceitos bioclimáticos e normas técnicas, aplicando-as em seus projetos e convencendo os clientes que o cumprimento às normas ambientais e leis edilícias é imprescindível para arquitetura de uma boa construção.

A sustentabilidade não é um “modismo”, é necessária e, sobretudo urgente. As propostas apresentadas nesse artigo visam colaborar para melhoria do ambiente construído a partir da revisão da legislação. Conclui-se que o Poder Público pode e deve contribuir mais efetivamente, exercendo seu papel através dos instrumentos legais, de forma mais atuante, tanto para construção de novas edificações, quanto na reforma e adaptação das já existentes. Não é fácil lutar contra as forças de mercado, porém “devemos recomeçar a sonhar com um mundo, onde a ética do desenvolvimento sustentável torne-se cultura, e então ação política e econômica” (BUTERA, 2009, p. 309), em prol do futuro de nossas cidades e de cada um de nós.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição Federal da República Federativa do Brasil de 1988*. Planalto. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm>. Acesso em: 23 maio 2012.

BUTERA, Federico M. Butera. *Da caverna à casa ecológica: história do conforto e da energia*. São Paulo: Nova Técnica Editorial, 2009.

EDWARDS, Brian. *O guia básico para a sustentabilidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

FERNANDES, Júlia Teixeira. *Código de obras e edificações do DF: inserção de conceitos bioclimáticos, conforto térmico e eficiência energética*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Programa de Pós-Graduação da FAU-UNB. Brasília, 2009.

JOHN, Vanderley Moacyr. **Entrevista: Quase insustentável.** Revista Técnica, Edição 162, p. 21-25, set 2010.

KEELER, Marian; BURKE, Bill. **Fundamentos de projeto de edificações sustentáveis.** Porto Alegre: Bookman, 2010.

MEIRELLES, Hely Lopes. **Direito Municipal Brasileiro.** 6 ed. São Paulo: Malheiros, 2006.

PEREIRA, Murilo Alves. **Lei que exige aquecimento solar em São Paulo gera polêmica entre especialistas.** Disponível em: <<http://cienciaesaude.uol.com.br/ultnot/2008/02/03/ult4477u312.jhtm>>. Acesso em: 07 junho 2012.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. **Qualiverde: Legislação para construções verdes.** Rio: Compur, 2011. Disponível em: <http://www2.rio.rj.gov.br/smu/compur/pdf/proposta_qualiverde.pdf>. Acesso em: 23 junho 2012.

ROAF, Sue; CRICHTON, David; NICOL, Fergus. **A adaptação de edificações e cidades às mudanças climáticas: um guia de sobrevivência para o século 21.** Porto Alegre: Bookman, 2009.

ROMERO, Marta Adriana Bustos. **Arquitetura do lugar: uma visão bioclimática da sustentabilidade em Brasília.** São Paulo: Nova Técnica Editorial, 2011.

VENÂNCIO, Heliomar. **Minha casa sustentável: guia para uma construção sustentável.** Vila Velha/ES: Edição do autor, 2010.

VITÓRIA (município). LEI 4.821, de 30 de dezembro de 1998. **Código de Edificações do Município de Vitória.** Disponível em: <<http://sistemas.vitoria.es.gov.br/webleis/Arquivos/2006/L6705.PDF>>. Acesso em: 23 maio 2012.

VITÓRIA (município). LEI 6.705, de 13 de outubro de 2006. **Plano Diretor Urbano do Município de Vitória.** Disponível em: <<http://sistemas.vitoria.es.gov.br/webleis/Arquivos/2006/L6705.PDF>>. Acesso em: 23 maio 2012.

Nota do Autor

Artigo inédito, elaborado a partir do TCC da Pós-graduação MBA em Construção Sustentável do Instituto de Pós-Graduação (IPOG), realizado de 2010 a 2012, em Vitória-ES.

Nota do Editor

Data de submissão: Novembro 2014

Aprovação: Julho 2015

Érika da Cunha Victor Souza

Arquiteta Urbanista pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), pós-graduada em Construção Sustentável pelo Instituto de Pós-Graduação (IpoG) e pós-graduada em Direito e Gestão das Cidades pela Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC). Desde 2010, arquiteta concursada na Prefeitura Municipal de Vitória - Secretaria de Desenvolvimento da Cidade.

Av. Francisco G. da Fonseca, 520/303, Jardim da Penha
29060-140, Vitória, ES, Brasil

(27) 2142-3917

ecvsouza@hotmail.com

Claudio Amaral
Bruno Mancini
Wilson Barbosa Alves
Pedro Hungria Cabral

e SPAÇOS AUTORITÁRIOS: A ESTRADA DE FERRO NOROESTE DO BRASIL e A BUROCRACIA DO IMPÉRIO

RESUMO

Este ensaio trata dos espaços do poder autoritário nas administrações públicas do Brasil. Parte-se da estrutura administrativa assim como dos espaços de seus escritórios sob a influência da monografia *Princípios de administração científica* do engenheiro mecânico Frederick Taylor na Estrada de Ferro Noroeste do Brasil. No entanto, já se conhecia as gestões autoritárias desde a vinda da família Real Portuguesa ao país quando trouxeram o modelo administrativo no formato de uma *Burocracia*. O advento do *organograma* e do *fluxograma* para gerenciar espaços da produção social sempre se pautou pelo desenho da extrema divisão do trabalho associada a práticas de controles e vigilância. A separação entre os que mandam dos que obedecem foi a tônica desta divisão do trabalho. Mesmo quando o taylorismo foi substituído por outras teorias ditas *democráticas*, como a *Teoria das Relações Humanas*, o intuito sempre foi intensificar a exploração da força de trabalho através da destituição de seu poder. A prática das organizações administrativas desenhadas por organogramas de extrema divisão do trabalho tem servido para separar os que mandam dos que executam auxiliadas por fluxogramas direcionados ao curso das informações que mantém desinformados os que obedecem e informados os que decidem e dificultando o acesso dos primeiros aos segundos. É possível dizer que esta prática autoritária de gestão persiste ainda hoje nas administrações públicas brasileiras.

PALAVRAS-CHAVE

Estrutura administrativa autoritária. Teoria de Frederick Taylor. Estrada de Ferro Noroeste do Brasil. Império. Burocracia.

ESPACIOS AUTORITARIOS:
EL FERROCARRIL NOROESTE DO
BRASIL Y LA BUROCRACIA DEL
IMPERIO

AUTHORITARIAN SPACES:
THE RAILROAD NOROESTE DO
BRASIL AND THE EMPIRE'S
BUREAUCRACY

RESUMEN

Este ensayo se ocupa de los espacios del poder autoritario en el gobierno de Brasil. Se inicia con la estructura administrativa, así como los espacios de sus oficinas bajo la influencia de la administración monografía científica Principios del ingeniero industrial Frederick Taylor en el ferrocarril del noroeste de Brasil. Sin embargo, ya se sabía que las administraciones autoritarias desde la llegada de la familia real portuguesa al país cuando trajeron el modelo administrativo en la forma de una burocracia. El advenimiento del organigrama y diagrama de flujo para gestionar espacios de producción social siempre se ha guiado por el diseño de la extrema división del trabajo asociado con los controles y prácticas de vigilancia. La separación entre los gobernantes de los que obedecen fue el tema central de esta división del trabajo. Incluso cuando el taylorismo fue reemplazado por otras llamadas teorías democráticas, como la Teoría de las Relaciones Humanas, la intención fue siempre la de intensificar la explotación de la fuerza de trabajo a través de la desestimación de su poder. La práctica de las organizaciones administrativas diseñadas por cartas de extrema división del trabajo ha servido para separar los gobernantes de marcha con la ayuda de diagramas de flujo dirigido el curso de la información que mantiene desinformados e informado a los que obedecen los que deciden y dificultando el acceso de los primeros a los segundos . Se puede decir que esta gestión práctica autoritaria persiste hoy en el gobierno brasileño.

PALABRAS CLAVE

Estructura Administrativa. Teoría de Taylor. Ferrocarril del Noroeste de Brasil. Imperio. Burocracia

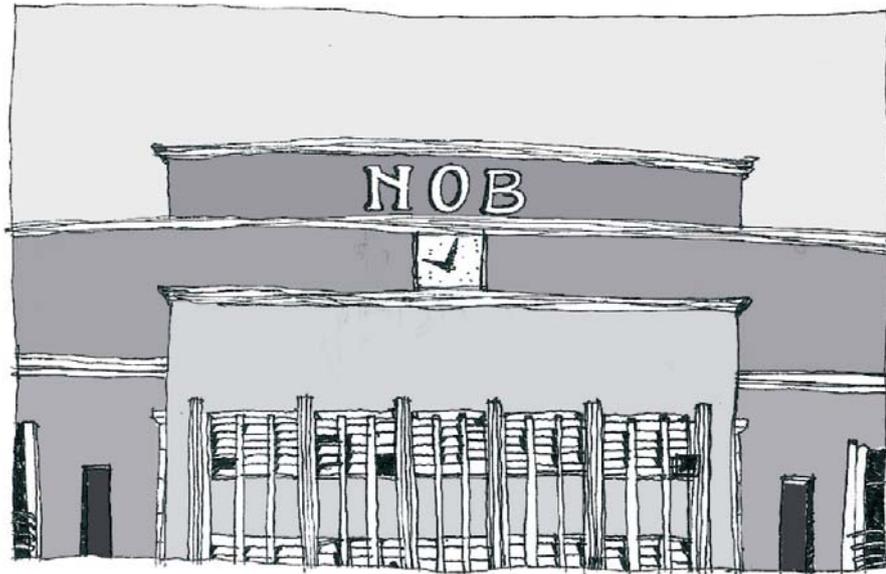
ABSTRACT

This essay deals with the Strength of Authority in the Brazilian Public Administration. It discusses the administrative structure and draws attention to the influence of The Principles of Scientific Administration by Frederick Taylor used at the Northwestern Brazillian Railroad, as regards the the distribution of office space and right of speech. As legatees of the authoritarian administration brought over by the Portuguese Royal Family, we were already quite familiar with a bureaucratic model. The organogram and fluxogram tools of social production have always taken for granted the division of work associated to practices of control and close inspection. The gap between those who order, and those who must obey, has always been the main feature of the duties allocation practice. Even when Taylorism was later replaced by other so called "democratic theories", such as the Theory of Human Relations , the aim has always been that of intensifying the exploitation of the labourers by destituting them of their power. The practice of administrative organizations following organograms has set apart and and helped increase the gap between those who were in command and those who were there to obey unquestioningly, and unknowingly. Fluxograms were very effective tools when it came to installing the power of those who must detain the information and those who must needs remain uninformed. Any form of approximation between the two groups was made virtually impossible. This authoritarian managerial model still persists and pervades through the Brazilian Public Administration.

KEYWORDS

Administration. Frederick Taylor's Theory. Northwestern Brazillian Railroad. Brazillian Empire. Bureaucracy.

Figura 01: Fachada da NOB
Desenho de Pedro Hungria
Cabral



INTRODUÇÃO

Este trabalho trata da origem da tradição de gestões hierárquicas autoritárias no Brasil através do *taylorismo* na Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (EFNOB), e da estrutura administrativa do Império no Brasil.

A departamentalização das atividades do trabalho, bem como a sua hierarquização, deu corpo aos escritórios da EFNOB: desenho do mobiliário, *layout* dos escritórios, projeto e construção do edifício-sede –, espaços tipicamente taylorista. Ademais da EFNOB, outras ferrovias fizeram uso da Teoria de Taylor – também conhecida pelo nome de *Taylorismo* –, como, por exemplo, a Companhia Paulista de Estradas de Ferro a partir de 1928.

A EFNOB, empresa estatal implantada com o objetivo de transportar a produção agrícola e de animais do interior de São Paulo e do antigo estado de Mato Grosso ao porto de Santos-SP serviu como geopolítica de integração territorial. Sonhou-se unir o Oceano Atlântico ao Pacífico, o que nunca ocorreu, embora a ferrovia tenha chegado até a Bolívia.

No entanto a origem das *políticas hierárquicas autoritárias* de gestão no Brasil data da vinda da família Real Portuguesa no início do século 19.

Quando a Família Real chegou ao Brasil trouxe uma concepção de *ordem administrativa* baseada na *racionalidade* de uma *burocracia*. Para Murilo de Carvalho, essa burocracia era constituída por uma *elite política* com base numa homogeneidade ideológica ditada pelos *estudos* (formação universitária). Essa burocracia se estruturou numa divisão de trabalho na forma de um *organograma* e um *fluxograma*. Interno ao organograma corria uma *hierarquia de comando*.

○ TAYLORISMO

A Teoria de Taylor surgiu no início do século 20, nos Estados Unidos da América (EUA), como uma proposta metodológica – e política – de administração de empresas. Com base no planejamento do trabalho, pretendia “racionalizá-lo”.

Para viabilizar tal política, organizou-se uma equipe de especialistas encarregados de planejar os procedimentos de todas as atividades e padronizá-los de acordo com o *melhor jeito*, o jeito *científico* de fazer.¹

O espaço do escritório tornou-se o cérebro da empresa, ou seja, onde se produziria o planejamento. Uma intensa divisão interna do trabalho, sob a forma de *departamentos*, alocou os que *pensam* e os que *operacionalizam* esse pensar.

O organograma dividiu as atividades do trabalho, hierarquizando-as. O fluxograma, por sua vez, definiu a direção pela qual caminhariam as informações, sempre linear e ascendente/descendente.

À medida que a divisão do trabalho se estendeu, cresceu o número de funcionários. O organograma criou uma estrutura composta por presidentes, diretores, gerentes, chefes, subchefes e por fim, os funcionários operacionais. O fluxograma mantinha a seguinte orientação: o operário se relaciona apenas com seu supervisor imediato, este com seu chefe imediato, este com seu gerente imediato, este com o diretor, e este com o presidente ou superintendente, não havendo comunicação fora dessa linha de direção.

O organograma e o fluxograma foram adaptados aos interesses do taylorismo. E não apenas estes, senão todos os elementos que compõem o escritório, como por exemplo, o mobiliário, o *layout* do espaço, as ferramentas utilizadas. O desenho da mesa, por exemplo, possuía divisões que separavam e organizavam o trabalho segundo o manual de instruções. Isso auxiliava a vigilância, pois a qualquer momento, o chefe poderia surpreender o funcionário pedindo-lhe uma ferramenta qualquer e caso este não a localizasse em *tempo hábil*, poderia ser castigado.

A condição de *ciência* atribuída ao taylorismo adveio dos estudos dos *tempos* e dos *movimentos*, subordinado à *lógica* da matemática.

pós-
143



Figura 02: Escritórios da Light no edifício Alexandre Mackenzie

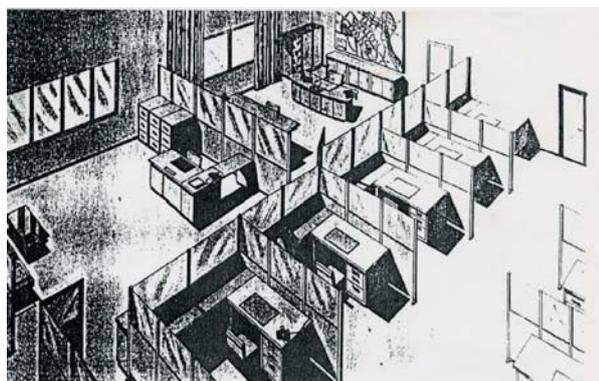


Figura 03: Catálogo da Tecnogeral (Securit), 1956

Do mesmo modo que a empresa foi dividida em departamentos, estes também sofreram divisões internas. O *layout* taylorista espacializou a hierarquia do organograma, assim como influenciou na direção dos fluxos das informações produzidas. O *layout* dos funcionários inspirou-se na organização da linha de montagem fabril, de maneira que as mesas foram dispostas uma ao lado da outra e uma atrás da outra, tendo à frente a mesa do supervisor em posição de vigilância, e ao fundo, a sala *isolada e fechada* para as chefias, gerências e diretores.

Nas primeiras décadas do século 20, o processo de organização do trabalho em escritórios inspirou-se no processo do trabalho da fábrica, especificamente na organização da manufatura (sistema de cooperação). A noção de *Escritório Central*, que por sua vez deu origem ao *Edifício Administrativo*, foi o resultado da iniciativa do *setor secundário* da economia de trazer para dentro de sua área de produção algumas atividades pertencentes ao *setor terciário* (serviços administrativos, por exemplo).

Encontrava-se, então, em um período da história do capitalismo quando um intenso movimento de centralização e concentração de capital transformou o cenário econômico em um emaranhado composto por complexos oligopólios, definidores de um novo modelo de desenvolvimento.

Nesse contexto, promoveu-se uma reorganização na divisão social do trabalho. O setor secundário (indústria), política e economicamente hegemônico, absorveu partes do setor terciário (serviços). Esta *secundarização* de um dos subsetores da economia terciária deu origem ao que hoje chamamos de *Escritório Moderno*.

Na Europa e nos EUA, primeiramente, esse momento coincide com as primeiras rupturas nas relações das propriedades, quando o poder pessoal do capitão de indústria do século 19 foi entregue a um *empresariado gerencial*.

Foi nesse contexto que surgiu a teoria de Frederick Taylor. À forma de organizar a produção, utilizando-se da *divisão do trabalho via cooperação*, acrescentou-se uma gigantesca *estrutura vertical*, destinada ao controle e ao planejamento de todas as etapas do trabalho. Foi mobilizado um conjunto de funcionários especialmente treinados para comandar e planejar a empresa. Chamou-se a esse contingente de *Empresariado Gerencial*. Na concepção de Taylor, a gerência seria o *cérebro* da empresa, e o funcionário, seu *corpo*, imaginavam que o cérebro mandaria no corpo numa visão cartesiana.

O taylorismo autoproclamou-se um processo de *racionalização*. Esta racionalização apoiou-se na *lógica* da matemática para receber o status de *ciência*. O sistema de cooperação, no qual muitos trabalham juntos e de acordo com um plano, criou o *trabalhador coletivo*, que por sua vez deu origem à *estrutura departamental*.

A departamentalização expressou uma divisão social do trabalho interno à própria empresa: uma estrutura fragmentada, subdividida internamente. Assim, temos o que foi chamado de processo de *cooperação complexa*.

Taylor normatizou todos os procedimentos. Sua principal preocupação foi estruturar um sistema de controle em que todas as etapas do trabalho seriam definidas por um departamento planejador, mediante a aplicação de métodos

cujos conteúdos tratariam de questões como *o local* e *o tempo* ideal de execução de uma função, o *perfil* do funcionário e o tipo de ferramenta a ser utilizada. Tudo passou a ser *normatizado* e transformado em *padrão* com a intenção (implícita) de retirar a iniciativa dos funcionários impondo-lhe ações mecânicas, e com o objetivo (explícito) de extrair maiores graus de produtividade do trabalho.

O processo de divisão do trabalho foi a primeira técnica criada para se obter aumentos no grau de produtividade, e o tempo gasto no processo de produção foi a primeira forma de mensurá-lo. Do mesmo modo que a manufatura obteve seu segundo momento com a introdução e evolução das máquinas no sistema fabril, os escritórios modernos, inspirados nessa evolução, abriram seus espaços a inovações de maquinário e técnicas de produtividade semelhantes.

Em 1917, um volume sob o título de *Gerência Científica do Escritório*, tendo com subtítulo *Um relatório sobre os resultados da aplicação do sistema Taylor de Gerência Científica aos escritórios*, foi publicado em Nova York, Chicago e Londres. Um professor da Universidade de Nova York, de nome Galloway, publicou *Gerência em Escritórios seus princípios e praticas*.

Os tayloristas estipularam *tempos* para todas as atividades realizadas no escritório, queriam controlar todos os movimentos de todas as etapas de todo tipo de trabalho de forma obsessiva.

Ação de abrir e/ou fechar	Minutos
Abrir ou fechar pasta	0,04
Abrir ou fechar gavetas de arquivo	0,04
Abrir ou fechar gavetas de mesa	0,014
Abrir gaveta central	0,026
Fechar gaveta central	0,027
Abrir gaveta lateral	0,015
Fechar gaveta lateral	0,015
Atividades de cadeira	Minutos
Levantar-se da cadeira	0,033
Sentar-se	0,033
Mover-se na cadeira giratória	0,009
Movimentar-se na cadeira	0,054
Pegar ou soltar lápis ou caneta	Minutos
Numerais (por número)	0,01
Caracteres impressos (cada)	0,01
Normais (por extenso, por letra)	0,015

O tempo para cortar com tesouras foi dado como de 0,44 minuto, com 0,30 para cada corte adicional. Cada corte com tesoura era definido como mover para frente e fechar a tesoura. Foram estudadas tabelas de unidades de

tempos para apagar com borracha, e para conferir o datador, colocá-lo de lado, carimbar uma lauda e colocá-la de lado, incluindo-se mais uma fração de tempo para umedecer o carimbo a cada 4 procedimentos. Construíram-se tabelas com os tempos para colar, juntar, separar, manejar, mudar materiais de lugar, contar, dobrar... Foram calculados tempos utilitários para localizar artigos ao acaso, iniciar um novo arquivo, criar arquivo em ordem numérica ou alfanumérica. Os tempos para datilografar foram objeto de meticolosas análises. Os padrões convencionais de palavras por minuto foram tabelados em minutos por polegada; além disso, foram atribuídos valores de tempo para apanhar o papel, inseri-lo na máquina, esquadrear, apagar, fazer correções e ainda, manusear o material.

A ESTRUTURA ADMINISTRATIVA TAYLORISTA DA EFNOB

Conforme a hipótese deste ensaio existiriam afinidades entre a Teoria da Administração Científica e a estrutura organizacional da EFNOB. Para compreender o funcionamento da EFNOB, foi analisado os *Relatórios Anuais* da Ferrovia com especial atenção para a organização espacial (*layout*) do Escritório Central da Estação Ferroviária de Bauru, sede da EFNOB. A pesquisa limitou-se ao período de tempo entre os anos de 1917 (quando a ferrovia recebeu o nome de EFNOB) e 1939 (ano da inauguração da Estação Ferroviária de Bauru).

A organização administrativa da EFNOB foi estruturada a partir de quatro *departamentos*, chamados de *divisões*, que por sua vez, subdividiram-se internamente, em *setores* e *subsetores*.

Primeira Divisão

A Primeira Divisão era diretamente subordinada à Diretoria. Esse departamento foi composto pelos Setores de Fiscalização, Secretaria, Almoxarifado, Serviço Sanitário e Contabilidade. A Fiscalização, como o próprio nome indica, fiscalizava, vigiava, controlava todos os trabalhos realizados nos demais departamentos da companhia.

A Secretaria divulgava as diretrizes elaboradas pela Diretoria mediante processos encaminhados a todas as divisões, além de receber informações dos diversos departamentos encaminhando-os a seus destinatários.

O Almoxarifado comprava todo tipo de material necessário ao funcionamento de todas as divisões, como por exemplo, insumos de escritório, material de construção, material para produção de trens etc.

O Serviço Sanitário tratava dos Postos de Saúde, espalhados por toda a rede ferroviária e destinados a atender os funcionários da companhia, a que se somavam mais dois hospitais. A Contabilidade tratava das contas da empresa, realizava estudos estatísticos para todos os trabalhos e compunha a Prestação de Contas para a consolidação do Relatório Anual da EFNOB, a ser encaminhado ao Governo Federal.

Segunda Divisão

Tratava do Tráfego Ferroviário e das Reclamações. O Tráfego Ferroviário responsabilizava-se pelo Telégrafo, Veículos, Transportes e Circulação dos Trens, e o setor de Reclamações encarregava-se de responder aos apelos dos clientes da ferrovia.

Terceira Divisão

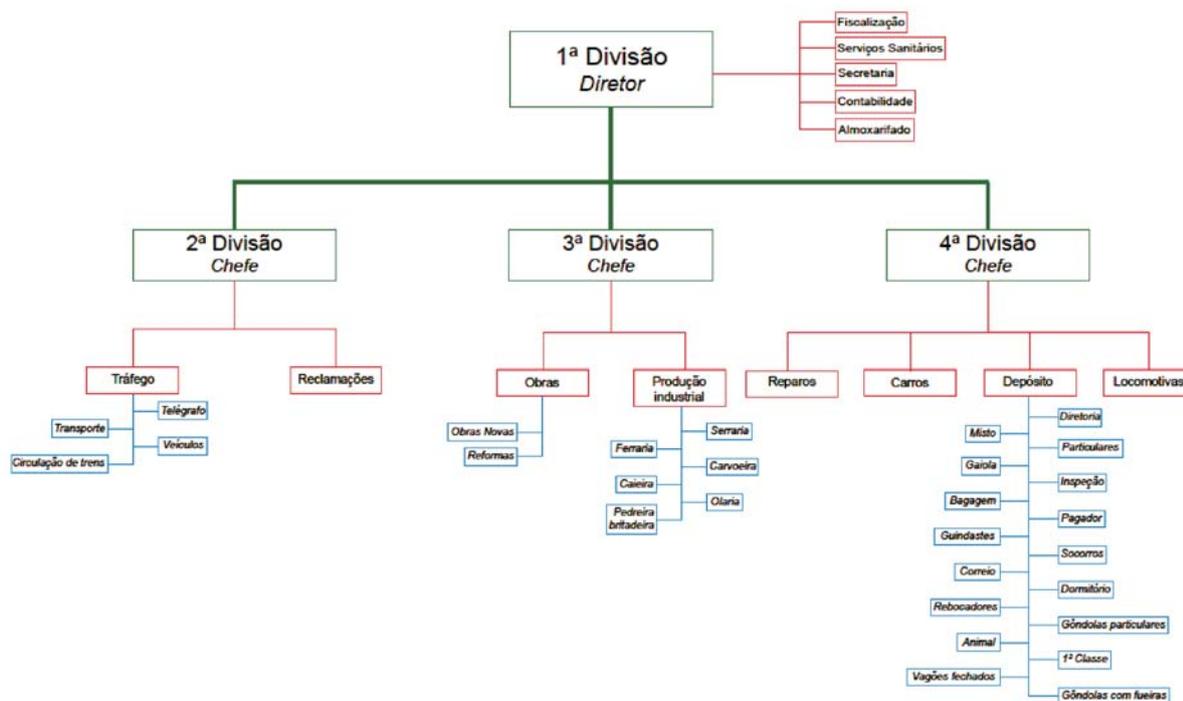
Compunha-se dos setores de Obras e de Produção Industrial. O Setor de Obras subdividia-se nos subsetores de Reformas e de Obras Novas, e o de Produção, em Ferraria, Serraria, Olaria, Caieira, Pedreira/Britadeira e Carvoeira.

Quarta Divisão

Este departamento reunia os setores de Locomotivas, Reparos, Depósitos e Carros.

Organograma e fluxograma da NOB de 1917 a 1957

O organograma expressa a divisão dos trabalhos e representa também os escalões hierárquicos de comando. Nos Departamentos, encontravam-se os Gerentes, nos Setores, as Chefias, e nos Subsetores, os Coordenadores; abaixo destes, os funcionários operacionais. O fluxo das comunicações entre essas *caixinhas* do organograma segue a direção dada pela linha que une a todos, ou seja, um fluxo linear ascendente/descendente. O Diretor da EFNOB se localizava na Primeira Divisão, posto máximo na hierarquia da companhia; acima dele, apenas o Ministro do Governo Federal, e acima deste, o Presidente da República.



Essa estrutura administrativa não foi uma exclusividade da EFNOB. Outras companhias ferroviárias no Brasil, como por exemplo, a Companhia Paulista de Estradas de Ferro, adotaram técnicas da teoria criada por Taylor:

[...] Esta fase é a mais longa delas. Suas características ainda são sentidas dentro da ferrovia paulista, mas, por critérios metodológicos, ela estará delimitada ao período que abrange desde o final do século passado até 1928, quando se implantou na Companhia Paulista uma reforma administrativa objetivando a introdução de um conjunto de técnicas desenvolvidas pela Organização Racional do Trabalho (Frederick Taylor). (SEGNINI, 1982, p. 16)

A Companhia Paulista de Estradas de Ferro foi construída com capital nacional excedente do café.²

A partir de 1917, os funcionários da EFNOB foram divididos em *Titulares e Jornaleiros*. Aos titulares couberam os cargos das funções técnicas e de direção, enquanto aos jornaleiros, as funções operacionais. Em 1920, de acordo com as Novas Instruções Regulamentares, foram promovidas algumas alterações: o artigo 97 dizia que “...*todo pessoal, quer titulado, quer jornaleiro, será demissível*”, embora o mesmo artigo previsse uma legislação especial para os titulares que contassem mais de 10 anos de Serviço Público Federal efetivo; e o artigo 83 estabelecia que para os cargos de Datilógrafo, Escrivão e Telegrafista, poderiam ser nomeados, indistintamente, indivíduos de ambos os sexos.

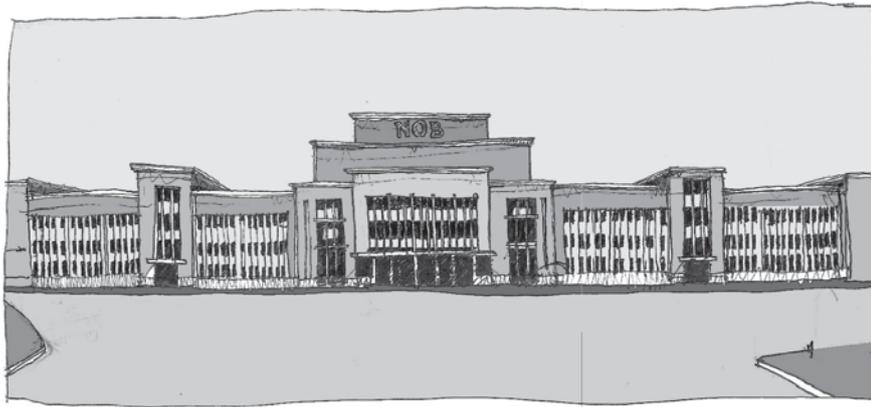
Inicialmente, as decisões eram efetivadas no Escritório da Estrada de Ferro *Itapura-Corumbá*, na cidade do Rio de Janeiro, Distrito Federal à época. Essa mesma estrada de ferro passou a se chamar *Noroeste do Brasil* a partir de 1917. No mesmo ano, seu Escritório Central (Diretoria e Contabilidade) mudou-se definitivamente para a cidade de Bauru.

Em 1936, as obras da Estação Ferroviária de Bauru são iniciadas:³

O majestoso edifício abrigou os Escritórios da EFNOB, assim como os serviços de embarque/desembarque e estoque das ferrovias Sorocabana e Paulista. O grande prédio em estilo Art Deco inspirou-se no modelo da Estação Central do Brasil localizada na Capital Federal, não só transformando a paisagem de Bauru como também definindo um eixo de desenvolvimento para o município: [...] Foram concluídas, em 1939, as obras da Estação de Bauru, com a construção da cobertura das plataformas e das duas passagens inferiores destinadas a melhor facilitar o movimento dos passageiros. O edifício construído, pela sua amplitude, satisfaz os fins que determinaram a sua execução, não só para a instalação de dois pavimentos superiores de todos os Escritórios Centrais da administração da Noroeste, como também para concentrar, na parte térrea, todos os serviços de Tráfego de passageiros da Noroeste e das Estradas de Ferro Paulista e Sorocabana. De acordo com a autorização dada pelo Exmo. Senhor Presidente de República, em decreto Lei nº 2.013, de 12 de fevereiro de 1940, foi lavrado um contrato entre as três Estradas regulando o uso em comum da Estação e pátio de Bauru mediante uma contribuição da Sorocabana e da Paulista. Em vista desta contribuição as referidas Estradas ocuparão gratuitamente a parte comum do edifício e outras servidões pelo prazo de 40 anos, tempo de antemão determinado e calculado a compensação dos benefícios recíprocos oferecidos. (RELATÓRIO ANUAL, 1939).

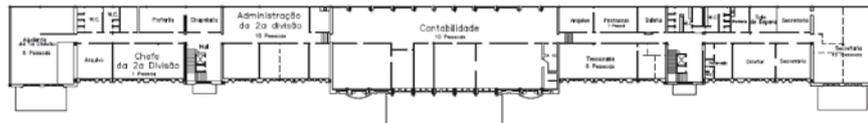
A EFNOB transferiu seu Escritório Central de uma edificação modesta para o luxuoso prédio da Estação, onde a organização administrativa adotou como referência o mesmo organograma e fluxograma de 1917. No primeiro andar, situou-se a Diretoria, a Secretaria, a Tesouraria, a Contabilidade, a Administração da Segunda Divisão, a Chefia da Segunda Divisão e a Ajudante da Primeira Divisão. No segundo andar, estabeleceu-se a Chefia da Terceira Divisão, a Administração da Terceira Divisão, a Contadoria, o Guarda-Livros, Arquivos e a Subcontadoria de Tomada de Contas.

Figura 04: Fachada da NOB
Desenho de Pedro Hungria Cabral



pós-
149

Localização do Organograma da EFNOB no prédio novo.

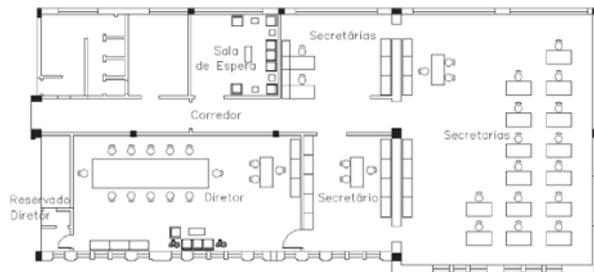


PRIMEIRO PAVIMENTO
Noroeste do Brasil – Bauru
Sem escola



SEGUNDO PAVIMENTO
Noroeste do Brasil – Bauru
Sem escola

Simulação do layout do Primeiro andar

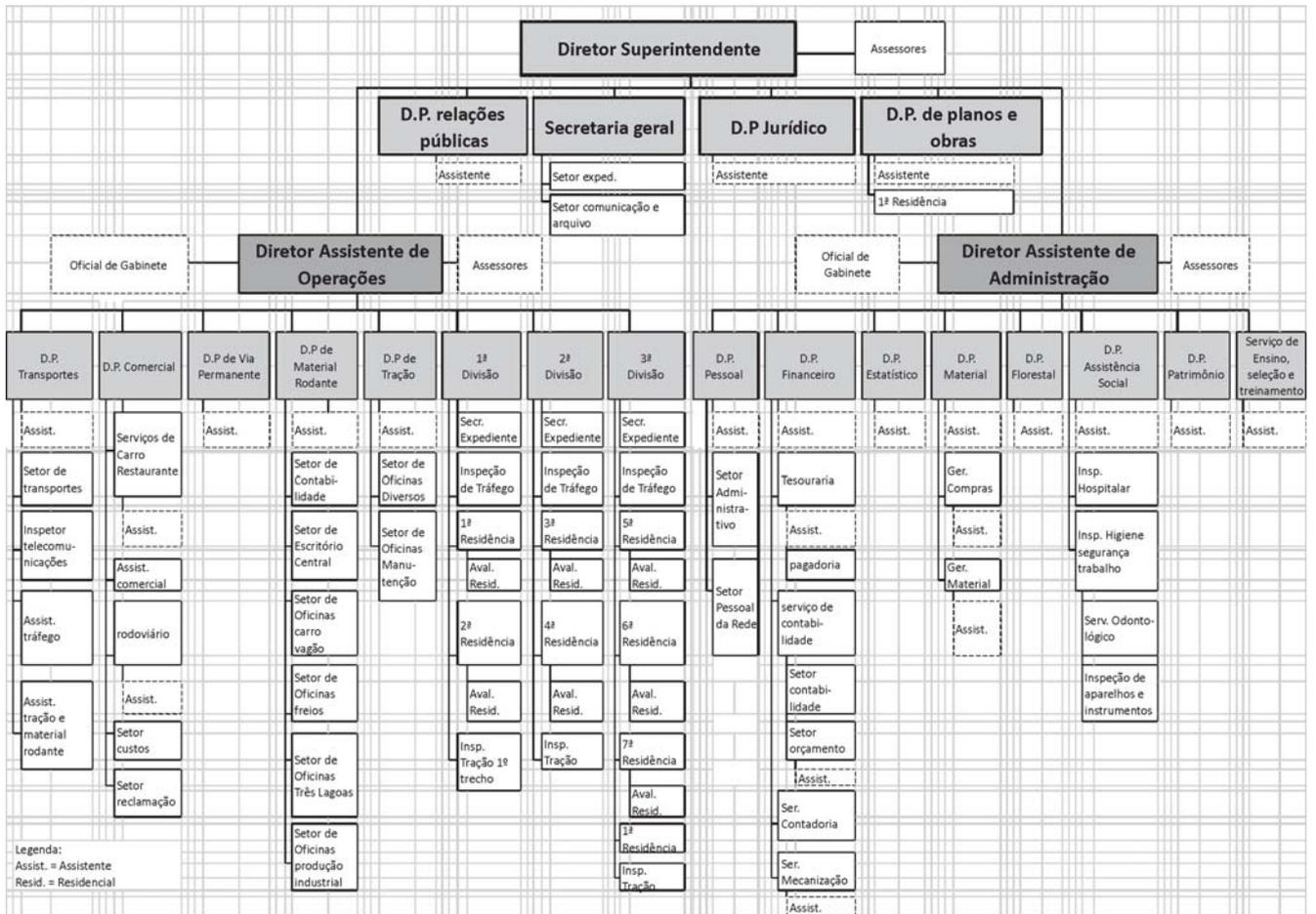


No ano de 1940, o sistema administrativo de EFNOB começou a se mecanizar:

[...] Com o fim de introduzir novos métodos de trabalho mais eficientes e *racionais* nos serviços da Estrada, contratamos com a Sociedade Anônima *Serviços Holerite* a instalação de um aparelhamento mecânico adequado para os serviços de estatística dos transportes e execução das folhas de pagamento. Organizamos para esse fim o *Departamento de Mecanização*, diretamente ligado à Diretoria. (RELATÓRIO ANUAL, 1940)

Em 1957, com a criação da Rede Ferroviária Federal, (Lei nº 3.115, de 16 de março de 1957), são incorporadas a EFNOB quase duas dezenas de empresas ferroviárias públicas no Brasil. Em 1969, a Rede é dividida em 4 sistemas regionais (a rede da EFNOB constitui a regional Centro-Sul), que, no ano de 1976, são divididos em 10 Superintendências Regionais. O organograma da EFNOB, que já não era dos mais simples, ficou ainda mais complicado e complexo.

Embora já tivéssemos o taylorismo no Brasil no mesmo momento em que ele estava sendo gestado nos Estados Unidos esta não foi a primeira experiência em gestões hierarquizadas autoritárias no país, pois bem antes disso já conhecíamos esse tipo de gestão quando da vinda da família Real Portuguesa ao Brasil.



A BUROCRACIA DO IMPÉRIO

A conjuntura no qual chegou a família Real portuguesa ao Brasil era a da Revolução Industrial que modificou o sistema de produção material da sociedade, no entanto foi a Revolução Francesa quem difundiu as ideias do período caracterizado como *Iluminismo*.⁴

Esse contágio de ideias revolucionárias invadiu a atmosfera econômica e social de todos os países, exigindo que seus governos se adequassem aos valores do Iluminismo, mesmo que isso fosse apenas uma farsa, como foi o caso do Brasil.⁵

Diante de tantas aperturas e do fracasso dos primeiros experimentos liberais, pareceu aos mais lúcidos indispensável recorrer a alguma fórmula despótico-ilustrada, na modalidade mais aceitável de uma ditadura republicana, até que a autoridade pública estivesse consolidada contra os inimigos da independência e os separatistas. Sem abrir mão formalmente da referência política e institucional modernas, as lideranças conservadoras dos novos países tiveram de adaptá-las conforme suas necessidades de concentração do poder, enfrentando os recalitrantes aliados da véspera que, em nome de um liberalismo radical, se opunham à recomposição de uma ordem global unificada. (LYNCH, 2014, p. 43)

Foi neste contexto de *revoluções* que se deu a independência do Brasil de Portugal que já era na época administrada por uma concepção de lógica *Burocrática* própria de um *Estado Moderno*.

A burocracia foi ainda mais acentuada em países de revolução burguesa abortada, como Portugal. Pode-se dizer que após 1385 esse país já se constituía como um Estado Moderno sob o governo de D. João I, o filho bastardo de Pedro I. (CARVALHO, 1980, p. 29)

Quando a Família Real portuguesa chegou ao Brasil trouxe uma concepção de *ordem administrativa* baseada na *racionalidade* de uma *burocracia*. Para Murilo de Carvalho, essa burocracia era constituída por uma *elite política* com base numa homogeneidade ideológica. Diferente da homogeneidade de origem classista, esta tinha por eixo os *estudos*. Para participar, ou seja, para ser um *funcionário público* era preciso ter a formação universitária. Foi assim que a Universidade de Coimbra se especializou em formar burocratas para o Estado português. Foi com a Independência do Brasil que a Faculdade de Direito (em Pernambuco e em São Paulo) substituiu a ida da elite brasileira a Coimbra.

Essa burocracia se estruturou numa divisão de trabalho na forma de um *organograma* e um *fluxograma*. Interno ao organograma corria uma hierarquia de comando.

O organograma do Império foi a seguinte:

Burocracia Política composto por um *Poder Judiciário* integrado por Juízes, Desembargadores; Ministros, Conselheiros; Presidentes de Províncias; Chefes de Política e Professores. Pelo *Poder Eclesiástico* composto por Arcebispos e Bispos. Pelo *Poder do Exército* composto por Marechais e Brigadeiros. Pelo *Poder da Marinha* composto por Almirantes e Chefes de Divisão.

Burocracia Diretorial composta pelo *Poder Judiciário*: Juízes Municipais e Promotores, Diretores, Chefes de Seção; Oficiais. Pelo *Poder Eclesiástico*

composto por Cônegos, Monsenhores e Párocos. Pelo *Poder da Marinha* composto por Capitães, Capitão 1º Tenentes, e 1º Tenente.

Burocracia Auxiliar composto por amauenses, contínuos e praticantes. No *Poder do Exército*: 1º sargentos, forriels. No *Poder da Marinha*: 1º Sargentos, forrieis.

Burocracia Operária composta por serventes e operários. No *Poder do Exército* os cabos e os soldados e no *Poder da Marinha* os marinheiros e os grumetes.

O fluxograma deste organograma seguiu uma hierarquia de comando orientado pelo fluxo linear no sentido decrescente começando na *Burocracia Política* (onde as decisões eram tomadas) indo para a *Burocracia Diretorial*, *Burocracia Auxiliar* e *Burocracia Operária* (quem executava o que a *Burocracia Política* definia).

Associado a burocracia existia uma instância de Representação composta pela Câmara de Deputados, Senado, um Conselho de Estado e o Poder Moderador. Assim, tem-se uma concepção de *Estado Moderno*, ou seja, era um *Império Parlamentar*. No entanto, na medida em que o Poder Moderador (o Imperador) era quem em última instância decidia, a estrutura parlamentar torna-a uma farsa, pois, no final o Imperador destituía de poder os integrantes da estrutura representativa.⁶

Para além do poder de decisão do Imperador sobre a estrutura representativa, esta em si nasceu comprometida através de políticas de privilégios.

O Brasil adquiriu a sua independência, implantou um Estado Moderno, integrou uma nova posição na divisão internacional do trabalho, porem manteve a antiga divisão social do trabalho colonial com base na agro exportação com mão de obra escrava.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As políticas de gestão hierárquicas autoritárias definidas pelas divisões do trabalho com rígida hierarquia de comando fizeram parte da história administrativa brasileira desde quando a Família Real Portuguesa chegou ao país. As categorias do chamado período do *Iluminismo* ao difundir as ideologias de *ciência*, *razão*, *objetividade*, *universalidade* formaram os alicerces teóricos que se sobrepôs a intensa exploração do trabalho. A *racionalização* nas gestões se deu tanto no setor público como no privado; e é curioso lembrar que o Instituto de Organização Racional do Trabalho de São Paulo (Idort) criado nos anos de 1930 foi contratado pelo Governo do Estado para *taylorizar* a sua estrutura administrativa. O *taylorismo*, chamado de *administração científica*, se utilizou da ideologia da razão querendo com isso eliminar a criatividade do trabalhador sob a desculpa de que este não possuía educação para trabalhar conforme o *melhor jeito*, ou seja, o *jeito científico*.

O espaço do escritório é emblemático para se entender as gestões autoritárias, isto porque, quando da critica ao taylorismo o que veio substituí-lo continuou sendo autoritário. O taylorismo mostrou a sua fragilidade quando se percebeu que a *organização formal* criada pelo organograma e fluxograma foi dominada por uma *organização informal* como reação ao autoritarismo das hierarquias de comando. Essa *organização informal* mostrou ser quem na verdade tinha o poder e era impossível detectá-la, pois, ocorria na informalidade, ambiente no

qual o taylorismo não tinha acesso. Independente disso percebeu-se que o *trabalho proscrito* do taylorismo dependia do *trabalho criativo* do funcionário...

Léo acionava seu torno mais devagar que o manual dizia, dava um incremento mais rápido que o dito no manual, colocava seu ombro e parte do seu peso no carrinho porta-ferramenta para conseguir um pouco mais de estabilidade, apagava seu cigarro, e usava um pincel de 59 centavos para aplicar uma mistura de óleo e querosene feita em casa. O resultado era uma peça perfeita. (SALERNO, 1991)

Caso Léo seguisse o manual taylorista ao pé da letra, a produtividade de seu trabalho iria despencar...

Quando a hierarquia de comando percebeu que estava perdendo o controle para essa organização informal surgiu no lugar da teoria de Taylor a teoria das Relações Humanas de Elton Mayo propondo diluir a hierarquia de comando no espaço dos funcionários organizacionais com o intuito de penetrar na *organização informal* a fim de controlá-la. Disto surgiu o espaço do *Escritório Panorâmico*. Diferente do *escritório taylorista* que segmentou ao extremo os espaços separando a hierarquia de comando em ambientes próprios, este os integrou aos espaços dos funcionários comuns. O intuito desta disposição espacial foi criar por parte do funcionário uma autovigilância, pois, assim como no Panóptico de Bentham⁷ este se sentiria vigiado o tempo todo, pois, a chefia estaria a seu lado sem divisórias.

Para além dessas experiências espaciais hoje temos a substituição dos espaços de vigilância pela virtualidade dos espaços da automação dispensando a vigilância direta ou indireta.

Embora já se conhecesse as práticas administrativas autoritárias no Brasil desde o Império o cerne da questão continuou sendo a mesma para as teorias administrativas, isto é, como explorar o trabalho alheio através do controle autoritário?

NOTAS

¹ [...] O que notabilizou o taylorismo foi o fato de ele mostrar que havia uma fonte muito maior de desperdício, cuja causa era a *anarquia* das formas de produção. Embora o sistema de fábrica já tivesse introduzido a separação entre o trabalho manual e o trabalho intelectual no interior do processo de trabalho, as tarefas específicas de cada trabalhador ainda eram deixadas em suas mãos. O trabalho era ensinado oralmente pelos próprios operários entre si o que levava a que coexistissem inúmeras formas de se fazer uma mesma tarefa. Taylor vai dizer que cada tarefa e cada movimento de cada trabalhador possuem uma *ciência*, um saber fazer profissional, daí que se deveria escolher entre as várias soluções a melhor possível, a forma mais racional de executar-se uma determinada operação, portanto, a mais lucrativa. Consequentemente, se existe uma ciência para cada tipo de trabalho, as determinações das tarefas não deveriam ser deixadas a cargo dos próprios operários apegados à sua tradição, mas deveriam ser estudadas, classificadas e sistematizadas por *cientistas do trabalho*, no caso a *gerência científica*. Trata-se então de separar as fases de *planejamento*, *concepção* e *direção*, de um lado, das tarefas de execução, de outro. (RAGO; MOREIRA, 1984. p. 19)

² [...] Na administração central, 2,29% dos funcionários determinavam o que os 97,7% restantes deveriam executar. A Companhia Paulista, em 1928, empregava 12,406 ferroviários. No sistema denominado *divisionário*, repousado sobre os fundamentos *taylorista de Administração Científica*, encontrou a Companhia Paulista a *solução* para os problemas referentes à dominação de seus funcionários, nesta nova fase. (...) As *cabeças pensantes* da administração na Companhia Paulista deveriam ser os engenheiros. A esta *casta* era atribuída as funções nobres da empresa: formar, em bases *científicas* e experimentais, juízos seguros sobre os problemas técnicos de uma empresa de

transporte, uma ponte, uma locomotiva, um processo metalúrgico de fabricação de trilhos, uma instalação de sinais automáticos, calcular o custo dos transportes, sugerindo teorias que concebem as necessidades da companhia e as do público, conhecer as necessidades da produção e do comércio, agir com diplomacia, ajudando a administração no estudo dos problemas do trabalho. Todos estes deveres são incompatíveis com as funções rotineiras; estas, prementes e absorventes, acabam sempre em caso de acumulação, aniquilando ou diminuindo o valor intelectual dos especialistas. (SEGNINI, 1982, p. 60, 68,75)

- ³ [...] Durante o ano de 1936 prosseguiram as obras com natural intensidade ficando terminada a estrutura de concreto armado, as alvenarias de enchimento e a cobertura. Em 1936 prosseguiram as obras coletando-se toda a estrutura de concreto armada, as alvenarias e a cobertura. Situado o edifício no ponto mais baixo da cidade, para ele se encaminhavam as águas pluviais em volume considerável, já tendo como demolido o muro que fechava o pátio da Estação. Era preciso, pois, promover o desvio das águas, o que foi feito, construindo-se uma dupla galeria subterrânea na Av. Rodrigues Alves e Rua Gerson França, servida por docas de lobo protegidas por grades de ferro. (RELATÓRIO ANUAL, 1936)
- ⁴ “É significativo que os dois principais centros dessa ideologia fossem também os da dupla revolução, a França e a Inglaterra; embora de fato as ideias iluministas ganhassem uma voz corrente internacional ampla em suas formulações francesas, um individualismo secular, racionalista e progressista dominava o pensamento “esclarecido”. Libertar o indivíduo das algemas que o agrilhoavam era o seu principal objetivo: do tradicionalismo ignorante da Idade Média, que ainda lançava sua sombra pelo mundo, da superstição das Igrejas (distintas da religião “racional” ou “natural”), da irracionalidade que dividia os homens em uma hierarquia de patentes mais baixas e mais altas de acordo com o nascimento ou algum outro critério irrelevante. A *liberdade, a igualdade e a fraternidade* de todos os homens eram seus *slogans*. No devido tempo se tornaria um *slogans* da Revolução Francesa também.” (HOBSBAUWM, 2014, p. 48)
- ⁵ “Poucas vezes a incapacidade dos governos em conter o curso da história foi demonstrada de forma mais decisiva do que na geração pós 1815. Evitar uma segunda Revolução Francesa, ou ainda uma catástrofe pior de uma Revolução Europeia. Até mesmo os britânicos que não simpatizavam com o absolutismo, sabiam muito bem que as reformas não poderiam ser evitadas e temiam uma nova expansão franco-jacobina mais do que qualquer outra contingência internacional. E, ainda assim, nunca na história da Europa e poucas vezes em qualquer outro lugar, o *revolucionarismo* foi tão endêmico, tão geral, tão capaz de se espalhar por propaganda deliberada como por contágio espontâneo. ... A revolução Espanhola reviveu o movimento de libertação na América Latina. Os três grandes libertadores da América espanhola, Simon Bolívar, San Martín e Bernardo O’Higgins, estabeleceram a independência respectivamente da “Grande Colômbia” (que incluía as atuais repúblicas da Colômbia, da Venezuela e do Equador), da Argentina (exceto as áreas interiores que hoje constituem o Paraguai e a Bolívia e os pampas além do rio da Prata, onde os gaúchos da Banda Oriental – hoje Uruguai – lutaram contra argentinos e brasileiros) e do Chile. Por volta de 1922 a América espanhola estava livre. Enquanto isso, Iturbide, o general espanhol enviado para lutar contra as guerrilhas camponesas que ainda resistiam no México, tomou o partido dos guerrilheiros sob o impacto da revolução Espanhola e, em 1821, estabeleceu a independência mexicana. Em 1822, o Brasil separou-se pacificamente de Portugal sob o comando do regente deixado pela Família Real portuguesa em seu retorno à Europa após o exílio napoleônico.” (HOBSBAUWM, 2014, p. 181)
- ⁶ “O monarca constitucional, além de ser o chefe do Poder Executivo, tem ademais o caráter augusto de defensor da Nação: ele é sua primeira autoridade vigilante, guarda dos nossos direitos e da Constituição. Eis, pois, a orientação que os conservadores brasileiros seguiriam no período: conciliar o governo forte com as fórmulas constitucionais e representativas, garantir sob a as formas oligárquicas uma essência monárquica. Embora o art. II da Carta Imperial declarasse que tanto o príncipe quanto a assembleia eram representantes da soberania nacional, o art. 98 proclamava a primazia do primeiro como o *primeiro representante da Nação*, por ela encarregado de *velar incessantemente pelo equilíbrio dos poderes políticos*. (...) Ou seja, embora ambos fossem delegados da nação, a representação exercida pelo imperador era anterior e superior àquela exercida pela assembleia” (LYNCH, 2014, p. 50)
- ⁷ “Bentham’s Panopticon is the architectural figure of this composition. We know the principle on which it was based: at the periphery na anular building; at the centre, a tower is pierced with wide windows that open onto the inner side of the ring; the peripheral building is divided into cells, each of which extends the whole width of the building; they have two windows, one on the inside, corresponding to the windows of the tower; the other on the outside, allows the light to cross the cell from one end to the other. All that is needed, then, is top lace a supervisor in a central tower and to shut up in each cell a madman, a patient, a condemned man, a worker or a schoolboy. (...) Visibility is a trap.” (FOUCAULT, 1977, p. 200)

REFERÊNCIAS

- AMARAL, C. S. *Escritório, o espaço da produção administrativa em São Paulo*. São Paulo: Hedra e Editora da Cidade, 2011.
- BAER, W. *A industrialização e o desenvolvimento econômico no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1975.
- BARAN, B. , *Office automation and woman work, the technological transformation of the Insurance Industry*. In: CASTELLS, M. High technology space and society. Berverly Hills: Sage, 1985.
- BAUSBAUM L., *História sincera da República*. São Paulo: ed. Alfa Omega, 1976.
- BAZIN, G. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.
- BRAVERMANN, H. , *Trabalho e capital monopolista – A degradação do trabalho no século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- CAMPOS, E. , *Sociologia da burocracia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- CARVALHO M. J., *A Construção da Ordem, a elite política Imperial*. Brasília: ed. Universidade de Brasília, 1980.
- CHAUÍ, M., *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1997.
- COSTA, V. E., *Da Monarquia à República, momentos decisivos*. São Paulo: ed. Ciências Humanas, 1979.
- CHAFEC, A. , *Practical business manual*. New York: McGraw-Hill, 1938.
- CROZIER, M. , *A sociedade bloqueada*. Brasília: Universidade de Brasília, 1981.
- DIDEROT, D. *Da interpretação da Natureza*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- DIDEROT, D. *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid: Editorial Tecnos, 1988.
- ETZIONE, A. *As organizações modernas*. São Paulo: Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais, 1984.
- FASNACHT, H. *How to use business machines*. New York: McGraw Hill, 1962.
- FAUNCE, F. *The practical manual for office workers*. New York, London: McGraw Hill, 1945.
- FOUCAULT M. *Discipline and punish the birth of prison*. Londres: Clays Ltd. 1977.
- FREIRE, N. *Teoria e prática da mecanografia*. São Paulo: Atlas, 1961.
- FOLSCHIED, D.; WUNENBURGER J. J.; *Metodologia Filosófica*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GAMA, R. *A tecnologia e o trabalho na história*. São Paulo: Nobel, 1986.
- GORZ, A. *Divisão social do trabalho, ciência, técnica e modo de produção capitalista*. Lisboa: Escorpião, 1974.
- GAMA, R. *A Tecnologia e o Trabalho na História*. São Paulo: Nobel Edusp, 1986.
- GRENZ, S., J. *Pós-Modernismo, um guia para entender a Filosofia de nosso tempo*. São Paulo: Vida Nova, 2008.
- GUERRA, C. *Fordismo, sua crise e o caso brasileiro*. In: *Cadernos Cesit*. Campinas: Unicamp, 1993.
- HOBBSBAWN E. *A Era das Revoluções, 1789 – 1848*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- HOBBSBAWN, E. *A era do capital (1848-1875)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.
- KRAUZ, R. *O poder das organizações*. São Paulo: Nobel, 1988.
- LEFFINGWELL, H. *Textbook of office manegement*. New York: McGraw Hill, 1950.
- LYNCH, C. E. C. *Da monarquia à oligarquia*. São Paulo: Alameda, 2014.
- MACEDO, H. *Manual de classificação e arquivamento de papéis e documentos comerciais e civis*. São Paulo: Melhoramentos, 1931.
- MacGREGOR. *O Lado humano da empresa*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- MARX, C. *O capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. v. 1-11.
- MATTOS, A. *A organização de escritórios*. São Paulo: 1943.
- NEUNER, J. *Office administration*. New York: McGraw Hill, 1954.
- QUIRINO, J. *A conquista do espaço: trabalho e utopia nos escritórios de São Paulo*. 1985.

- 316p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.
- RAGO, M.L.; MOREIRA, E.F.P. *O que é o Taylorismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RAMOS, G. *Uma introdução ao histórico da organização racional do trabalho*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1950.
- RELATÓRIOS ANUAIS DA ESTRADA DE FERRO NOROESTE DO BRASIL – EFNOB (1906 a 1957).
- SALERNO, M. *Flexibilidade, organização e trabalho operativo: elementos para análise da produção na indústria*. 1991. Tese (Doutorado em Engenharia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1991.
- SEGNINI, L.R.P. *Ferrovias e Ferrovianos*. São Paulo: Cortez, 1982.
- SCHUMPETER, J. *Capitalismo, socialismo e democracia*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.
- STRICKER, H. *Toward simplified office procedure*. New York: McGraw Hill, 1943.
- TAYLOR, F. *Princípios de administração científica*. São Paulo: Atlas, 1995.

Nota do Editor

Data de submissão: Fevereiro 2015

Aprovação: Julho 2015

Claudio Amaral

Arquiteto Urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC. Doutor e Mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Pós-doutorado pela Ruskin Library and Research Centre, Universidade de Lancaster, Reino Unido, bolsa Fapesp. Atualmente é professor na Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp.

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Avenida Luiz Edmundo Carrijo Coube, 14-01
17033-360 - Bauru, SP, Brasil
(11) 3082-6971
cs.amaral@faac.unesp.br,

Bruno Mancini

Arquiteto, aluno da Pós Graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp.
bfmancini@hotmail.com

Wilson Barbosa Alves

Designer, aluno da Pós Graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp.
wilsonbalves@hotmail.com

Pedro Hungria Cabral

Aluno da graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp.
hungriacabral@gmail.com

Cláudio Furtado

a ARQUITETURA EM ANTONIONI

158

pós-

RESUMO

A análise aproxima a filmografia de Michelangelo Antonioni, principalmente os filmes *Blow-up* e *Profissão repórter*, com a arquitetura contemporânea através do pensamento do diretor e dos arquitetos do *Team 10*. O tratamento cromático dos filmes, assim como o despregamento das imagens com o enredo são similares às posturas do grupo de arquitetos que procuram uma nova linguagem para arquitetura. O estudo visa ampliar a abrangência da visão do arquiteto através da apropriação de processos de produção cultural de outras áreas.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura. Team X. Antonioni, Michelangelo (1912-2007). Cinema.

ARQUITECTURA EN ANTONIONI

ARCHITECTURE IN ANTONIONI

RESUMEN

El análisis se aproxima a la filmografía de Michelangelo Antonioni, principalmente de las películas “ Blow-up” y “Reportero de Profesión”, con la arquitectura contemporánea través de pensamiento del director y de los arquitectos del Equipo X. Los colores de las películas, así como el despregamiento de las imágenes con el enredo, son similares a las posiciones del grupo de arquitectos que buscan un nuevo lenguaje para la arquitectura. El estudio tiene como objetivo ampliar el alcance de la visión del arquitecto apropiándose de los procesos de producción cultural en otras áreas.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura. Team 10. Antonioni, Michelangelo (1912-2007). Cinema.

ABSTRACT

The analysis brings the filmography of Michelangelo Antonioni, Blow-up and The Passenger mainly, closer to contemporary architecture through the thoughts of Team 10's director and architects. The chromatic treatment of the films, as well as the separation between the images and the context, is similar to the attitude of the architect's group that search for a new language to Architecture. This study is aimed at extending the amount of the architect vision through the appropriation of cultural production process of other areas.

KEYWORDS

Architecture. Team X. Antonioni, Michelangelo (1912-2007). Cinema.

*Um filme que pode ser explicado em palavras
não é um filme verdadeiro*

Michelangelo Antonioni

Arquitetura moderna surgiu associada a outras artes tanto visuais quanto temporais. Movimentos literários, plásticos, gráfico ou cinematográficos se expandiram por diversas áreas com propósitos semelhantes e linguagens que se apropriavam dos diversos léxicos para enriquecer vocabulário. No Brasil Athos Bulcão, Di Cavalcanti, Bruno George são nomes comuns da arquitetura, assim como são inúmeros os arquitetos que visitaram outras artes, basta citar dois exemplos marcantes: Burle-Marx, uma das maiores expressões artísticas do Brasil, foi paisagista, pintor, arquiteto e cantor, ou Le Corbusier no plano internacional exercendo suas práticas no urbanismo, na pintura, na arquitetura e como matemático. O diálogo entre as artes gerou bons frutos para o pensamento de todas elas e não seria diferente olhar o cinema de Michelangelo Antonioni (1912-2007) sob a ótica da arquitetura. Especificamente olhar dois filmes do economista-cineasta em que a presença da arquitetura tem função relevante não apenas na cenográfica como no roteiro. Os dois filmes abordados são *Blow-up*, que no Brasil se chamou “Depois daquele beijo” e *The Passenger*, “Profissão repórter”.

Para Antonioni o cinema é uma arte visual. No jogo de luz e sombras o imaginário se embrenha nos intervalos entre os fotogramas. Das relações entre o roteiro, os personagens, as imagens, os sons e o ritmo se estabelece a linguagem específica do diretor com uma profusão de signos de diversos matizes. No cinema tradicional o roteiro é a espinha dorsal do conjunto e tudo corrobora para o seu delineamento; no cinema europeu a importância da história contada é relativa; no cinema expressionista e surrealista o enredo teve papel secundário; no neorealismo italiano o roteiro retoma sua importância. A carreira cinematográfica de Antonioni é um contínuo desviar dessa estruturação do filme a partir do enredo em direção à priorização das imagens como estruturadora do conjunto dos elementos componentes de sua cinematografia.

Cena final do filme Blow Up



Antonioni inicia sua carreira filiado ao neorealismo e ao longo dos sete longas metragens constrói sua linguagem autônoma. Em 1964, quando dirigiu seu primeiro filme a cores “O deserto vermelho”, as imagens fabris e a densa bruma contracenam com Virna Lise. Numa das sequências antológicas do filme, seis atores numa pequena cabana de madeira retiram uma das paredes internas para se aquecer, aparenta ser um pretexto para que o fundo laranja se torne vermelho e crie um momento de densidade dramática pouco explícito no que diz respeito à ação porém, marcante em termos de imagens; sugere ao espectador uma possível nudez da protagonista mas, ocorre o desmonte das paredes. Os personagens não se configuram como corpo psicológico ou moral, não há personagens positivos ou negativos, são figuras quase indefinidas. “Entretanto as personagens são o elo principal pelo qual o cineasta estrutura sua narrativa – a câmera quase sempre as segue”. (MATOS, 2007, p. 23).

LONDRES 66

Em 1966 Londres congregava uma intensa atividade cultural com os Beatles, Rolling Stones, a cultura da *Carnaby Street* e o glamour da “corte”, lá Antonioni filma sua mais consagrada obra “*Blow-up*” que no Brasil chamou-se “Depois daquele beijo”. Reúne um elenco de estrelas como Vanessa Redgrave, David Hammings, a *topmodel* Verushka, Jane Birkin que exhibe o primeiro nu frontal da história do cinema; o conjunto *Yarbirds* se apresenta sem a participação de Eric Clepton; a trilha sonora praticamente lança o jovem pianista de jazz Herbie Hancock e o roteiro é baseado num conto do escritor argentino Júlio Cortázar. O filme ganhou a Palma de Ouro de Cannes e teve duas indicações para o Oscar.

O roteiro não é muito claro. A história se inicia com o ator David Hammings saindo de um albergue, entre mendigos, numa manhã nebulosa. Surpreendentemente um dos mendigos entra num *Rolls Royce* conversível, coloca uma sofisticada câmera fotográfica no porta-luvas e sai pelas ruas da cidade cruza quando um grupo de *clowns* fantasiados e coloridos dançam e se

pós-
191

Modelo Verushka com ator David Hammings em cena do filme Blow Up



divertem ao seu redor e a câmera cinematográfica acompanha o grupo em direção a um conjunto de prédios modernos.

O roteiro revela adiante que o protagonista (cujo nome não é pronunciado no filme, embora habitou-se tratá-lo por David) é um fotógrafo eclético que estava registrando os mendigos num albergue e um pouco depois chega ao seu estúdio onde é também um fotógrafo de moda. Por acaso (o acaso é quase um personagem) passeando pelo *Holland Park* encontra um casal de meia idade aparentemente namorando e os fotografa. Sem que se esclareça muito bem, a fotografada, Vanessa Redgrave, vai à procura do fotógrafo para recuperar as fotos. Isso aguça a curiosidade de David que, após uma série de ampliações até que a pigmentação da foto estoure (*blow-up*), revele-se um cadáver deitado entre a vegetação do parque. As imagens percorrem uma sequência tão inusitada quanto sofisticadas, alguns modelos, com roupas e cabelos extravagantes, expõem o que há de mais avançado na moda. Lindas jovens vestidas com formas geométricas se enroscam em papéis de cenário de cores tão extravagantes quanto as das roupas que lhe são tiradas. Numa célebre sequência de alguns minutos Vanessa Redgrave se oferece a David e expõe os seios num diálogo sem nexos, mas cheio de insinuações. O filme acaba com o reencontro do protagonista com o grupo de *clowns* jogando tênis sem bola sobre um gramado verde que teve de ser pintado para a cena final depois de uma geada que alterou as cores do gramado em tomadas anteriores:

Para Francis Vanoye, na obra de Antonioni a plástica é outra maneira de ver o mundo que, ao desligar-se da história e das personagens, de certo modo renuncia ao domínio das coisas. Seymour Chatman acredita que o diretor italiano 'não é apenas um dos grandes mestres da composição visual que podemos alinhar com Eisenstein, von Sternberg, Kurosawa e Welles, mas elevou o componente cinematográfico da imagem a um novo nível' (MATOS, 2007, p. 7).

Vários críticos atribuem a Antonioni a reinvenção do cinema. Num artigo da coletânea "O olhar" (NOVAES), Gilda de Melo e Souza usa essa expressão. Mas não seria atributo de todas as artes reinventá-las a todo o momento? Tal primazia da imagem não seria um retorno à estereóquia? Ou, como assinalou Bergson (DELEUZE, 2005, p. 47), a imagem em movimento seria a própria matéria? Isto é, a valorização da imagem é a recuperação da origem do cinema, portanto o vanguardismo de Antonioni está na radicalização da sua linguagem. Procurando a imagem em movimento, deixa na história intervalos preenchidos pelo espectador, como o faz o próprio movimento técnico da cinematografia, o que leva a crer que o cinema de Antonioni não coloca a imagem a serviço do roteiro, mas coloca no enredo elementos estruturais que se compõem com os demais numa sintaxe inovadora onde a colocação dos elementos se sobrepõe a qualquer um deles. As lacunas no enredo de *Blow-up* são como os espaços ampliados na fotografia explodida do personagem David, que lidando com imagens difusas constrói a história de um assassinato imaginário, cheio de lacunas, que permanecem irresolutas com os poucos elementos que dispõe. A realidade, o fato, o fenômeno se dissolve entre o que vemos e o que imaginamos ver e resta o espaço ocupado pelos personagens que deixam rastros no caminho e dão significado a esses espaços tornando-os lugar. Cenário que se torna também personagem quando abriga os sinais dos personagens e continente torna-se conteúdo.

Entre o filme e a arquitetura há semelhanças sintáticas e semânticas. Alguns críticos analisam a obra de Antonioni referindo-se às locações como aleatórias. Em *A Aventura* a catedral de Milão surge parcialmente, quase despercebida numa cena desimportante, sem enquadramento, sem o entorno, mas ela está lá e quando sutilmente dá sinais ao fundo toma a nossa inteira atenção. Em *A noite e A aventura*, uma das personagens é a cidade reconstruída em subúrbios inóspitos. Arquitetura despersonalizada que aparece na Itália no pós-guerra acompanha um enredo em que o homem, ou amais frequentemente mulher, não se coaduna com o ambiente. Essa dissociação é um tema recorrente não só nas imagens como nos enredos. O cinema de Antonioni se desenvolve em duas direções: na exploração dos tempos mortos, das banalidades cotidianas e a partir do filme *O eclipse*, um tratamento de situações-limite que leva os personagens a paisagens desumanizadas, espaços vazios, arquiteturas mortas, que absorvem os personagens e suas ações em que só se pode extrair descrições espaço-temporais e sensações abstratas. Deleuze faz coro com tais interpretações no qual a fragmentação moderna se expressa em imagens e enredo que não se conectam, mas mantém a mesma sintaxe. Mas *Blow-up* é um filme diferente dos antecessores, como o cineasta afirma em entrevista à revista *Playboy* em novembro de 1967:

Nos meus outros filmes, eu tentei provar a relação entre uma pessoa e outra – mais precisamente sua relação amorosa, a fragilidade de seus sentimentos, e por aí. Mas nesse filme, nenhum desses temas importa. Aqui, a relação é entre um indivíduo e a realidade – essas coisas que estão em volta dele. Não há história de amor nesse filme, ainda que vejamos relações entre homens e mulheres. A experiência do protagonista não é sentimental nem amorosa, mas, um olhar sobre sua relação com o mundo e com as coisas que ele encontra defronte dele. Ele é um fotógrafo. Um dia, ele fotografa duas pessoas num parque, um elemento da realidade que lhe parece real. E é. Mas realidade tem uma qualidade de liberdade sobre a qual é difícil explicar. Esse filme, talvez, é como Zen; no momento que você explica você o trai. Quero dizer um filme que você pode explicar em palavras não é um filme (CARLO DI CARLO, 1994, p. 149).



Conjunto The Economist projeto de Peter e Alison Smithson 1965 Londres

A filmografia de Antonioni se constrói num ambiente de estreita relação entre arquitetura, literatura e cinema. O prédio que aparece no início do filme *Blow-up*, quando os *clowns* passeiam de jipe por um pátio, é de autoria dos arquitetos Peter e Alison Smithson. Tal prédio foi inaugurado em 1965, um ano antes da realização do filme e teve grande repercussão não só no ambiente arquitetônico internacional como em diversos meios culturais. O prédio continha várias propostas inovadoras tanto em aspectos técnico-construtivas como trazia à *city* londrina uma arquitetura crítica que apesar de moderna, rompia com os cânones do movimento moderno e trazia ao debate questões que inquietavam parte da intelectualidade da época. Uma das questões que envolveu os arquitetos do movimento neorrealista foi a questão do êxodo rural ocorrido na Europa após a 2ª. Grande Guerra. Pensavam que o trauma da mudança do meio tradicional das

peças para a cidade deveria ser minimizado recuperando espacialmente alguns valores das pequenas cidades provincianas de suas origens, tais como a recuperação da rua como local de encontro e convívio; o uso dos telhados inclinados, de materiais tradicionais como a madeira e o tijolo; a integração dos espaços multiusos como comércio, residência e lazer. Essas também eram preocupações de Antonioni reveladas em filmes anteriores. Os novos conjuntos habitacionais, impessoais, inóspitos e desumanos eram elementos que ajudavam a compor uma imagem de deslocamento entre o protagonista e o mundo ou entre os protagonistas. O tema recorrente de sua obra, a distância entre o homem e seu entorno, parece estar especializado nos modernos conjuntos habitacionais. Em *Blow-up*, o protagonista telefona para seu agente quando passeia de carro pelo bairro *Chelsea*, próximo do *Holland Park* e comenta sobre a horrível arquitetura que estão fazendo por ali.

ARQUITETURA E FOTOGRAFIA

A cena inicial do mendigo perdido em *West End* remete a uma exposição do fotógrafo Nigel Henderson. Ele foi um dos inspiradores do grupo de arquitetos chamado *Team 10* que teve no casal inglês Peter e Alison Smithson seus mais vistosos defensores. O casal juntamente com Jacob Berend Bakema e Van den Broek e mais tarde John Voelcker, William e Jill Howell, Shadrach Woods,

Georges Candilis e Giancarlo de Carli formaram o grupo que apresentou, no IX congresso do CIAM (Congresso internacional da arquitetura moderna), em Aix-en-Provence, em 1953, um cenário centrado numa foto de Nigel Henderson de um rosto explodido, na verdade já era um prenúncio de uma “instalação” *avant la lettre*. A obra compunha um quadro de críticas às propostas dos congressos anteriores, tanto na forma de manifestação quanto no conteúdo programático que os congressos vinham assumindo, engatados desde sua origem num pensamento ambíguo entre a reverência tecnológica do progresso e a crítica social na qual a cidade foi geometrizada, hierarquizada e setorializada, expandindo os métodos projetuais da arquitetura para o urbano com a inclusão periférica das questões sociais, culturais e históricas. Esse grupo de jovens arquitetos foi incumbido de organizar o X congresso em Dubrovnik, em 1956, o que lhe valeu o apelido de *Team X*. No momento em que o pós-guerra induzia supor que os valores estabelecidos nos congressos anteriores teriam todas as condições de se impor na reconstrução da Europa, novos fatores vieram a interferir questionando as ideias de progresso, modernidade e a visão cientificista, co-responsabilizados pelas barbáries da guerra. Os críticos buscavam alternativas ao funcionalismo modificado da velha



Fotografia de Nigel Henderson usada pelo TEAM 10 na exposição do 9º. CIAM

guarda e ao idealismo corbusiano. No entanto, o mestre suíço viu ali uma oxigenação dos congressos, já que as propostas mais ortodoxas do modernismo lhe incomodavam mais que a rebeldia dos jovens talentosos. Le Corbusier cita o grupo e foi interpretada tanto como crítica irônica quanto elogiosa, mas seu espírito inovador não deixa dúvidas:

São aqueles que hoje têm quarenta anos de idade, nascidos por volta de 1916 durante guerras e revoluções, e os que nessa época nem haviam nascido, e estão hoje com vinte e cinco anos, os que nasceram por volta de 1930, durante os preparativos para uma nova guerra e em meio a uma profunda crise econômica, social e política, e que, portanto, se situam no âmago do período presente, são esses os únicos indivíduos capazes de sentir, pessoal e profundamente, os problemas concretos, os objetivos a serem seguidos e os meios para alcançá-los, e a patética urgência da situação atual. São eles os que sabem. Seus antecessores foram excluídos, ficaram de fora, não estão mais sujeitos ao impacto imediato da situação (Le Corbusier, apud FRAMPTON, 2000).

O inusitado no grupo era formular crítica sistemática ao movimento moderno desde seu interior, sem apelar para critérios de gosto e adequação ou outros expedientes da crítica reacionária. Não chegaram a apresentar um conjunto de obras que impactasse a cultura arquitetônica igualando-se às dos mestres modernos, mas sua atitude tinha o frescor do seu tempo e germinava ideias para novas proposições num cenário cultural que já dava mostras de saturação. A relevância da vida urbana, com o grupo *Team 10*, passa a ocupar um papel determinante na organização da arquitetura, esboçando a primazia do entorno urbano sobre a obra arquitetônica. Quando Le Corbusier esboça as unidades *Dom-ino* erguendo lajes sobre pilotis, estabelece a relação de autonomia com o entorno. A liberação do térreo é também a independência da obra sobre o território. Os pilotis possibilitam que a tipologia se assente sobre qualquer topografia, entorno e, com isso, determine seu *modus pensantis* à cidade.

Às questões levantadas no pós-guerra se agregaram o existencialismo francês e o problema da alienação e reificação da mercadoria (extraídas do jargão marxista). Os arquitetos ingleses vincularam os estudos urbanos à sociologia e privilegiaram os conceitos sociais às formas espaciais, buscando fugir da rigidez geométrica através da ampliação da sintaxe formal, incluindo formas estranhas ao léxico moderno.

O conjunto *The Economist*, em *South Bank*, Londres, 1965, de Alison e Peter Smithson, representou um dos marcos destas propostas. O conjunto *Core Wall*, em *Tiburg*, Holanda, de Bakema e Van den Broek, trazia tanto um aspecto murário quanto a cor e a diversidade da fachada como inovação, não obstante ainda manter algum dos princípios do racionalismo, como o concreto aparente e as amplas janelas de vidro, tributários tanto da tradição holandesa quanto do movimento moderno. Inovava com as cores na fachada, a irregularidade do perfil, a assimetria, os térreos ocupados e uma tentativa de diálogo com o urbano que ia além dos propósitos racionais, privilegiando a rua em detrimento das unidades de vizinhança.

O conjunto comercial *The Economist* foi construído em concreto industrializado com as marcas das formas metálicas gravadas, os panos de vidro cuidadosamente articulados com a estrutura e formas regulares, porém não ortogonais como na ortodoxia moderna, mas prismas e triângulos que permitiam

o contato da praça central à rua, criando um espaço inter-relacionado entre privado e público, como uma estrela que, dependendo do ângulo, abre-se completamente ao exterior ou se fecha numa praça barroca tradicional. Enquanto Bakema e Van den Broek usavam as curvas da topografia e do traçado urbano para configurar seu conjunto, os Smithson encontravam uma geometria inusitada para configurar espaços internos e externos.

Os aspectos vivenciais que estiveram obscurecidos pela luminosidade racionalista foram desvelados pelo pensamento existencialista, principalmente sob a influência de Sartre. No pós-guerra, o sentimento de redescobrir a vida sob os escombros da Europa tomou conta de boa parte da intelectualidade. O simples andar pelas ruas não significava mais o *flaneur* do século anterior, mas a interação entre o indivíduo e o mundo, as relações entre o privado e o coletivo, presentes nos pensamentos de Luckács, Garraudy e Sartre. A procura da alma, por onde estivesse, estava presente nas fotos de Nigel Henderon ao explodir a granulação da foto até o limite da visibilidade, tentando fugir da aparência alienada, indo à procura do fundamento da existência.

A arquitetura não se presta muito bem a dialogar com conceitos tão sofisticados da filosofia e, com isso, ressentia-se ao expor seus resultados formais. As obras nem sempre representavam claramente tais pensamentos e sua repercussão não se expandiu aos meios extraprofissionais de seu tempo, porém, para os jovens estudantes brasileiros significaram uma imensa avenida a ser trilhada fora dos cânones modernos dominados pelos mestres de então.

Só depois de maduros, esses jovens publicaram suas resenhas e históricas sobre o *Team 10* para que esse tomasse seu lugar na formação do pensamento arquitetônico da segunda metade do século 20. Reyner Banham, Kenneth Frampton, José Maria Corsini e outros teóricos contribuíram para essa revalorização ao colocar o grupo entre as principais referências para as várias correntes do pensamento arquitetônico que lhes sucederam. Corsini (2000) vê no movimento *Team 10* aberturas tanto para as correntes semânticas, que se desdobraram do modernismo no pós-guerra, quanto para as sintáticas, conforme sua visão analítica. Frampton (*op. cit.*) dá a eles um papel especial na história da arquitetura e do urbanismo, com argumentos sólidos muito além de proteger seus compatriotas.

O movimento político dos anos 60 não logrou alçar ao poder, interromper a guerra do Vietnã ou banir o totalitarismo militar do Brasil, mas abriu fronteiras do comportamento, do pensamento e das formas de dominação do Estado que marcaram toda a segunda metade do século. Assim como o importante movimento *Beat* americano não produziu uma obra literária que se comparasse à de um Flaubert ou Proust, nem por isso deixou de marcar profundamente a literatura e a arte. O abandono do *gran-finale* não era uma contingência, mas propósito do pensamento que se esgota no prazer de ser e não meio para um fim.

Na filmografia de Antonioni estão colocadas questões como a alienação, a solidão e a desvinculação do indivíduo na sociedade. Entre detalhes e componentes não literários, os elementos luz, cor e tempo são priorizados com relação à estrutura de pensamento linear ou positivo. Tanto na arquitetura quanto nos filmes há a ideia do ponto de partida, o de chegada, e as revelações não estão no final dramático, mas no percurso lírico das descobertas intermediárias. Antonioni trata a imagem como protagonista, inova ao

requalificar fundo e figura, forma e conteúdo, roteiro e cenário. Poucos se lembram da história de Blow-up, mas muitos se lembram dos gramados verdes do *Holland Park*, quando os “malucos” (*crowns*) jogam tênis sem a bolinha na cena final.

O filme traz ao cinema o espírito inglês que os músicos já haviam prenunciado. A atitude se sobressai ao caráter; o visual à trama; o instante ao projeto; o indivíduo se mistura ao coletivo e dali sai uma personagem que quer se diferenciar sem se dar conta das diferenças entre o *ser* e a sua existência. Deslocamentos das imagens à revelia da ação, desconexão entre sentimentos das personagens e suas atitudes. A razão central da trama fica velada até o fim. Não se sabe por que Vanessa Redgrave queria tanto o negativo, não se sabe se estava envolvida com a morte do homem revelado, não se sabe quem era o cadáver. Não se busca a resposta, não importa. Como não importa se há ou não bola no jogo de tênis. A cena no parque tem um conteúdo imagético que se sobrepõe ao literário. Jane Birkins e a moça morena envoltas nas cores do papel cenográfico constroem parte de uma trama de cores e movimentos. O verde do parque inglês é também uma personagem estrutural do filme. É atrás das emoções visuais que o cineasta trabalha, a música é econômica e só se acrescenta em momentos precisos em que é notada, em que é personagem. Imagens em movimento que se dissipam no tempo procuram mostrar a desvinculação entre pessoas e coisas.

Antonioni dedicou seus últimos anos à pintura. Doente e idoso, dedicou-se às cores que suas ajudantes colocam nas telas. Em última exposição em Roma, colocou a cor como tema central da sua obra pictórica, como já o fizera na cinematográfica. Deleuze já havia notado, na *“L’image-mouvement”*, que ele era um dos maiores coloristas do cinema. Antonioni entende a cor como elemento capaz de relançar a afetividade na potência da imagem, como efeito para o amplo e duradouro. O próprio Antonioni revelou numa entrevista a Beppe Sebaste que “não existe a cor em absoluto, é sempre uma relação; relação entre o objeto e o observador, entre o objeto e a direção dos raios que o iluminam” (Sebaste, 2006). Outro exemplo do cuidado que Michelangelo Antonioni tem com a cor se revela na sua paixão pelas pinturas abstrata e colorida do pintor americano Mark Rothko.

Ele que trabalhou com telas de cinema e telas de pintura não separa as plataformas em linguagens distintas, ao contrário, história, literatura, artes plásticas, música e cinema são uma só e integral maneira de manifestar as ousadias do novo que se abrem a quem pode reconhecer as possibilidades da existência.

FILME “THE PASSANGER”, OU “PROFISSÃO: REPÓRTER”, DE 1975.

Nos primeiros vinte minutos do filme, o personagem interpretado por Jack Nicholson perambula a ermo pelo deserto africano. O silêncio claudica entre sinais dos tuaregues pedindo cigarros e sons do ambiente onde a roupa não cominava nem com o clima nem com as cores da paisagem. Quando ele chega ao hotel ouve-se o diálogo, vindo de um gravador, entre David (personagem de Nicholson) e o cadáver, seu ex-vizinho de quarto. Sem porquês, sem lógica, o

Jack Nicholson em cena do filme "Profissão repórter"



repórter troca de personalidade com o ex traficante de armas. Troca uma carreira estável e vitoriosa pela escatológica figura de traficante ligado aos rebeldes do Chade. O enredo não explica, mas as imagens e as cores descrevem sua própria história. Nos primeiros vinte minutos vemos um areal pálido entre dunas e rochas se contrapor a um céu azul, limpo e claro. Contrastam com esta dualidade os negros tuaregues com suas vestes brancas, o jipe verde e a camisa xadrez avermelhada do repórter.

Quando Jack Nicholson chega ao hotel, encontra paredes azuladas e portas cor de areia. O cenário chapado de fundo e figura equivalente, onde a areia desenha o vento, o vazio, a pura cena ou o elemento estrutural do cinema: o silêncio e o movimento. Areia é fundo e é ação. O céu chapado tem uma ou outra nuvem, assim como a areia que é interrompida por rochas ou pessoas. Acidentes que desenham acasos na paisagem. O repórter David Locke está à procura daquela dualidade pictórica do céu com a areia que o viajante Richardson tem na roupa: a calça bege e a camisa azul. Trocam de roupa e trocam de papéis, de personagens na cadeia irracional que trafega pela trágica paisagem. O repórter, deslocado da vida quer se inserir no cenário agreste e violento que o rodeia. À procura dos rebeldes para seu ofício procura também o que Richardson já havia encontrado a ação destituída de sentido, desfeita de moral ou de objetivo. Não encontra os rebeldes, mas encontra suas cores ente os pertences a agenda do traficante de armas. Envolve-se com o inexorável trágico para ter um momento de congraçamento com o mundo. Torna-se azul e areia.

Jack Nicholson encontra Maria Schneider, ela uma estudante de arquitetura, no palácio Güell, uma das obras mais emblemáticas da arquitetura *art nouveau* catalã. Passeiam pelo teto da casa Milà e pelo bairro gótico de Barcelona. A arquitetura vai fascinando os olhos e, nela, o vermelho, que inicialmente estava entre as listas da camisa do repórter, intensifica o matiz, enquanto que o amarelo se funde ao azul e se transforma num verde vivo, intenso, presente nas janelas do *Hotel de la Gloria*, ou mesmo na vila de arquitetura vernacular, do Ajuntamento Motácar na Costa Brava. À medida que sua trama se desenvolve o vermelho toma lugar na vida de David Locke/Richardson: o estofamento do carro, a camisa bordô e, principalmente, a folhinha vermelha esmagada na cal branca composta pela janela verde à direita e o vaso à esquerda. O verde é o mesmo nos continentes em que a trama se desenvolve. O repórter está vestido

de vermelho e branco ao se deitar no hotel de paredes brancas e sete janelas no mesmo verde. Nesse embate entre as cores, se dá o conflito entre as grades regradas da janela do hotel e o acaso dos passantes que desenham na tela do cinema linhas aleatórias com alguns sinais que reportam ao enredo: o carro de polícia que chega, as expressões de Maria Schneider, um garoto de vermelho que atravessa a cena, pega uma bola e volta. Regra e acaso são matérias-primas da arte e da arquitetura e fundem-se num movimento moroso de sete minutos do *traveling* de engenharia sofisticada tornando-se um ícone da história do cinema.

Cinema é movimento, é “a verdade, e 36 vezes por segundo” (Jean Luc Godard) e outras ilusões se passam nos sete minutos em que a trama chega ao seu momento máximo e, atravessando as grades, a câmera mostra as janelas verdes sob um céu que se avermelha. *The passenger*, que poderia ser a passagem do acaso sobre a forma geométrica regular, também poderia ser a passagem do repórter para o viajante, mas na visão do cineasta também pode ser a passagem da cor areia e do azul para o vermelho.

A arquitetura moderna brasileira prende-se mais às cores primárias, resiste aos matizes empastelados ou as nuances dos semitons. Alguns dos modernos se arriscam, os arquitetos expressionistas do início do século 20 ou os pós-modernos que se fartaram de cor. O conjunto da CECAP, Zezinho Magalhães, em Guarulhos, projeto coordenado por Vilanova Artigas, arriscou a pintura individualizada das unidades em painéis que formavam um todo compositivo nos distintos blocos. Hoje, um verde escuro e homogêneo substituiu toda a dramaticidade das cores variadas. Quando Antonioni cita Gaudí, deve estar se referindo às cores dos azulejos que cobrem os picos montanhosos das torres da casa Milà, do parque Güell e dos vitrais da abóbada do palácio Güell. Parece que mais uma vez um chamado à cor.

No percurso entre Barcelona e Tanger, o casal atravessa exemplos marcantes de arquitetura como no hotel verde-água onde almoçam, na construção de arcos em tijolos, onde que se hospedam, nas ruelas caiadas das vilas medievais ao longo do Mediterrâneo e na praça de touros entre mourisca, árabe e romana, cenário do *traveling* final.

As imagens da arquitetura são ao mesmo tempo ambientes para a ação e elementos do roteiro. A estudante de arquitetura entra pelos prédios históricos e se confunde com as formas ousadas de Gaudí. O personagem aparece numa grande janela de vidro numa parede de tijolos e compõe a paisagem como mais

Travelling final do filme Profissão repórter



um elemento arquitetônico. Olhar a arquitetura dessa maneira nos remete a pensar que a atividade projetual pode abrir mão do protagonismo na construção para ser elemento, o cenário, os elementos construtivos e os usuários compartilham um espaço em que o diálogo entre os elementos, sem privilégios, enriquece a todos fazendo o projeto arquitetônico aparecer como constituinte do lugar ao lado do conjunto de elementos onde ele se insere e se destaca. Abandonar a primazia do roteiro no cinema equivale ao abandono do discurso funcional ou estrutural na arquitetura deixando os diversos elementos apenas “ficar ali” a espera que os signos se proliferem na medida em que eles constituem um roteiro e um cenário para a vida fluir.

São Paulo, 2004-2014

REFERÊNCIAS

- ANTONIONI, Michelangelo e Di CARLI, Carlo. *The architecture of vision: writings and interviews on cinema*. Chicago: The University of Chicago press. 2007.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, 266 p. (Cinema, teatro e modernidade; 6)
- CHATMAN, Seymour; DUNCAN, Paul. *Michelangelo Antonioni, Filmografia completa*. Barcelona: Taschen, 2004.
- CORSINI, José Maria Ordeig. *Diseño urbano y pensamiento contemporáneo*. Barcelona: Editorial: Océano, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense. 2005. 338 p.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 529 p.
- MATOS, Yanet Aguilera Viruéz Franklin de. *A crônica visual de Michelangelo Antonioni*. 2007. 238 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007
- NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SEBASTE, Beppe. A vocação para o deserto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 out. 2006. Caderno Mais.

Nota do Editor

Data de submissão: Maio 2014

Aprovação: Fevereiro 2015

Cláudio Furtado

Arquiteto graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) e doutor em arquitetura e design pela mesma Universidade. Professor de iluminação na Universidade de Fortaleza.

Praça Guido Cagnacci, 15 - Vila Madalena

05444-060 São Paulo, SP, Brasil

(11) 99219-2772

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

a

HOSPITALIDADE URBANA e A
MULTIDÃO

UMA DISCUSSÃO SOBRE SOBERANIA,
ESTADOS DE EXCEÇÃO e INCLUSÃO NO
ESPAÇO PÚBLICO URBANO A PARTIR DE
ALGUNS PROCESSOS DE OCUPAÇÃO
MASSIVA DO TERRITÓRIO NA CIDADE

RESUMO

No rastro dos protestos de rua ocorridos em meados de 2013 na cidade de São Paulo, o artigo investiga certos processos de ocupação, massiva, coletiva e momentânea, dos espaços públicos abertos da região central da cidade, sejam eles sob a égide da Lei do Estado ou “além” dela.

Digamos que a observação de intrigantes e instáveis modos de ocupação e apropriação do espaço público - e não a estabilidade da paisagem construída, edificada - e suas constantes, momentâneas e circunstanciais reconfigurações, foi o *leitmotiv* para construção de uma reflexão crítica sobre incertas tendências paradoxais associadas à vida pública coletiva contemporânea. Objetivou-se analisar o território como uma relação indissociável entre pré-figurações normativas e configurações momentâneas espontâneas do espaço urbano por intermédio de fluxos apropriativos, constantes e/ou ocasionais. Do cotidiano ao mais eventual e incidental, o que foi possível ser pensado a partir dessa relação? A partir de uma matéria desubstanciada, um outro panorama epistemológico sobre a atualidade emerge, eivado de paradoxalidades. Do previsível, normalizado e normatizado ao inesperado, o espaçamento urbano – as mudanças do espaço no tempo - fez advir uma dimensão relevante de ser pensada [e de como ser pensada] acerca do “ser” público do território em algumas situações e ocasiões.

PALAVRAS-CHAVE

Hospitalidade. Multidão. Vigilância. Soberania. Sujeito.

LA HOSPITALIDAD URBANA Y LA MULTITUD

UNA DISCUSIÓN ACERCA DE LA SOBERANÍA, ESTADOS DE EXCEPCIÓN E INCLUSIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO URBANO A PARTIR DE CIERTOS PROCESOS DE OCUPACIÓN EN MASA DEL TERRITORIO EN LA CIUDAD DE SÃO PAULO

RESUMEN

En el rastro de las protestas de calle ocurridas a mediados del 2013 en la ciudad de São Paulo, este artículo investiga ciertos procesos de ocupación masiva, colectiva y momentánea de los espacios públicos abiertos de la región central de la ciudad, sean ellos bajo la égida de la Ley del Estado o “más allá” de ella. Digamos que la observación de intrigantes e inestables modos de ocupación y apropiación del espacio público - y no la estabilidad del paisaje construido, edificado - y sus constantes, momentáneas y circunstanciales reconfiguraciones, ha sido el *leitmotiv* para la construcción de una reflexión crítica sobre inciertas tendencias paradójicas asociadas a la vida pública colectiva contemporánea. Tuvimos como objetivo analizar el territorio como una relación indisoluble entre prefiguraciones normativas y configuraciones momentáneas espontáneas del espacio urbano, por intermedio de flujos de apropiación, constantes y/o ocasionales. Desde el cotidiano hasta el más eventual e incidental, qué se ha podido pensar a partir de esa relación? A partir de una materia desustanciada, emerge un otro panorama epistemológico sobre la actualidad, marcado por paradojas. De lo que es previsible, normalizado y normatizado, hasta lo inesperado, el espaciamiento urbano – los cambios del espacio en el tiempo - hizo advenir una dimensión relevante de pensarse (y de cómo pensarla) acerca del “ser” público del territorio, en algunas situaciones y ocasiones.

PALABRAS CLAVE

Hospitalidad. Multitud. Vigilancia. Soberanía. Sujeto

URBAN HOSPITALITY AND THE CROWD

A DISCUSSION ABOUT SOVEREIGNTY, STATES OF EXCEPTION, AND INCLUSION IN THE URBAN PUBLIC SPACE BASED ON SOME MASSIVE OCCUPATION PROCESSES IN THE CITY OF SÃO PAULO

ABSTRACT

In the wake of the protests that took place in mid 2013 in the city of São Paulo, this article investigates some collective and momentary massive occupation processes of the open public spaces in the city's downtown area, whether under the aegis of the law or beyond the law. It can be said that the observation of intriguing and unstable ways of occupancy and appropriation of the public space – rather than stability of the built landscape – and their constant, momentary, and circumstantial rearrangement was the leitmotif for building a critical reflection on the uncertain paradoxical trends associated with contemporary collective public life. This study analyzed the territory as an inseparable relationship between normative pre-figurations and spontaneous momentary configurations of the urban space through appropriative, constant, and/or occasional flows. From everyday life to the most casual and incidental, what could have been thought based on this relation? Starting from this desubstantiated matter, another epistemological panorama about the present rises, riddled with paradoxalities. Ranging from the predictable, normalized, and standardized to the unexpected, urban space – changes in time – gave rise to a dimension important enough to be considered [and to be thought of] about the public “being” of the territory in some situations and occasions.

KEYWORDS

Hospitality. Crowd. Surveillance. Sovereignty. Subject.

INTRODUÇÃO

Os frequentes eventos de ocupação massiva da rua, sejam culturais, de manifestação das chamadas minorias sociais, ou mesmo os protestos de rua de 2013, ocorridos em São Paulo suscitam a pergunta: o que acontece hoje com o democrático espaço público urbano? Como tem se expressado a relação entre multidão e o Estado nesses momentos de exercício pleno da democracia?

A pergunta justifica-se a partir de observações empíricas: o “contrato” implícito e garantido por lei entre Estado e população passa por uma violação do Estado dito democrático, expresso no papel e ação de ostensivos e extensivos policiamentos traduzidos como formas de controle, vigilância da população e excessivo ordenamento e hierarquização desse território.

O que acontece com essa relação quando a presença da polícia no espaço público não se expressa mais apenas como força de cumprimento do direito de convivência e coexistência incondicional no espaço público, mas como presença presencial de [desejadas e justificadas] efetivas formas de controle, monitoramento e intimidação para uma suposta garantia e manutenção da ordem social? A manutenção da ordem social seria suficiente para justificar a “violência”, implícita e explícita, latente e manifestada, praticada pelo Estado em nome da não violência e do direito de ir e vir de todos?

Mas, afinal, de que “violência” se trata? Talvez haja uma diferença a ser pensada como substância de alteridade na suposta identidade generalizada quando se pronuncia o termo “espaço público democrático”, se considerarmos o sentido de uma “violência” cometida como resposta a algo ou ato violento a posteriori e uma “violência” praticada como profilaxia ou prevenção.

A partir de certos eventos de rua registrados e cartografados, associados a uma discussão nomenológica sobre hospitalidade, direito e lei a partir de dois importantes filósofos do século 20, o intuito foi refletir sobre como tem-se manifestado o direito à cidade na cidade de São Paulo

DERRIDA, BENJAMIN E A LEI

Recorrendo ao texto “Prenome Benjamin”, escrito por Jacques Derrida (publicado no livro “Força de lei”, de sua autoria), uma crítica sobre o texto intitulado *Zur Kritik der Gewalt* (“Por uma crítica da violência”), de Walter Benjamin, escrito em 1921 e que tinha como questão principal, nas palavras de Derrida uma discussão sobre a suposta justa violência, que destrói o direito, e a violência mítica, que instaura e conserva o direito” [para além da justiça, o grifo é meu] (DERRIDA, 2007, p. 62)

Para Derrida, *Zur Kritik der Gewalt* não é apenas uma crítica da representação como perversão e queda da linguagem, mas da representação como sistema político da democracia formal e parlamentar. Desse ponto de vista, esse ensaio “revolucionário” (revolucionário num estilo ao mesmo tempo marxista e messiânico, conforme o próprio Derrida) pertence, em 1921, à grande vaga antiparlamentar e anti-*Äufklarung* “sobre o qual o nazismo veio à superfície e até mesmo “surfou”, nos anos 20 e no começo dos anos 30”. (DERRIDA, 2007, p. 61)

Neste ensaio de Benjamin, prossegue Derrida, o objetivo é uma *“interpretação da linguagem - da origem e da experiência da linguagem – segundo a qual o mal, isto é, o poder letal, vem à linguagem pela via, precisamente, da representação, isto é, pela dimensão representativa, mediadora, portanto técnica, utilitária, semiótica, informativa, todas elas potências que arrastam a linguagem e a arrastam na queda, fazem-na decair longe ou fora de sua destinação originária”* (DERRIDA, 2007, p.63). Detemo-nos um tempo aqui. A dimensão representativa seria a do próprio Estado, enquanto agente mediador de uma linguagem que transita entre a “verdadeira” justiça e o direito.

Nem Benjamin, nem Derrida – nessa sua crítica à radicalidade e motivações implícitas de Benjamin ao advogar uma violência originária radical em prol de atos “revolucionários” (para Benjamin, sempre defensáveis e justificáveis em casos onde a justiça social, de alguma forma, estaria ameaçada por leis vigentes garantidas pelo Estado), acima, digamos, do Estado - discorreram, em seus textos, especificamente sobre o direito [de qual direito? O direito originário, baseado em uma justiça transcendente, primordial, para além das leis, ou o Direito constituído por leis, fundado pelos homens como legitimador de uma suposta justiça?] ao espaço público, mas, tentemos pensar as questões precipitadas pelos dois filósofos e o interessante embate reflexivo proposto por Derrida (2007).

Derrida (2007), questiona Benjamin em relação à defesa incondicional de uma violência radical que, em certas circunstâncias, coloca-se contra poderes parlamentares legitimados por uma, igualmente considerada por Benjamin, “violência” natural inerente à criação e legitimação do Estado de Direito. Essa violência radical, defendida por Benjamin e segundo ele, nunca seria conservadora, mas, sim, por ser revolucionária, seria sempre algo progressista, ideologicamente boa e defensável; como dito, um perigoso raciocínio que o nazismo [uma ação revolucionária, precipitadora da queda de um regime e ascensão de outro) colocou em cheque nos anos 30 e 40. Nem sempre o ato “revolucionário” é algo defensável, pois uma “revolução” não pressupõe de antemão justiça, além de não estar associada a uma única matriz ideológica.

Mas, em uma questão ambos estão em acordo, uma coisa é a Justiça, outra é o Direito. Uma longa consideração sobre a força de lei, e de qual lei – se a Lei universal baseada em idéias de Justiça ou as leis específicas e circunstanciais criadas pelo Direito? – é tecida por Derrida, nesse estreito “diálogo” com Benjamin. Percebe-se que, para ambos, há uma fundação mística da autoridade que deve ser discutida; divergem, entretanto, quanto ao papel legítimo e legitimador dessa autoridade. A radicalidade revolucionária de Benjamin é confrontada com radicais ambigüizações e, por vezes, indecidíveis ponderações de Derrida (2007).

Para além desse questionamento que Derrida faz acerca do posicionamento crítico de Benjamin em relação ao tema, poderíamos indagar: pode o próprio Estado, instituído “legalmente”, praticar uma forma de violência conservadora capaz de garantir o “estado de direito” ao espaço público, ao mesmo tempo ameaçando o suposto direito incondicional de acesso ou uso dele? Em que medida o poder legalmente instituído do Estado, representado e expresso no papel de um policiamento do espaço seria ao mesmo tempo um meio para se garantir o convívio no espaço público e um instrumento de cerceamento da

liberdade inerente ao espaço do público, um espaço garantido por uma democracia instituída pelo próprio Estado de direito?

Especificamente sobre essas situações que envolvem grandes contingentes de pessoas e formações de multidões no espaço público, seja em uma partida de futebol em um estádio ou eventos culturais e sociais de rua, o que temos visto é a presença do Estado, expresso na polícia, que atua tanto na preventivamente, ordenando e hierarquizando o máximo possível o espaço a ser utilizado, como no monitoramento do indivíduo ou grupos de indivíduos presentes nessas áreas, a fim de se garantir a ordem, o convívio e evitar ações caracterizadas como “banditagem” e “vandalismo”.

HOSPITALIDADE E “HOSTIPITALIDADE”

Em certas situações e ocasiões na cidade, sobretudo aquelas que implicam e são potencializadoras de multidões e massivas aglomerações, o Estado parece interceder preventivamente a fim de disciplinar, conduzir, coordenar e controlar o que deveria ser o lugar da soberania social.

Acompanhando Derrida (2003), em suas reflexões sobre o significado da Hospitalidade na contemporaneidade, a lógica do Estado – ao delegar, diga-se de passagem, a organização de certos eventos na cidade às empresas privadas – parece ser a de se colocar como um hospedeiro ameaçado pela presença do hóspede, sobretudo do hóspede potencialmente não convidado, do estrangeiro imprevisto e imprevisível quanto as suas possíveis ações. Antecipa-se a lógica da ameaça ao bem comum como justificativa das ações preventivas

Paradoxalmente, o Estado parece agir, em nome da garantia da ordem social e da presença organizada de todos, como um hospedeiro preparado para receber o inimigo, o hóspede indesejável. A fim de minimizar os riscos de possíveis atos que representem, segundo o próprio Estado, uma ameaça às normas de conduta e comportamento próprias do espaço de todos, do espaço de deveria ser incondicionalmente hospitaleiro, o espaço do público por direito, adquire um caráter negativo ao se tornar um lugar da conduta controlada, da repressão camuflada, um domicílio preparado para “hospitalizar” o visitante, interná-lo, ao “cuidar” dele.

O Estado se coloca como o senhor da casa que deveria ser a casa do outro. O lugar da “casa-do-outro”, da casa de todos, transforma-se, por antecipação, na casa do Estado, que se utiliza da força da lei ou da violência do poder da lei para garantir a sua própria hospitalidade, porém, uma condicionada hospitalidade. Situação paradoxal e perversora, o Homem público, transformado em hóspede do seu próprio espaço, torna-se refém de um hospedeiro que garante a hospedagem através do policiamento e vigilância do “hospedado”.

Talvez, para não se tornar refém daquele que é hospedado, o Estado-hospedeiro, através da polícia, do policiamento da polis, antecipa-se e torna refém aquele que hospeda, aquele que chega, o estrangeiro. A presença do Estado, nessas situações onde há a perspectiva da formação de multidão, parece resumir-se ao policiamento e vigilância do cidadão, hóspede de um espaço que deveria ser o seu espaço. Por direito. Derrida denomina tais

situações “Hostipitalidade”, uma hospitalidade hostil, neste caso, uma hospitalidade onde o cidadão torna-se um hóspede quase indesejável em um lugar que deveria ser sua própria casa.

Poderíamos considerar que o cidadão torna-se, nessas situações, o sujeito que ameaça a sua própria casa, que se torna uma ameaça à sua própria casa; a “casa” da hospitalidade incondicional torna-se um lugar “hostipitaleiro”, um lugar que, ao mesmo tempo recebe e disciplina, vigia, controla e pune em certas situações.

Mas, argumentaríamos igualmente que o Estado apenas cuida do bem comum através da garantia e manutenção do “bom” uso do espaço de uso comum. Porém, talvez possamos nos interrogar sobre o grau de intensidade desse cuidado e das características que essa manutenção tem adquirido.

Se, na história, a formação da multidão no espaço público representava um risco político ao próprio Estado e ao estado de direito vigente [ele próprio, instituído pela força ou pelo direito e pela lei] e, por isso, deveria ser vigiada, o que temos visto, através dessa pesquisa, é, não só a extensão dessa ação preventiva para outros gêneros de manifestação e ação que impliquem na formação de multidão, como uma radicalização dessa vigilância e controle, talvez em uma forma mais perversa.

Em algumas situações observadas, ligadas a atos comemorativos, de entretenimento, lazer e cultura, o estado parece, ao preparar, organizar e ordenar excessivamente o território, convidar e oferecer antecipadamente uma hospitalidade “camuflada” ao cidadão, tornando-o refém e suspeito em sua própria “casa”. Aquele que, originalmente, por direito, deveria não precisar de qualquer convite para usufruir e usar seu espaço, o espaço comum, o espaço de qualquer um, o espaço de todos, passa a ser convidado a entrar em um lugar onde não deveria haver dentro e fora, interior e exterior. Poderíamos indagar: a hospitalidade não se dá, ela se torna, como diria Derrida. Algo se torna hospitaleiro ao não exigir que aquele que chega tenha sido convidado a vir ou a adentrar. Algo se torna hospitaleiro pela indistinção entre aquele que supostamente convida - o hospedeiro - e aquele que é convidado- o hóspede. O cidadão não precisaria ser convidado a usar e usufruir da cidade, ao mesmo tempo em que a cidade o hospeda, ele também hospeda a cidade, pois, sem a cidade ele não seria um cidadão.



Imagem 1: Imediações da Estação Julio Prestes – um domingo à tarde. Foto: Igor Guatelli



Imagem 2: Imediações da Estação da Luz – Virada Cultural. Foto: Igor Guatelli

Mas, o que temos visto é um enfraquecimento dessa reciprocidade em situações onde há a perspectiva da formação de multidão na cidade. O Estado, no papel da polícia, parece forjar uma hospitalidade que passa a considerar o cidadão um hóspede, mas um hóspede que se torna refém das normas e códigos de conduta instituídos, momentaneamente e ocasionalmente, pelo hospedeiro – o Estado - aprioristicamente. A força de leis circunstanciais de uso do espaço público se sobrepõe ao direito conquistado pela Lei suprema. O direito “natural” dado pela Lei maior que rege o “ser” do espaço público no mundo dá lugar à presença de lei que, em certos aspectos, acaba por subverter e transgredir a Lei absoluta.

Presenciamos, em certas datas comemorativas e eventos culturais, um excessivo ordenamento dos logradouros públicos através de uma setorização, hierarquização, compartimentação e divisão do espaço por grades e pórticos provisórios, legitimados por leis circunstanciais de uso do espaço público instituídas pelo próprio poder público.

Todas as grandes praças da cidade que abrigaram os palcos da virada cultural ou as comemorações do dia do trabalho, por exemplo, foram zoneadas e retalhadas por grades e estruturas aporricadas que instituíam um dentro e fora. Através de pórticos, havia a necessidade de passar do espaço público de fora para o mesmo espaço público tornado um dentro, um interior. Esses acessos controlados criavam interiores e exteriores, dentro e fora, divisões hierárquicas no espaço público aberto, aproximando-o da lógica doméstica privada em sua conformação.

Tem sido rotineiro [de grandes eventos a jogos de futebol semanais] o uso de grades como forma de disciplinar a ocupação e o movimento das pessoas em situações onde há a perspectiva de formação de grandes aglomerações. Essa compartimentação acaba por criar sutis e significativas diferenças entre o absolutamente público, o espaço público absoluto e garantido por Lei, do hóspede absoluto [aquele que tem o direito a vir sem ter a necessidade do convite ou de que o lugar seja preparado para recebê-lo] e o outro do público, um espaço público que condiciona a ocupação de um hóspede público absoluto tornado um estrangeiro, um estranho em seu próprio lugar.

A acolhida inquestionável e incondicional, pelo espaço público, do hóspede absoluto do homem público absoluto, torna-se um lugar preparado para receber esse absoluto tornado um hóspede convidado em sua própria “casa”, que passa a ter o direito de “adentrar” e frequentar sua própria casa. Talvez, possamos argumentar que o convite que é feito da parte do hospedeiro, paradoxalmente, representa uma fragilização da hospitalidade ao instituir um dentro e fora em lugares onde não há necessidade do convite para serem usados e usufruídos.

Mesmo que implícita, há uma lógica da inclusão, engendrada por estratégias que instituem a necessidade de sair de um espaço público para se entrar em um espaço público, que acaba constituindo-se como uma lógica de exclusividades, uma lógica da hospitalidade condicionada por atípicos arranjos espaciais do espaço público, e que acaba por condicionar ocupações, usos e apropriações. Como nos diz Derrida, em sua obra “Da hospitalidade”, *“digamos sim ao que chega, antes de toda determinação, antes de toda antecipação, antes de toda identificação, quer se trate ou não de um estrangeiro, de um*

imigrado, de um convidado ou de um visitante inesperado, quer o que chega seja ou não cidadão de outro país, um ser humano, animal ou divino, um vivo ou morto, masculino ou feminino. Dito de outra forma, haveria uma antinomia dialetizável entre, de um lado, a lei da hospitalidade, a lei incondicional da hospitalidade ilimitada (oferecer a quem chega todo o seu chez-soi e seu si, oferecer-lhe seu próprio, sem pedir a ele nem seu nome, nem contrapartida, nem preencher a mínima condição) e, de outro, as leis da hospitalidade, esses direitos e deveres sempre condicionados e condicionais..." (2003, p. 69).

Em situações onde há, potencialmente, a possibilidade de formação de multidão, observa-se, de forma recorrente, que eventos programados na cidade de São Paulo criam expressões de hospitalidade muito próximas do colocado por Derrida, uma hospitalidade condicionada e condicional. O "visitante" que chega, é convidado de imediato a "adentrar" em um espaço público organizado como espaço privado, como interior, como um dentro com regras de uso diferentes do de fora.

Porém, em oposição, observa-se que atos inesperados de ocupação do espaço público urbano conseguem, paradoxalmente, fazer emergir a hospitalidade em seu estado mais puro, justamente por trazer junto a não-hospitalidade - a hostilidade - em sua forma mais pura e contundente também. Ou a hospitalidade ou a hostilidade, nada de "hostipitalidade"; voltemos à discussão sobre o direito por Lei e a força de lei.

De forma reveladora e inquietante, Derrida (2007) destaca que Benjamin já indicava em seus estudos *"um princípio de análise da realidade policial nas democracias industriais, e seus complexos militares-industriais providos de alta tecnologia informatizada"* (DERRIDA, 2007, p. 108). Na monarquia absoluta, por mais terrível que seja, a violência policial mostra-se tal e qual é e tal qual deve ser em seu espírito, enquanto a violência policial das democracias nega seu próprio princípio, legislando de modo sub-reptício, na clandestinidade. Detemo-nos, novamente, aqui.

Pensando com Derrida (2007), em um pensamento elíptico, parece termos uma degenerescência institucional do direito justamente por haver uma crise na representação da violência associada ao poder policial, ou seja, nas democracias parlamentares do mundo moderno, há uma dificuldade de se identificar, verificar e problematizar a violência policial justamente por lá ter deixado de ser exercida em sua forma mais explícita, ou "originária", nas palavras de Benjamin; segundo Derrida, Benjamin faz uma crítica da "degenerescência" (Entartung) como crítica de um parlamentarismo impotente no combate à violência policial, que a ele se substitui, uma crítica fundada numa "filosofia da história": colocação em perspectiva arqueo-teleológica, ou arque-escatológica que decifra a história do direito como uma decadência (Verfall) desde a origem.

Assim, o que passamos a ter seria o recurso a uma violência dissimulada. Pensando com eles, o que temos hoje seria uma violência da autoridade justificada como uma forma de se evitar o pior, ou seja, a violência violenta da polícia. Pensando nos espaços públicos como espaço da manifestação política do cidadão, como lugar do sujeito livre, o que seria essa política hipócrita de "denegação" da violência aberta ou "pura" em sua manifestação e o recurso à violência dissimulada no processo de legislação da cidade? Deliberações e

resoluções sobre o uso e formas e processos de ocupação do espaço público poderiam esconder ou camuflar formas de controle aparentemente não violentas, mas, talvez, igualmente cerceadoras? Como questão subjacente e hipotética, haveria uma correspondência entre uma suposta retirada e ausência do poder público no que tange a sua presença legisladora na esfera privada (característica do liberalismo econômico e a nova face do capital mercantil-financeiro) e uma presença cada vez maior na vigilância jurídico-político-institucional do homem público?

A vigilância e controle generalizados do espaço público tornam-se um modo de violência mediada por uma legislação do direito público instituída de maneira autoritária por autoridades legitimadas por lei. Ausente na esfera privada, a força da lei parlamentar, do Estado parece realizar-se ao legislar, por meio da presença policial, sobre a utilização “adequada” do espaço público. Uma arbitragem garantidora da ordem e da ocupação disciplinada e convivência “cordial” na cidade torna-se a demonstração mais visível e identificável da “presença” do Estado na vida cotidiana do cidadão.

Mas, que direito à cidade seria esse, garantido por antecipação ao definir regras de uso e comportamento da população, como pudemos ver na maioria dos eventos comemorativos e manifestações agendadas? Que direito à cidade seria esse em que uma emissora de televisão praticamente aluga o vale do Anhangabaú e o organiza e hierarquiza para transmitir a final de um campeonato de futebol, determinando lugares privilegiados e secundários para a população conforme convites distribuídos previamente? Que hospitalidade urbana seria essa onde o poder público marca presença por meio do policiamento, terceiriza e contrata empresas privadas para organização de eventos e datas comemorativas e o espaço público é desenhado e esquadrihado segundo a lógica do bom funcionamento e da manutenção da ordem?

E se passássemos a considerar essa atuação do Estado em determinados momentos, como a concessão conservadora de um direito ao uso da cidade? Conservadora por afirmar, de forma inexorável, a ameaça da perturbação da ordem e, por isso, adotar uma lógica de repressão a priori do direito legítimo e irrestrito à cidade. Trabalhar com a lógica da antecipação da ameaça latente de perturbação da ordem e, por isso, em um ato violento, porque injustificado, ordenar e organizar o espaço público para melhor controlar e disciplinar as ações que ali se desenrolarão. Seria então a justificativa para se atingir outro fim, a saber, a “domesticação” da vida pública e eliminar, na medida do possível, os riscos de suas imprevisibilidades inerentes.

Ordenar e organizar a ocupação do espaço público passa a ser um meio para se atingir um fim que talvez não seja apenas o de preservar a segurança da população. O que vemos, como subjacências [aquilo que permanece sob, escondido, não revelado] ao ordenamento desses territórios, é uma acentuação da lógica hierárquica, da criação de uma ideia que existe sempre a possibilidade de ganhar o direito de privilégios capazes de diferenciações sociais, mesmo entre iguais, ou seja, a sociedade. Cria-se a ilusão de que é preciso conquistar o direito de entrar em determinadas áreas diferenciadas, mesmo sendo parte do mesmo espaço público.

Afirmção polêmica e aparentemente paradoxal, talvez possamos dizer que, ao contrário do policiamento preventivo, parece haver maior autenticidade e

“respeito” ao uso incondicional do espaço público justamente nos momentos aonde a repressão vem como ação a posteriori e de contenção dos abusos e excessos cometidos no uso do espaço público, e não como ação prescritiva e disciplinadora. Dessa forma, a “violência” estatal tornar-se-ia apenas um meio em si mesmo, ou seja, combater a violência manifestada e que ameaça a soberania da sociedade em geral sobre um espaço público dominado, naquele momento, por alguns, e não um meio para se alcançar um fim arbitrário ou não explícito.

A hospitalidade do espaço público, ameaçada pela hostilidade de alguns, seria, então garantida pela hostilidade daquele que deveria garantir essa hospitalidade incondicionalmente, o Estado. Estamos no domínio dos atos autênticos, e não das simulações ou da criação de simulacros urbanos, a saber, a construção de outra noção de público, lugares domésticos, seguros e ordenados em um território que, por natureza, é o lugar das tensões, dos conflitos, das imprevisibilidades latentes, do direito garantido por Lei à cidade, ao uso não condicionado do espaço público.

Mas como entender esse direito ao espaço público? Conforme Milton Santos, em entrevista para a série “Encontros” (org. Maria Ângela Faggin Pereira Leite, 2007) *“a classe media [mas eu diria a maioria da população] não quer direitos, ela quer privilégios”* (p. 103). A noção de privilégio está intimamente relacionada à lógica de diferenciação espacial, discutida acima e presente em muitas situações e eventos ligados ao espaço público. A desejada lógica urbana, reproduzida em diferentes escalas, de diferenciação e hierarquização territorial parece reproduzir-se também nas efêmeras e instáveis manifestações ligadas ao uso do espaço público e, o que parece mais preocupante, aceita e exaltada até mesmo por aqueles que, no cotidiano, não parecem ter direito à cidade.

Visível e constatável que boa parte da população anseia por tais privilégios como símbolo de status e diferenciação social. Correlato, generalizado é o desejo da possibilidade de se ter o direito e o “privilégio” de adentrar em lugares “diferenciados” dentro do próprio espaço público.

Dessa forma, o sujeito político, da polis, parece tornar-se estranho a ele mesmo, passando do homem público a um convidado urbano, um sujeito dependente do convite e da permissão ao uso. A hospitalidade ética discutida por Derrida (2003), ou seja, a hospitalidade que deveria ser constituída e garantida na e pela presença do outro, torna-se uma hostipitalidade, tanto do poder público em relação ao indivíduo como dos indivíduos entre si.

A hospitalidade ética dá lugar a uma vontade de se sobrepor ao outro, de se diferenciar ao receber a permissão ou o convite para “entrar” em lugares públicos, tornados “especiais” justamente por isolarem-se do restante do espaço público. Possivelmente, seguindo Derrida (2003), a ordenação e hierarquização do espaço público em muitas situações não deixa de ser uma violenta ação “não-violenta”, apaziguadora, talvez perniciosa por trabalhar com uma lógica do ingresso meritocrático nesses espaços isolados do restante.

Ao invés de alimentar um estar-junto social, a condição urbana “hostipitaleira” [da hospitalidade hostil] constrói uma lógica de desejo baseada na exclusão e na obtenção de exclusividade. O cidadão da polis como o outro absoluto, o

estrangeiro, o desconhecido não convidado dá lugar a uma lógica de grupos identitários, reconhecidos por semelhança no direito ao ingresso de lugares diferenciados. Dar lugar ao lugar do outro se torna um desejar outro lugar em relação ao lugar do outro e ao reconhecimento do outro que não faz parte de “nosso” espaço como intruso potencial.

AÇÕES ESPONTÂNEAS

Mas, mesmo sob os auspícios do poder público, outras possíveis veredas vinculadas ao território e hóspedes urbanos podem ser pensadas a partir do que, por nós, foi registrado. Exemplo, uma situação bastante incomum e inusitada, um tapume de uma obra, situado na Rua Fradique Coutinho, transformado em um mancebo de agasalhos deixados para doação durante os meses de inverno na cidade de São Paulo.

Territorialidades momentâneas são criadas e consumadas apenas se transformadas em lugares fundamentalmente do outro, incondicionalmente concebido para o outro, que se efetiva apenas na presença do outro. Uma barraca de pastel em uma feira de rua, mesas na rua, um degrau ou canteiro central de um passeio público ou um tapume tornam-se lugares prevalentes da lógica do comum, do estar-junto ou de um para-o-outro incondicionais. Paradoxalmente, circunstanciais perjúrios, transgressões das regras e normas que regem a ocupação do espaço público na atualidade, com inusitadas inscrições, parecem realizar o espaço público como lugar do visitante, do comum, do incondicional direito de uso daquilo que, por direito, não deveria ser endereçado a alguém, ou, condicionado, antecipadamente, para receber esse que não depende do convite para chegar, usar e usufruir. Longe de significar uma defesa da ausência de lei, contingenciais momentos de anomia no processo de apropriação do espaço público têm efetivado a realização deste como lugar do público. Ações transgressoras das regras e normas vigentes baseadas no paroxismo do policiamento e controle têm sido a chance e o risco de um “outro” espaço público, talvez mais autêntico dada sua neutralidade, menos vigilante e seletivo,

A intensidade de hospitalidade com a qual esse território do comum é concebido altera significativamente os atributos da substância “espaço público” como suporte do outro, da convivialidade irrestrita.

A quantidade de hospitalidade embutida na formação dessas territorialidades, periódicas ou episódicas, altera a qualidade dessa mesma hospitalidade, que se forma apenas na presença incondicional do outro, sem pré-condições, concessões, privilégios ou lógicas subjacentes outras. Nem “hostipitalidade”, nem hostilidade, apenas um estar-junto incondicional e reconhecimento da presença do outro, do estrangeiro, do estranho, daquele que chega apenas para reforçar a razão de ser histórico do espaço público, o compartilhamento irrestrito.

Tendências minoritárias, de fato, mas, o que nos interessa é justamente a confrontação entre as tendências que nos pareceram majoritárias; lógicas implícitas uniformizantes no que concerne ao uso do espaço público em situações onde se trabalha com a perspectiva da formação de multidões

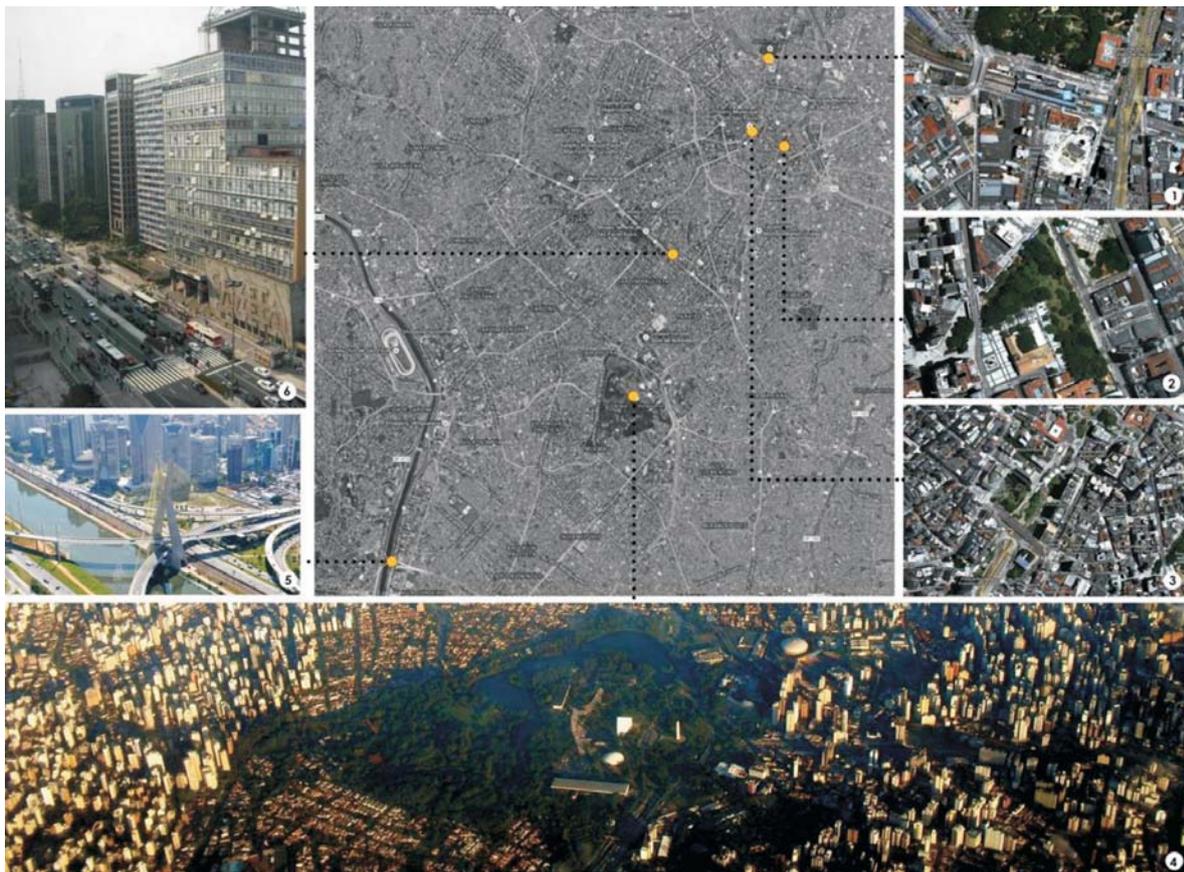


Imagem 3: Esta imagem tem objetivo de nos auxiliar na contextualização das situações e territórios abordados ao longo do texto. No centro, uma planta da região central da cidade de São Paulo, no sentido horário: 1. Estação ferroviária da Luz, primeira estação de trem da cidade, construída para companhia inglesa São Paulo Railway, inaugurada na segunda metade do século 19. O primeiro loteamento projetado da cidade surge nas imediações, o Campos Eliseos, homenagem à Avenida Champs-Élysée, em Paris. 2. Pátio do colégio jesuíta, local oficial de fundação da cidade. 3. Vale do Anhangabaú, antigo limite entre centro histórico e expansão a oeste da cidade. Hoje é o principal lugar que abriga grandes eventos e concentração de pessoas. 4. Parque do Ibirapuera, principal parque central da cidade. 5. Marginal do rio pinheiros com sua ponte estaiada, um cartão postal midiático, com o atual principal centro financeiro da cidade, localizado à Avenida Berrini 6. Avenida Paulista, espigão da cidade e principal avenida da cidade. Primeiro centro financeiro, hoje um local símbolo das manifestações de rua. Em destaque, o edifício do complexo de rádio, TV Gazeta, com sua imensa escadaria no térreo, voltada para a avenida.



Imagem 4: Tapume de obra à Rua Fradique Coutinho usado como suporte público de casacos doados pela população – Foto: Mellize Paganotti (membro grupo de pesquisa Cidade e Arquitetura e Filosofia, da FAU-Mackenzie, coordenado pelo professor Igor Guatelli).



Imagem 5: Viaduto do Chá e Vale do Anhangabaú – Comemorações do Dia do Trabalho -2013. Prática da hospitalidade camuflada, intimidadora; uma expressão da “hostipitalidade” derridiana. Foto: Igor Guatelli



Imagem 6: Vale do Anhangabaú – Comemorações do Dia do Trabalho – Pórtico de acesso à área restrita.-2013. Foto: Igor Guatelli

Imagem 7: “Não somos massa, somos multidão!!!” - Manifestação de Rua – Avenida Faria Lima. Foto: Thomas Takeuchi (membro grupo de pesquisa Cidade e Arquitetura e Filosofia, da FAU-Mackenzie, coordenado pelo professor Igor Guatelli)



Imagem 8: Manifestação de Rua- Avenida Paulista. Foto: Caroline Corte Real Bastos (membro grupo de pesquisa Cidade e Arquitetura e Filosofia, da FAU-Mackenzie, coordenado pelo professor Igor Guatelli)

Imagem 9: Manifestação de Rua- Marginal Pinheiros- Ponte Estaiada- Perjúrio simbólico de um símbolo. Foto: Thomas Takeuchi (membro grupo de pesquisa Cidade e Arquitetura e Filosofia, da FAU-Mackenzie, coordenado pelo professor Igor Guatelli).



[compreendendo multidão como aglomerações dissonantes, múltiplas, em qualquer escala, porém possíveis, juntas, capazes de compartilhar o mesmo lugar] e a possível identificação e caracterização de linhas de fuga, de pontas soltas dentro desse característico encadeamento das ações e conformações urbanas que têm dominado cenas públicas que envolvam o compartilhamento e o convívio comuns.

A observação de diferentes manifestações urbanas - sejam elas na escala, na periodicidade, na motivação – aponta-nos a construção de um sistema de ações e objetos que tendem a aproximar a lógica pública da lógica privada. Contudo, manifestações pontuais internas aos próprios eventos registrados nos mostram a presença latente de ações desterritorializantes dentro de uma massiva lógica territorializante, calcada na divisão, ordenamento, hierarquização e concessão de uso do espaço público.

Os eventos públicos sob os auspícios do poder público, e, por vezes, sob a tutela do setor privado, tornaram-se o lugar da diferenciação social, de uma hospitalidade preparada segundo regras e termos de uso do espaço público, ao mesmo tempo em que representam o risco e a chance de movimentos desterritorializantes, nadificantes e do florescimento de situações paradoxais.

Se as chamadas “manifestações reivindicatórias” de rua, ocorridas de maneira concentrada durante alguns meses do ano de 2013 [apesar de continuarem eclodindo], podem ser entendidas como reações, violentas ou não, ao poder ativo institucionalizado, do Estado ou outros, que subjugar, que pressupõe a obediência e o controle normalizante e normatizante tanto quanto possível do corpo social, essas situações episódicas, situacionais, mínimas de construção do comum, pontuadas acima, representam, talvez, não a reação [convocamos Deleuze para uma reflexão: a reação, talvez, dificilmente deixe de ser e existir à sombra da ação dominante, conformando-se, assim, sempre como uma ação consciente de reconhecimento da ação dominante justamente por representá-la como sua antagonista], mas uma ação potencialmente desterritorializante contida na própria ação territorializante.

Em uma releitura nietzscheneana da “vontade de potência”, a ação desterritorializante pode ser tão ou mais potente que uma reação, justamente por ser uma ação com potencial nadificante, que, ao mesmo tempo faz parte, intrínseco, e escapa da lógica dominante, tornando-se uma força desestruturante, abrindo a perspectiva de um vir-a-ser-outro imprevisível.

Ainda próximo de Deleuze (2010), percebemos em micro ações territoriais como feiras de rua; em especial, algumas situadas em lugares simbolicamente dominados por representações sociais associadas ao requinte e “modus vivendi” de parcela da elite paulistana, como a feira que ocorre na Rua Lorena no bairro dos jardins.

Micro-dinâmicas como essa, “moleculares” na linguagem deleuzeana, podem ser vistas como ocorrências urbanas - sim, concedidas pelo poder público - que adquirem características de acontecimentos afetivos desterritorializantes justamente por se tornarem ocasiões onde dinâmicas e corpos aparentemente próprios desses territórios são alterados, transfigurados, passando a serem receptáculos momentâneos de gestações de sociabilidades outras, aparentemente não condizentes com os territórios onde se situam.



Imagem 10: Alameda Lorena, Jardins. Dia de semana. Lojas e butiques de grife criam cenário que investe em uma hospitalidade baseada no convite a seletos públicos. Foto: Igor Guatelli



Imagem 11: Feira de rua semanal (aos domingos). Alameda Lorena. A lógica de uma hospitalidade do convidado é substituída por uma hospitalidade do visitante. Públicos se misturam, barracas e lixo gerado pervertem momentaneamente o cenário dominante engendrado. Território endereçado a alguns se torna territorialidade do outrem. Foto: Igor Guatelli

Interessa-nos, assim, registrar o valor desse afeto proporcionado por alguns desses acontecimentos urbanos, periódicos ou não, que se tornam forças de alteridade ontológica, cognitiva, ética, ativadas pela própria lógica de produção urbana, mas com capacidade potencial tácita de desordem e, em virtude da persistência e da periodicidade, a promoção de inter-conectividades sociais outras [forças ativas, portanto, e não reativas] tornando-se locais muito próximos de manifestação de uma hospitalidade incondicional.

Não nos parece mais possível, dessa forma, considerar como verdades inquestionáveis leituras interpretativas e entendimentos conclusivos do território urbano se não forem consideradas também dinâmicas temporais e situações contingentes que, potencialmente, tornam-se atributos capazes de alterar a própria “substância” [outro nome da essência] da qual fazem parte, alterando-a e enriquecendo-a em seus significados e sentidos possíveis.

RASTROS DA ATUALIDADE: DEVIR E PORVIR

Como Heidegger (2013) propõe, imaginamos a dinâmica da cidade, do espaço público não mais como um ser submetido e atrelado ao “ente” espaço público, ao raciocínio onto-teleológico que afirma o que o espaço público é, com uma finalidade apriorística e imutável, onde qualquer diferença na manifestação do ser do ente “espaço público” seria apenas e meramente um “desvio” em relação à substância, um desajuste do ente, este sim, primordial, essencial e imutável. O ser hospitaleiro do espaço público parece ameaçar o ente hospitalidade, o conceito essencial de hospitalidade do próprio espaço público.

Passamos a entender a hospitalidade do espaço público como algo que advém, um acontecimento inesperado que só pode ser sendo, advindo, um advento do ente, que ameaça e corrompe a própria verdade do ente - o conceito de “espaço público” - e que, por isso, transforma o ente espaço público em um advento passível de interrogação, um objeto do pensamento cuja caracterização e problematização não mais podem estar garantidas por uma suposta *causa*

prima imutável, mas submetido a um constante arazoamento e des-
encobrimento de seu instável ser.

O vir-a-ser do espaço público, como lugar da hospitalidade “naturalmente”
aceito, passa por uma discussão do advento do seu ser; sua substância, em
constante movimento e deslocamento, só pode ser interpretada e analisada se
compreendida não como uma unidade imutável garantida no ente a priori, mas
uma multiplicidade de atributos que constantemente ameaçam o ente.

Voltando ao início de nossa discussão, a partir de argumentação desenvolvida
por Derrida (2007), sobre a força da Lei e das leis, das leis fundamentais e das
leis circunstanciais, caberia, inclusive, nos perguntarmos: o excesso de regras e
prescrições de uso do espaço público poderia estar em consonância com uma
necessidade atávica de boa parte da população de disciplina e ordem?

Talvez estejamos caminhando progressivamente em direção à sobrevalorização
de regras e leis prescritivas circunstanciais, banais, justamente por parecerem
eficientes na ilusória garantia da liberdade de compartilhamento do espaço
comum. O gradativo desaparecimento e ou ausência [anomia] das Leis
fundamentais que deveriam garantir o funcionamento democrático do espaço
público abrem a possibilidade de uma crescente heteronomia na regência desse
mesmo espaço, tal e qual o ser de um espaço privado, doméstico, familiar.

A visível ameaça do ser do espaço público por regras e leis prescritivas a
miúdo, circunstanciais, tem potencializado o vir-a-ser domesticado e domiciliar
do homem público. Alguns espasmos contrários a essa tendência, cada vez
mais evidente, na expressão e exercício do ser deste ente, seriam suficientes
para garantir sua sobrevivência como cidadão político?

Como exemplo, até pouco tempo, espaços símbolos da hospitalidade quase
incondicional, a imensa escadaria do edifício da Gazeta, historicamente aberta
como uma arquibancada urbana voltada para a Avenida Paulista e a acolhedora
marquise do Parque Ibirapuera, ambas em São Paulo, têm tido sua apropriação
disciplinada. Recente, a escadaria tem sido isolada do público com grades



Imagem 12: Escadaria isolada do passeio público - Prédio da
Gazeta. Avenida Paulista. 27/03/2014, 18:30. Foto: Igor Guatelli.



A Imagem 13: Histórica escadaria-arquibancada é isolada do
transeunte em momentos de grande movimentação no passeio
público- 27/03/2014, 18:30. Foto: Igor Guatelli.

principalmente durante horários de pico [como final de tarde]. A marquise do Ibirapuera recebeu adesivos em seus pilares. Imagens de pares de tênis, skate e bicicleta, espalhados pelos apoios, têm a pretensão de ordenar a ocupação sob o hospitaleiro teto. Uma antinomia, administradores tentam zonear, setorizar e disciplinar as ações e apropriações da multidão que sempre a habitou e a habilitou, sob o pretexto da necessária garantia de um estar-junto organizado [leia-se, imposição *a priori* de regras de convívio em situações de aglomeração] no lugar comum.

Situações potenciais históricas de aglomeração e eventual formação de multidão,, como essa da marquise do parque do Ibirapuera, onde um espírito momentâneo do estar-junto e da coletividade, sem desconsiderar a possibilidade de tensões e conflitos, pareceram sempre estabelecer as próprias regras do convívio. Porém, momentos como esse estão cada vez mais sujeitos, como vimos, às lógicas disciplinares e regulamentares, onde mesmo pequenas aglomerações urbanas, envolvidas em um ato comum, são tratadas *a priori* como bando [arruaceiros em potencial?] ameaçador da ordem e do bem-estar comuns. Aliás, James Ensor, na pintura, com suas metafóricas “máscaras” já havia nos mostrado [de maneira sofisticada, talvez cínica] o quão angustiante e repugnante aos olhos de alguns poderia parecer um “bando” de gente reunida.

A véspera, o que pode ser, assume o lugar da vigília, da espera e do permanecer em reserva. A vigília consoma-se de véspera. A experiência livre sensorial do homem no espaço parece desde sua ainda não manifestação, já submetida a um *training* de ordem complexa. E, ao que parece, desejado por parte significativa da população, em uma relação de cumplicidade com o Estado-polícia ou o estado de Polícia, a autoridade autorizada, que se auto-autoriza como autorizante de justiça. Ideais de justiça e de direito se submetem a força de lei, de leis que parecem se limitar a prática da “expição” através da imposição da ordem. Mas, de que ordem se trata? Essa parece ser a representatividade e legitimação do papel do Estado perante a sociedade.

Evidente que nada nos permite passar diretamente de uma prova de realidade para um princípio de realidade, mas uma atenção aos rastros do cotidiano [e sua *épistémé*, termo frequentemente empregado por Foucault para designar os códigos que “estruturam” e “engendram” a realidade e o *socius*) sugerem tal tendência.

A partir de uma razão heterônima – baseada em uma multiplicidade de leis e regras - a construção de outra hospitalidade [ou “hostipitalidade”?] urbana tem instituído e institucionalizado uma lógica das boas vindas ao homem público. Uma lógica de boas-vindas baseada em uma gestão preventiva da multidão nos espaços abertos; uma ordem imposta sob o espectro da ameaça à própria ordem do bem-estar comum e coletivo.

Porém, um homem público tornado, ao mesmo tempo, hóspede e inimigo da cidade e do social [do latim, *hostis* significa hóspede, mas também hostil, inimigo; ou seja, um hóspede potencialmente hostil]; um *flâneur* massificado, expropriado, mas também aprisionado e vigiado em sua própria casa.

A lógica da interioridade contemporânea garante por algumas [questionáveis] vias a “integridade” [e arruinamento] do corpo social e do comum.

Conhecer a natureza e atualizações do poder soberano, e as diferentes formas, nuançadas ou radicalizadas, de continuidade do estado de exceção, enunciado por Benjamin, parece ser condição necessária para que se possa pensar, refletir, ponderar sobre as manifestações excepcionais [totalitárias, benevolentes] da democracia, pois, as práticas políticas da modernidade parecem-nos demonstrar que as diferenças entre inclusão, exclusão, direito e exceção são meramente semânticas; todos tornando-se meios legítimos empregados para supostos fins justos. Como nos diz Benjamin, “Si la justice est le critère des fins, la conformité au droit est celui des moyens. Mais, nonobstant ce contraste, les deux écoles [le droit naturel et le droit positif] se rencontrent dans le dogme fondamental commun: les fins justes peuvent être atteintes par des moyens légitimes, des moyens légitimes peuvent être employés pour des fins justes.” (BENJAMIN, 2012, p. 58). Mas, torna-se importante a pergunta: o que seriam “fins justos” e “meios legítimos”. Práticas de violência oficial – sob várias expressões matizadas de submissão de cidadãos - e formas prescritivas de hospitalidade urbanas estão, por princípio, sancionadas e legitimadas por leis que regem o direito à cidade. Mas, de qual direito?

Talvez um direito garantido por leis não escritas, definido circunstancialmente pela presença da polícia, como legítima representante do Estado. Uma polícia que institui e perpetua a lógica das fronteiras no espaço público como prática de legitimar sua presença e a expiação, pois haverá sempre a ameaça dessas fronteiras serem transgredidas e ultrapassadas pelos seus próprios hóspedes.

A partir de Giorgio Agamben, que cita Massimo Cacciari, afinal, do que temos a reclamar se as portas estão sempre abertas, basta-nos entrar. Mas, a pergunta poderia ser outra: é preciso ter “portas”? Como diz Cacciari, “no aberto se está, as coisas se dão, não se entra”. (apud AGAMBEN, 2002, p. 57). Em sua ambígua pergunta sobre o mundo visível, Jacques Derrida nos coloca: Quoi du rest[e] à penser d’aujourd’hui?, ou, o que, ao mesmo tempo, resta (como resíduo ou rastro) e permanece a ser pensado em relação à hoje? Pensar tanto sobre aquilo que aparece (phainomenon) como sobre aquilo que subjaz ao fenômeno.

Não conclusivo, o pensamento crítico fronteiro entre o fenomenológico (phainomenon, o fenômeno, o aparecimento, o acontecimento) e o nomenológico (noumenon, o conceito) nos permite uma discussão que vai além do exercício de uma interpretação subjetiva. Parafrazeando Heidegger, esses processos ainda pouco evidentes nos aparecem [o acontecimento] como “clareiras”, como passagem do vir ao encontro e da chegada (ente) a partir do que ainda não possui um ser, uma clareira (entidade) vazia, aberta ao exercício do questionamento de algo que nos pareceu questionável. (ver HEIDEGGER, 2013). “A justiça permanece porvir, ela tem porvir, ela é por-vir, ela abre a própria dimensão de acontecimentos irredutivelmente porvir. Ela o terá sempre, esse porvir, e ela o terá sempre tido. Talvez seja por isso que a justiça, na medida em que ela não é somente um conceito jurídico ou político, abre ao porvir a transformação, a refundição ou a refundação do direito e da política [...] e só há justiça na medida em que seja possível o acontecimento que, como acontecimento, excede ao cálculo, às regras, aos programas, às antecipações.” (DERRIDA, 2007, p. 54-55).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Tradução Henrique Burigo. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 207 p.
- BENJAMIN, Walter. **Critique de la violence**. Traduction de l'allemand par Nicole Casanova. Paris: Payot & Rivages, 2012, 160 p.
- DELEUZE, Gilles; Felix Guattari. **O Anti-Édipo**, Capitalismo e esquizofrenia 1, Tradução Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010, 560 p.
- DERRIDA, Jacques. **Força de lei**. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 145 p.
- DERRIDA, Jacques. **Da hospitalidade**. Tradução Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003. 144 p.
- FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 572 p.
- HEIDEGGER, Martin. **O acontecimento apropriativo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. 366 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. A vontade de poder. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2009, 516 p.
- PEREIRA LEITE, Maria Ângela Faggin (org.). Milton Santos . Série Encontros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007, 208 p.

Nota do Editor

Data de submissão: Agosto 2014

Aprovação: Julho 2015

Igor Guatelli

Graduado e mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP), doutor pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Pós-doutor pelo Gerphau, laboratório de pesquisa em arquitetura urbana e filosofia da École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette, onde também é pesquisador associado e professor colaborador do DPEA, de Architecture et Philosophie. Autor do projeto e publicação *Baixio Viaduto do Café*, Academia Cora-Garrido?, exposto na Bienal Internacional de Arquitetura de Roterdã de 2009. Atualmente é professor pesquisador da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie e professor da Universidade Paulista (Unip).

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Mackenzie

Rua Itambé, 143 - Higienópolis

01302-907 - São Paulo, SP, Brasil

(11) 2114-8313

igorguat@uol.com.br

criptas da f.

re. S. João em op. em de fundendo a barra daquella banda por onde se podem entrar
em forma de bu. S. I. 58 braças e meia de de palmos por braça. Tem de use
muy pouca pedra. D. J.

VI VINDO W C

ar 50
ra lin

las se v

ate opente N. 2.

a de poz

ramento

Finis libras e meia a

de rocha viva

de poz apraya.

Benjamim Saviani

M

ECANISMOS DE LINGUAGEM
NAS ARTES DURANTE A
CONTRARREFORMA

192

pós-

RESUMO

O presente texto procura investigar padrões e princípios de composição no contexto da Contrarreforma católica, quando disposições de matriz fortemente retórica são compendiadas e usadas de maneira sistemática nos diferentes gêneros artísticos. Procura-se, assim, constatar uma *forma mentis* específica, de uma sociedade que operava muito pelo costume, ainda que se tenha o cuidado de não pretender que determinados conceitos vigorassem com a mesma intensidade e coerência ao longo de todo o período compreendido entre o advento do Concílio de Trento e a derrocada dos antigos regimes monárquicos europeus; mas sim, que conceitos semelhantes e “congênitos” circulassem de alguma forma, mais ou menos consciente de acordo com o caso e seus protagonistas, durante todo o período.

PALAVRAS-CHAVE

Retórica. Belas Artes. Contrarreforma. Princípios compositivos.

MECANISMOS DE LANGUAGE EN
ARTES DURANTE LA
CONTRARREFORMA

LANGUAGE MECHANISMS IN
ART PRODUCTION DURING THE
COUNTER REFORMATION

RESUMEN

Este trabajo busca investigar patrones y principios de composición en el contexto de la Contra-Reforma católica, cuando disposiciones de matriz fuertemente retórica son organizadas y usadas de forma sistemática en los distintos géneros artísticos. Buscase, sin embargo, encontrar una *forma mentis* específica, de una sociedad que funcionaba en mucho por la costumbre, aunque se cuide de no pretender que conceptos específicos existieron con la misma intensidad y coherencia a lo largo de todo el período comprendido entre el Concilio de Trento y el colapso de los antiguos regímenes monárquicos europeos; pero, que conceptos semejantes y “congénitos” estuviesen en tránsito de alguna forma, más o menos consciente de acuerdo con el caso y sus protagonistas, durante el período.

PALABRAS CLAVE

Retórica. Bellas Artes. Contra-reforma. Principios compositivos.

ABSTRACT

This paper investigates composition principles in the context of the Catholic Counter-Reformation, when strongly rhetoric principles are summed up and used systematically in different artistic genres. The intent is to find a particular *forma mentis*, in a society that operated much by “custom”, making care to do not intend that certain concepts would exist with the same intensity and consistency throughout the entire period from the advent of the Council of Trent and the collapse of the old European monarchical regimes; but, that similar and “congenital” concepts circulated in some way, more or less consciously according to the case and its protagonists, throughout the period.

KEYWORDS

Rhetoric. Fine Arts. Counter-Reformation. Compositional principles.

Vai um pregador pregando a Paixão, chega ao pretório de Pilatos, conta como a Cristo o fizeram rei de zombaria, diz que tomaram uma espúrpura e lha puseram aos ombros; ouve aquilo o auditório muito atento. Diz que teceram uma coroa de pinhos e que lha pregaram na cabeça; ouvem todos com a mesma atenção. Diz mais que lhe ataram as mãos e lhe meteram nelas uma cana por cetro; continua o mesmo silêncio e a mesma suspensão nos ouvintes.

Corre-se neste espaço uma cortina aparece a imagem do Ecce Homo; eis todos prostrados por terra, eis todos a bater no peito eis as lágrimas, eis os gritos, eis os alaridos, eis as bofetadas. Que é isto? Que apareceu de novo nesta igreja? Tudo o que descobriu aquela cortina, tinha já dito o pregador. Já tinha dito daquela púrpura, já tinha dito daquela coma e daqueles espinhos, já tinha dito daquele cetro e daquela cana. Pois se isto então não fez abalo nenhum, como faz agora tanto? – Porque então era Ecce Homo ouvido, e agora é Ecce Homo visto; a relação do pregador entrava pelos ouvidos a representação daquela figura entra pelos olhos. (Antônio Vieira. “Sermão da Sexagésima”, 1655)

O Padre Antônio Vieira é, talvez, uma das personalidades mais influentes de toda a Europa contrarreformista no século 17, tendo transitado com êxito entre três diferentes universos culturais, pregando à Cúria romana, a monarcas europeus e na América Portuguesa. O *Sermão da Sexagésima*, pregado na Capela Real de Lisboa em 1655, é fruto de seu regresso da Capitania do Maranhão, onde vira malograr seus propósitos catequéticos frente à hostilidade da elite portuguesa local, por conflitos relativos aos direitos dos povos indígenas naquela região. Tendo por motor esta frustração, faz um exame sobre os propósitos e artifícios de uma pregação religiosa, buscando entender quais as possíveis relações entre a Palavra, o pregador e sua audiência, e o porquê de a Palavra frutificar em algumas almas e, em outras, não. O resultado é uma obra de grande sinceridade e engenho, pois se constitui num meta-discurso: um sermão sobre a arte de pregar, ou um discurso sobre a arte de discursar.

Com a polarização teológica e política surgida a partir do protestantismo em princípios do séc.16, a Igreja Católica viu-se diante da necessidade de examinar suas próprias doutrinas e liturgias tendo como evento máximo o Concílio de Trento; no sínodo, tanto a doutrina quanto as relações políticas nos locais de domínio católicos são reafirmadas, porém com a constatação de que seu ensinamento e manutenção devessem ocorrer de maneira mais “eficiente”, constatação essa que ia ao encontro de um campo fundamental da filosofia e da cultura, isto é, o campo da Retórica. Nesse contexto, especificamente, a doutrina católica é entendida como um conjunto de discursos que, como tal, devem ser proferidos da maneira eficaz a fim de persuadir a audiência; por sua vez, os diferentes gêneros artísticos passam a integrar de maneira sistemática os projetos católicos, que são políticos, teológicos e culturais de maneira imbricada.

Antes de tudo, afirmar que as artes passam a integrar de maneira *sistemática* esses projetos significa reconhecer também que a relação entre arte e retórica já opera na sociedade europeia antes desse momento, e que agora é assumida de forma consciente e declarada pelo catolicismo em especial, formulando e compendiando sistemas teóricos e práticos para sua aplicação nas composições

artísticas, por exemplo. Não obstante, também implica em reconhecer a matriz retórica das artes como uma matriz comum às formas de comunicação europeias, residente em grande parcela na *forma mentis* daquelas sociedades desde sempre (afinal, o estudo da Retórica decorre de uma necessidade prática, existente desde a Grécia Clássica), algo que continua a operar também no universo protestante, porém em mecanismos distintos dos católicos, devido a mudanças de concepção teológica e litúrgica entre ambas as doutrinas.

As preocupações de Vieira acerca do discurso e sua eficácia são as mesmas que impulsionaram as políticas católicas contrarreformistas após o advento do protestantismo, e resumem de maneira completa este universo cultural reformado (ou melhor, “contra-reformado”) a partir do Quinhentos. No excerto em questão, quando compara a reação dos fiéis (audiência) à imagem pintada do *Ecce Homo* com a reação à descrição que faz o pregador (orador) daquela passagem bíblica, Vieira faz uma reflexão sobre a eficácia da pintura como discurso visual útil à pregação, que é, a priori, mais eloquente do que o discurso oral, pois se vale diretamente de imagens, ao passo que o orador deve produzir em sua audiência imagens a partir da descrição das matérias do discurso. Para a contrarreforma, ambos os fenômenos são úteis ao convencimento dos fiéis e ao culto religioso, devendo ser explorados e potencializados ao máximo.

O presente texto versará justamente sobre alguns mecanismos de composição artística, procurando evidenciar uma matriz retórica comum ao seu funcionamento entre diferentes gêneros artísticos (Arquitetura, Escultura, Pintura, Música, Poesia, Oratória etc.), o que se mostra útil ao entendimento de variadas manifestações de matriz artística, teológica ou política, especialmente nos territórios católicos, seja na Europa ou em suas colônias.

1. *Engenho e agudeza*. A ideia de “gênio”, baseada num espírito criador que dá vazão aos rebeldes impulsos do âmago de sua persona, simplesmente não pode vigorar de maneira clara antes do Oitocentos. Ao invés disso, ao olhar para nosso recorte temático convém observar que, especialmente no Seiscentos, registram-se importantes tratados sobre artes retóricas, tais como o de Baltazar Gracián (*Agudeza y arte de ingenio*, 1648) e de Emanuele Tesauro (*Il cannocchiale aristotelico, o sia, Idea dell’arguta et ingeniosa elocutione [...]*, 1654).

A leitura destes tratados nos pode prover que, em lugar do artista, “gênio” romântico, criador de obras *inéditas*, é preciso pensar no artífice “engenhoso”, ou seja, no espírito engenhoso que, por meio da “agudeza” é capaz de articular ideias e lugares-comuns consagrados (ou seja, conceitos que *já existem* perante a humanidade), em novos produtos. Além disso, dentro de uma visão teológica de mundo, a agudeza de engenho é iluminada por Deus no espírito do artífice.

Isso significa que a obra de um artífice não é “genial”, e sim “engenhosa”, sendo a sua relevância e novidade obtida não pela criação de conceitos *ex novo*, mas pela forma como os conceitos já existentes são *engenhosamente* articulados.

Ter isso em conta muda completamente nossa percepção de “ineditismo” e, propriamente, de procedimentos de criação artística, pois tal conceito se coloca

como um “regulador” da ideia de “novidade”. A novidade, portanto, não se dá pela introdução de algo completamente *novo*, mas em maior medida pela *variação* e *combinação* de ideias que já existem, coisa que não é plenamente reconhecida dentro do ideário romântico em torno do “genial”. Esta combinação, vale lembrar, possui variabilidade infinita, e graus de dificuldade de leitura (também atributos de engenho do público) muito amplos. Resta-nos, pois, buscar as referências que serão variadas, combinadas e recombinadas em uma obra de arte, para tentar lê-la o mínimo possível.

2. *Lugar-comum e emulação*. A dificuldade em se falar de “autoria de ideias” ou mesmo “plágio” (conceito completamente anacrônico ao período) origina-se do fato de os conceitos colocados nos discursos não serem propriamente “novos”, e sim, articulações de ideias pré-existentes. Tal fator se coloca como ponto de partida para qualquer discurso (ou seja, organização de ideias) proferido na Europa e suas zonas de influência até pelo menos o advento do romantismo. É, ao mesmo tempo, causa e consequência das circunstâncias de “autoria” e “criação articulada pela agudeza”, tratadas anteriormente.

Mais que isso, é importante frisar a seguinte sutileza: as ideias tratadas não são somente “pré-existentes”, mas sim ideias “autorizadas”, uma vez que admitidas como corretas pela História. Este é o conceito de lugar-comum, tópica, ou *ars inveniendi*. Seu uso, além de “autorizado” pelo costume ou pelas próprias autoridades morais (em nosso caso, do mundo católico), será regulado pelas noções de *decoro*, ou seja, daquilo que é apropriado à representação¹.

A arte europeia sempre foi regulada por corolários admitidos como “verdades”, que podem pertencer a diferentes assuntos, sendo comprovadas como verdades por variadas maneiras, conforme os preceitos da retórica aristotélica. Neste universo o silogismo lógico é um pilar muito importante do discurso, fazendo comprovar a Verdade de maneira dedutiva. Como além de aristotélico, o universo é teológico e neoescolástico, outra maneira de se assegurar as “verdades” que fundamentam o discurso é a evocação da *autoridade*, que se manifesta como “verdade” por via do costume, ou por ser a Palavra de Deus. Desta forma, aquilo que disseram os filósofos reconhecidos pelos Doutores da Igreja, especialmente Platão e Aristóteles, é tomado por Verdade da mesma forma como aquilo que está na Bíblia. Certas ideias, portanto, sejam elas mais ou menos difundidas, configuram-se como lugares-comuns de autoridade lógica e também moral, que são usados como argumentação para o discurso, reforçando a ideia que se pretende construir para o ouvinte.

A indagação com respeito à ideia de “autoria” vem à tona quando nos deparamos com textos que fazem citação com referência de seu autor, e tantas citações que não referenciam as fontes dos lugares-comuns usados. Nosso espanto diante disso nada mais é do que falta de familiaridade do leitor contemporâneo com os temas tratados. Ao invés disso, pode-se entender que a referência à autoria vem para evidenciar a autoridade do lugar-comum, e a não-referência venha para evidenciar certa erudição do interlocutor que, sendo julgado como conhecedor dos lugares comuns citados, dispensa-se apresentá-lhe a “fonte”.

Não seria absurdo pensar desta forma já que, sabe-se, o discurso era construído por meio de metáforas (e por isso a necessidade da agudeza para prepará-las de maneira engenhosa), sendo realizado com graus de dificuldade

¹ A respeito de uma definição mais completa do que se entendia por *decoro*, recomenda-se a leitura de um completo e instrutivo trabalho sobre o tema, com especial atenção a seu capítulo primeiro (“O decoro”). (BASTOS, 2013)

de entendimento de acordo com o público ao qual destinava-se, justamente para fazer uma distinção entre a audiência *vulgar* e a *discreta*, ou seja, entre o público comum, e o público polido e culto. Tomando como exemplo os edifícios religiosos, o uso de metáforas teológicas é o fundamento das formas de representação artística que figuram a ornamentação de um templo, e oscilam entre a facilidade de entendimento, que visa a educar moralmente o público comum, ou dificuldade de interpretação, visando a destacar de maneira erudita uma Ordem Religiosa sobre as demais, por exemplo.

A questão das citações fica clara quando se lê Alberti em *De re ædificatoria*, e se nota que quase todo fato ou conceito introduzido vem seguido da citação de autor. Alberti, como bem se sabe, está no centro das discussões da época sobre a erudição do arquiteto e é, de fato, reconhecido como um dos artífices renascentistas mais eruditos. Aliás, este procedimento, por si só, parece virar um lugar-comum para os demais tratados de arquitetura, sendo verificado sobremaneira em outros textos, com especial atenção àquele de Mattheus do Couto (1631) que, além de citar de maneira precisa a autoria dos conceitos sobre os quais discorre (Vitruvio, Serlio, Paladio, Alberti etc.), faz uma importante homenagem à figura do próprio Alberti, em especial². Além disso, categorizando os procedimentos retóricos em diferentes *gêneros*, pode-se associar este procedimento a um gênero humilde, em realidade um subgênero do gênero baixo, pensado para instruir, mais do que comover ou deleitar.

Com relação à citação sem autoria enunciada, nota-se ocorrer de maneira mais óbvia no meio musical, devido ao *discurso*, nesse gênero artístico, não ser fundamentalmente verbal e sim harmônico (mesmo nos casos em que a música seja acompanhada de texto).

Nestes termos, a nomeação de autoria com o uso da citação é dificultada ou, pelo menos, ocorre de maneira distinta. Tomemos como exemplo o caso dos corais de Bach, que harmonizam e desenvolvem singelos corais protestantes recolhidos ou compostos por Lutero, e costumam fazer-se presentes em obras mais amplas, como cantatas, oratórios, ou nas Paixões. É exemplar o caso da cantata *Christ lag in todes banden* (BWV4), que é inteiramente baseada no coral homônimo composto por Lutero no século 16.

O conceito de “plágio” é completamente inadequado para categorizar estes procedimentos; ao invés disso, é útil pensar que a imitação e a (não-)citação de autoria são uma forma de *homenagem* a autores e obras consagradas, o que introduz o conceito de *emulação*, fundamentalmente uma “imitação melhorada”, ou “imitação agregada de elementos” em relação aos originais. O autor que emula outro não pretende superá-lo, mas sim homenageá-lo, citando-o em sua obra; dentro de uma visão teológica de mundo, inclusive, a questão da “autoria” pode ser relegada a um plano inferior, já que o “eu” ainda não se configura da maneira hoje reconhecidamente freudiana. A persona do autor é superada pela ideia de que todos estes *artífices* estão, na verdade, cultivando e produzindo *maravilhas* do engenho humano. A *maravilha*, por sua vez, é um conceito preciso e próprio, bastante seicentista que traduz a iluminação divina na Terra, fazendo manifestar nos homens e na natureza a presença de Deus. Isso pode explicar, também, a dificuldade de se atribuir autoria a muitas obras artísticas, já que se entendia que eram realizadas por artífices, e não por “artistas” do modo como se entende hoje.

² “[...] & dos mais valentes homens, como forão Balthazar de Sciencia, Bramante, Sangalo, Urbino, Vinhola, Serlio, Paladio, Philisbert & outros famosos q’ não só seguirão os textos de Vitruvius [Vitruvio]. Mas ainda os defenderão, como foy o grande Leo Bapt^a Alberto [Alberti], a quem com razão podemos chamar cabeça de todos elles [...]”. (COUTO, 1631, p. 4.)

A emulação, portanto, não pode ser entendida como intento de superação de um autor por outro, e sim pela via da glorificação das obras de Deus na terra, iluminando os homens para aprimorarem coisas já maravilhosamente criadas por outros: se o pincel é o instrumento do pintor, o próprio pintor é instrumento de Deus para revelar, por meio do engenho, tantas maravilhas na Terra. Ironicamente Bach, aquele ícone da “genialidade musical” para nossa contemporaneidade, talvez não admitisse esta caracterização em sua visão de mundo teológica e particularmente regada pela austeridade luterana.

3. *Homologia entre discursos.* Considerar e entender esta propriedade significa entender a cultura em nosso recorte temático como essencialmente *retórica*, e que os gêneros artísticos são, na verdade, diferentes gêneros de discursos (organização de ideias), emulações do gênero discursivo oral. Isto significa entender que um sermão falado por um orador é um discurso retórico da mesma maneira que um texto escrito em prosa ou em verso; da mesma maneira que uma pintura mural ou em tela; que uma gravura impressa; que uma escultura; que uma obra arquitetônica; que uma peça musical ou teatral.

Tal conceito é o desdobramento de uma famosa tópica horaciana, enunciada na máxima *ut pictura poesis*, que consta em sua *Ars poetica*. Traduz-se literalmente por “assim como a pintura, a poesia”, estabelecendo uma relação entre ambos os gêneros artísticos. Àquele tempo, Horácio pretendia que a linguagem poética fosse entendida de maneira reflexiva e metafórica, da mesma forma que o era a pintura.

Esta tópica se torna uma verdadeira doutrina artística, sobretudo durante a Contrarreforma, quando a retórica atua como ferramenta política de persuasão, reabilitando-se a dita doutrina como forma de *autorizar* a homologia entre discursos de diferentes gêneros artísticos, ou seja, fazendo-se comparações entre variados gêneros por semelhança de estruturação, uso de conceitos, figuras de linguagem etc.

A tradição retórica ocidental, de matriz aristotélica e platônica, mas também horaciana, ciceroniana e quintiliana, visa a estruturação de um discurso por meio da organização de conceitos que possuem momento e local preciso para sua apresentação. A arte da retórica tem como objetivo a *persuasão* do espectador, sendo três os meios para tal: instrução, deleite e comoção (moção de seus afetos). É pela busca de uma comoção potencializada que as artes começam a ser estrategicamente adotadas pelas políticas contrarreformistas desde o século 16, resultando em produtos nomeadamente *maravilhosos*. Isso não significa afirmar que as artes como gêneros retóricos surgem no Quinhentos, mas sim, que a partir desse momento elas são sistematicamente usadas, patrocinadas com destino a um grande público e, em muitos casos, compendiadas em tratados que discorrem sobre sua constituição.

Entender que todos os gêneros artísticos são, na verdade, discursos que visam a persuadir o espectador da ideia por eles defendida é o ponto de partida para o real entendimento do universo que vigora entre os períodos hoje categorizados como “renascença” e “barroco”. E mais: partindo-se do pressuposto de homologia entre discursos de variados gêneros, entendemos que existe enorme interlocução entre as artes, o que pode oferecer novas chaves de leitura para diferentes casos. Estas condições também podem ser admitidas como operações de *agudeza de engenho*, que trazem a novidade ao

discurso pela recombinação de ideias, provocando a *maravilha* no espectador, e assim, a sua persuasão.

Os exemplos destas operações analíticas são inúmeros. Em música as transposições são variadíssimas, e apresentam uma homologia muito específica com o princípio do discurso oral, que ocorre na relação com o *tempo*, ou seja: um orador que fala ocupa um tempo específico para realizar, de maneira ordenada, todas as operações retóricas previstas na *dispositio*³. A música, dessa forma, é uma arte que possui relação com o tempo semelhante à do discurso, e pode promover analogias semelhantes. Por isso, dentre os vários subgêneros musicais (sonata, cantata, concerto etc.), os mesmos princípios discursivos foram ordenados de maneira harmônica ou melódica; além disso, a organização harmônica ou melódica da linguagem musical transpõe verdadeiras figuras de linguagem oral para figuras de linguagem musical, em operações verdadeiramente engenhosas. O resultado é a criação de figuras próprias do gênero musical, mas diretamente oriundas de figuras de linguagem discursiva.

É o caso, por exemplo, de uma figura relativa ao *lamento*, um afeto lúgubre descrito no famoso tratado de Christoph Bernhard (1657) como *passus duriusculus*, correspondente à figura retórico-musical da *pathopoeia* (moção de afetos). Em resumo, trata-se da realização de uma linha melódica (em geral descendente) compreendida no intervalo de uma quarta, de maneira cromática. Trata-se de uma figura retórica que inspira um afeto específico, associado ao pranto, e amplamente utilizada em árias de óperas, cantatas, ou mesmo concertos instrumentais que se tornaram obras de grande popularidade já desde então. O nome *passus duriusculus* é em si metafórico, pois quer dizer “passos duros” ou “passagem dura”. Quando Bach o utiliza na Missa em Si menor (BWV232), na linha grave do coral *Crucifixus etiam pro nobis*, realiza uma espécie de metáfora musical dos próprios passos da Paixão de Cristo, que carrega sua cruz a duras penas, de uma maneira incrivelmente comovente e dramática.

Não só Bach utiliza-se de metáforas sonoras (melódicas ou harmônicas) para construir um discurso persuasivo. Claudio Monteverdi (1567-1643) é um dos compositores que iniciam esse processo, e obtém resultados de grande e imediata repercussão popular, valendo-se muito de recursos miméticos que geram efeitos sonoros muito literais, por exemplo, quando representa o cavalgar de um cavalo em batalha – Madrigal *Gira il nemico insidioso amore* (SV 148) ou madrigal representativo *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (SV 153) – , ou um duelo de espadas – Madrigal *Altri canti d’amor* (SV 146) – . Estas figuras de linguagem aparecem em um novo gênero musical criado pelo próprio compositor, em uma verdadeira operação de agudeza retórica, e constam em seu VIII livro de madrigais, que é dividido em duas partes, uma para cada afeto predominante: o afeto amoroso e o afeto guerreiro. Este último foi reinventado por ele, como argumenta em seu prólogo:

Tendo eu considerado as nossas paixões, ou afetações da alma, serem três as principais, isto é, Ira, Temperança e Humildade ou Súplica, como bem os melhores Filósofos afirmam, e mesmo a própria natureza de nossa voz ao caracterizar-se em aguda, grave e mediana, e como a arte da Música o notifica claramente nestes três termos de concitato⁴, mole e temperado, e não sendo dentre todas as composições dos passados compositores possível encontrar exemplo do gênero concitato, mas sim dos gêneros

³ Com *Institutio Oratoria*, de Quintiliano, o discurso deliberativo é, a partir do costume, teorizado em cinco partes: Invenção [*inuentio*] (onde se escolhe os argumentos e a evocação de autoridade dos lugares-comuns); disposição [*dispositio*] (é realizada no transcorrer de tempo em que se profere o discurso, e subdivide-se em quatro: Exortação [*exordium*] – atrai a atenção do ouvinte; narração [*narratio*] – apresenta as ideias; argumentação [*argumentatio*] – discrimina os juízos sobre as ideias narradas; conclusão [*conclusio*]); elocução [*elocutio*] (a linguagem mais decorosa para melhor persuadir o ouvinte); memória (relativa à memorização do discurso em si, porque oral, mas também à lembrança de outros dispositivos persuasivos, lugares-comuns, etc., que podem ser usados para reforçar a deliberação original, mas que não estariam previstos originalmente); ação [*actio*] (persuasão cenográfica, para o momento da deliberação, onde estão previstos gestos e entonações de voz adequados).

⁴ A tradução do termo original, *concitato*, oscila entre “vívido”, “incitado” ou “excitado”. Por isso sua associação com o “espírito guerreiro”, uma dedução monteverdiana da ideia de Ira; optou-se por não traduzir o termo.

mole e temperado, mas descrito em Platão no terceiro [livro] da Retórica [...], por isso me pus com não pouco estudo e fadiga a reencontrá-lo [...].
(MONTEVERDI, 1638, p. 3. Tradução minha.)

Esta passagem contém uma série de metáforas e analogias que vão se sucedendo. Monteverdi “inventa” uma disposição de afeto já prescrita por outros autores, mas até então não realizada em música. O que se vê é o mesmo processo de invenção descrito até agora: o lugar-comum torna-se engenhoso, porque é retirado de um gênero discursivo até então alheio à música; a “novidade” não está na criação *ex novo* de um subgênero artístico, mas sim, na recombinação de conceitos já existentes (o gênero *Concitato* e o gênero musical), coroada por uma novidade específica: o afeto da Ira é agora traduzido no Espírito Guerreiro por conta da interpretação monteverdiana. Esta novidade é uma maravilha do engenho humano, e a agudeza que a concretiza usa da homologia entre discursos, partindo do que foi prescrito pelos Filósofos e chegando até o discurso musical através de estruturas e metáforas análogas. Curiosamente, o princípio de homologia entre discursos desempenha aí um importante papel, promovendo o entendimento de que música não só é oriunda da poesia, mas que música é poesia.

Para o caso da Arquitetura, e especialmente da arquitetura religiosa, conviria dizer que a profusão de sua ornamentação (seja pictórica ou escultórica) visa figurar ideias, conceitos e estruturas discursivas de conteúdo moralizante ao figurar vícios e virtudes, ou instruindo o espectador sobre os exemplos de Fé Católica, que residem na figura de santos, papas, evangelistas, doutores da Igreja etc.

Desta forma, a homologia entre discursos retóricos vem como um fator que permite a interlocução entre variados gêneros artísticos, implicando em considerar que a arquitetura não se manifeste *apenas* pela organização do espaço físico, mas como um *corpus* que ostenta e abarca outros gêneros artísticos, adornada de pinturas e esculturas; ao mesmo tempo, um *corpus* que ostenta e abarca ideias, de maneira ampla.

Afinal, em que momento a pintura mural deixa de ser arquitetura e se torna pintura? Em que momento a cantaria deixa de ser arquitetura e se torna escultura? Da mesma forma, em que momento a arquitetura deixou de ser ela própria pintura, escultura, ou qualquer forma de *discurso*? A homologia é tal, que permite claramente a transposição de temas, lugares-comuns e discursos entre todas elas. É o caso dos frontispícios de igrejas que funcionam, retoricamente, como estruturas de *emblemas* ou, de maneira recíproca, aos próprios frontispícios de livros, compostos por gravuras, mas que funcionam como verdadeiras arquiteturas e emblemas, quando ostentam a *imagem* de estruturas arquitetônicas, como bem observado por Zuvillaga:

Procede iniciar o estudo dos tratados de perspectiva analisando seus frontispícios, pois, além de ser a porta que convida o leitor a entrar em um livro, são também sua fachada, e ao mostrar o que este contém em seu interior possuem um caráter representativo. Estes frontispícios, que são as primeiras pranchas e em alguns casos são inclusive mais interessantes que outras do mesmo livro, costumam ter um marcado caráter arquitetônico e com frequência estão animadas com figuras alegóricas, corpos geométricos, instrumentos de desenho etc. Algumas vezes levam lemas ou motes que fazem delas autênticos emblemas, pois a linguagem visual

emblemática se desenvolveu a partir do Renascimento e alcançou seu esplendor durante o Barroco e, portanto, sua evolução coincide no tempo com a da perspectiva. (ZUVILLAGA, 1996, p. 23. Tradução minha)

O excerto trata mais especificamente dos frontispícios de tratados de perspectiva, mas a ideia continua válida para a maioria dos frontispícios de livros, em virtude de seu conteúdo comumente emblemático (Figura 1). O que melhor se depreende desta analogia é que a *ideia* de um gênero artístico opera mais sobre aquilo que nele está representado, de maneira conceitual, do que

sobre sua materialidade em si. É claro que cada gênero possui particularidades que o representam, mas note-se também que um elemento arquitetônico não é somente algo construído, mas a representação de uma *ideia de arquitetura*, que se concretiza por conceitos, pela própria materialidade dos edifícios, mas também por imagens (fato que poderia explicar muito bem os desenhos “imaginários” de Leonardo e as representações das cidades ideais de Filarete e tantos outros, na virada do Quatrocentos para o Quinhentos). Mas a imagem não se concretiza por si própria, e sim quando é a *definição ilustrada* de um conceito: Não é que a imagem de uma voluta seja arquitetura por si só, mas quando é figurada de modo a representar a ideia de um elemento arquitetônico, como um capitel articulado gramaticalmente em sua própria Ordem arquitetônica, esta figura de capitel torna-se uma definição ilustrada da ideia de arquitetura e, por extensão, ela própria torna-se arquitetura, mesmo sendo imagem e não, fisicamente, capitel.

Talvez isso seja possível em um mundo onde todo arquiteto é um construtor. O “crítico de arquitetura”, “arquiteto que não constrói”, ainda está por surgir. E, se ele não existe (ou se os “críticos” de arquitetura não são arquitetos de ofício, mas nobres interessados pelo assunto), talvez não haja plena separação entre o conceito de arquitetura, expresso pelo desenho, e a arquitetura já construída.

Disso decorre nossa dificuldade em categorizar o tema da *perspectiva* como pertencente a algum dos tantos gêneros visuais. Talvez o desejo de especificá-lo seja mesmo um equívoco analítico nosso, próprio de uma ética cientificista que tem como ponto de partida metodológico a



Figura 1: Frontispício da *Prospettiva prattica* de Vignola, edição de 1611. O frontispício do livro é como um emblema para o livro todo: O título pode ser entendido como Mote, sendo a imagem o representante da totalidade da obra. Note-se que a partir deste ponto as metáforas se sucedem à exaustão: A representação da perspectiva, através da colonata, antecede o tema tratado na obra, convidando à leitura; as palavras do título são incorporadas à composição arquitetônica; outras alegorias “menores” compõem o conjunto, como no caso dos plintos das colunas (à esquerda vemos uma alegoria da Paz, conforme o Emblema 178 de Alciato). O procedimento aparenta apresentar homologia com os frontispícios arquitetônicos, especialmente nos edifícios religiosos, onde o Orago aparece como Mote. Fonte: ZUVILLAGA, 1996, p. 34



Figura 2: Bramante – Santa Maria presso San Satiro (Milão). A foto foi tirada a partir do transepto, evidenciando a anamorfose, à esquerda. Como há um ligeiro rebaixamento físico no local do efeito óptico, acompanhando o afresco e enriquecendo-o com “texturas”, torna-se difícil a percepção do artifício por quem está na nave mor. Fonte: Acervo do autor.

categorização; mas a categorização não fornece respostas a tudo, podendo levar a subcategorias intermináveis, especialmente quando os resultados analisados começam a ser considerados híbridos. Quando se fala em *perspectiva visual*, há que se ter em conta todo um *costume perspéctico* em que, quando se pinta arquiteturas “ilusórias”, sejam elas anamorfoses que alteram a percepção espacial, também se está fazendo arquitetura. Afinal, nossa apreensão espacial é física e visual em igual importância, e ambas atuam de maneira integrada. Talvez a melhor prova disso seja o que faz Bramante em Santa Maria presso San Satiro (Figura 2), criando um templo em cruz grega ao pintar uma anamorfose em perspectiva, na abside do altar-mor. Trata-se de pintura mural ou de arquitetura? Trata-se de ambos, um a serviço do outro.

4. *Símbolo e alegoria*. A alegoria, como observa João Adolfo Hansen (Cf. HANSEN, 2006), é uma forma de metáfora, ou seja, de um artifício de linguagem que constrói uma relação de equivalência entre dois valores semânticos distintos, para usar um no lugar do outro, de maneira indireta. Fundamentalmente diz “B” para significar “A”. O valor destes significados é cultural, solidificado ao longo dos tempos ou construído através do discurso.

Nas sociedades que se utilizaram das artes retóricas como meio de expressão, a alegoria se manifesta como um princípio formal das “retóricas das artes”, tanto por ser considerado elemento ornamentativo dos gêneros discursivos orais, desde os retores romanos, quanto por produzir formas de linguagem indiretas, que serviam a diferentes propósitos: promover associações ditas “engenhosas” entre tópicos de naturezas distintas; comover o receptor do discurso, por via da eloquência de alegorias consideradas “eficazes”; ocultar discursos, por meio de alegorias de interpretação mais difícil, capaz de ser entendida por seletos grupos sociais. Nesse universo que, como vemos, é bastante amplo, as alegorias classificam-se em graus de dificuldade interpretativa, que varia entre *alegorias brandas* e *alegorias totais*, o que exige atenção e prudência de quem as estude, além de uma aproximação bastante íntima de seu universo de produção, até porque muitas alegorias que, para nós, hoje são de difícil interpretação, poderiam não o ser para o público contemporâneo à sua produção, em função do universo que vigorava em sua contemporaneidade. E, se assim o for, todo o contexto de produção de uma obra muda substancialmente.

Se bem que presente durante toda a História da Arte europeia, o contexto de produção de *alegorias visuais* sofre profundas alterações na virada do Quatrocentos para o Quinhentos, com a progressiva constituição de culturas

cortesãs, que manifestavam grande interesse por doutrinas ocultistas ou “orientalizantes” que estavam chegando à Europa naqueles tempos, através de documentos em parte alheios àqueles círculos sociais, como livros de hieróglifos egípcios, até então indecifrados. Trata-se de um contexto pluralíssimo, que olha para hieróglifos egípcios, astrologia, filosofia platônica, a cabala judaica, e tantas outras fontes, construindo interpretações de mundo místicas e proféticas como, entre outras, nas doutrinas neoplatônicas de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola e Angelo Poliziano. A febre pelas “simbologias”, em pouco tempo, atrai a atenção das novas cortes italianas, permitindo a construção de discursos retóricos laudatórios a seus feitos militares, ou seus valores e nobreza.

A apreensão cortesã deste universo se constitui como apreensão erudita e até “capciosa” dos sistemas de simbologias: dentre as novas cortes italianas, muitas eram compostas por mercenários ou hábeis militares, déspotas de origem não-nobre segundo a ordem política medieval, e que estavam assumindo o comando de territórios importantes, especialmente na Península Itálica. Os discursos neoplatônicos atraem sua atenção, pois permitem a construção de uma nova ordem de natureza “mística” que habilitava sua nobiliarquia, inexistente na ordem unicamente cristã e hereditária estabelecida desde a Idade Média.

Este contexto tão amplo leva à produção de tratados que visam “regular” o discurso visual em sistemas representativos de alegorias por meio de imagens, tornando-se eles próprios *artis inveniendi*. Tais compêndios regularizam de maneira *formal* a produção de alegorias, permitindo uma legibilidade mais segura, ao passo que a metáfora vem organizada em *gêneros* representativos como o *emblema*, a *empresa/divisa* ou as alegorias “formatadas” na *Iconologia*.

Este processo é uma espécie de “institucionalização” dos símbolos em sistemas alegóricos, o que desperta a necessidade, aqui, de se aclarar a diferenciação entre *símbolo* e *alegoria*: ao passo que o símbolo contém significação metafórica fechada e direta em si próprio, a alegoria se trata de uma construção que articula diferentes símbolos gerando múltiplos significados, a fim de construir uma “metáfora composta”, com possibilidades de interpretação mais amplas. Devido à dificuldade de interpretação das alegorias propostas (isto é, devido à possível variedade de interpretação das metáforas expostas), os elementos compositivos alegóricos começaram a ser, concomitantemente, divididos em gêneros/sistemas representativos, que autorizam ou desautorizam, geralmente pelo costume, certos lugares-comuns interpretativos. Porém, note-se que, de acordo com o sistema representativo em que se insere, o elemento simbólico também pode sofrer alteração de significado na leitura final da alegoria, como observa Hansen quando reporta as instruções de um dos tratadistas sobre o tema:

[...]. Rengifo diz que, na composição de emblemas, as figuras são extraídas dos próprios efeitos que se pretende figurar: a imagem da Tocha incendiada, que fica mais acesa quando é inclinada, significa “humildade”, dando a entender que a virtude mais se fortalece quanto mais se humilha. Invertida, faz a cera apagar o fogo, significando “leviandade”. De modo análogo, a imagem da “mosca”, em emblemas e na pintura do século 17 significa apenas “mosca” pousada numa [sic] fruto de um bodegón ou “natureza morta”; pintada como elemento de uma composição do gênero *vanitas*, significa “decomposição” e “morte”; e,

usada sozinha, por exemplo, numa divisa, num emblema ou numa inscrição irônica que se envia para alguém, significa “falta de vergonha”. (HANSEN, 2013, p. 50)

⁵ Até porque, muitos papas durante o Quinhentos e Seiscentos eram justamente oriundos das novas famílias importantes italianas, como o caso dos Medici (Florença) ou ainda dos Pamphili (Roma)

Como se vê, os elementos “tocha” e “mosca” possuem diferentes significações de acordo com a posição/contexto em que são representados, o que denota estas engenhosas articulações entre símbolos, que produzem significações compostas e distintas.

É interessante observar, também, que o contexto de surgimento e difusão deste costume quinhentista é o das culturas cortesãs, intimamente ligado a doutrinas políticas maquiavélicas, rechaçadas pelos princípios da Razão de Estado Católica da qual pertenciam as grandes monarquias europeias. No entanto, as culturas cortesãs italianas, como bem se sabe, serão admitidas nas grandes cortes

europeias como padrões sociais e de representação nobiliárquica, especialmente no Seiscentos. Auxiliados por esta condição, os novos sistemas de representação artística passam também a ser aceitos nas grandes monarquias, e também são incluídos nos projetos contrarreformistas do Vaticano, já que muitos desses sistemas representativos visam a figurar vícios e virtudes de maneira eficaz e conveniente⁵. A sutileza consiste em: o que antes se destinava a edificar o perfeito Gentil-Homem passa também a edificar, de maneira específica, o fiel católico e as virtudes dos dogmas religiosos.

Vale lembrar, também, que esta análise diz respeito exclusivamente ao desenvolvimento *formal* das alegorias, dentro de *sistemas de representação*. Ou seja, nesse contexto, seu surgimento e difusão está ligado antes às pequenas cortes italianas, do que às políticas católicas e grandes monarquias; o uso de metáforas em discursos retóricos, no entanto, é um costume comum na Europa desde sempre, como já dito. Aliás, poder-se-ia dizer que a metáfora é também um dos pilares das religiões semitas e, sobretudo, do cristianismo, a demonstrar-se pelas interpretações alegóricas de temas bíblicos e pelo modo como os ensinamentos de Cristo são propagados no Evangelho. Em essência o próprio ato fundamental da liturgia cristã, a eucaristia, tem sua razão de ser baseada na metáfora.

Em virtude do espaço, este texto se limita a analisar apenas dois destes gêneros representativos:

O primeiro se trata do *emblema*, que começa a aparecer em 1531 na coletânea intitulada *Emblemata*, feita por Andrea Alciato. Inicialmente tratava-se de pequenos poemas sobre vícios e virtudes que, em edições posteriores, têm a adição de gravuras, segundo proposta do editor (Figura 3).

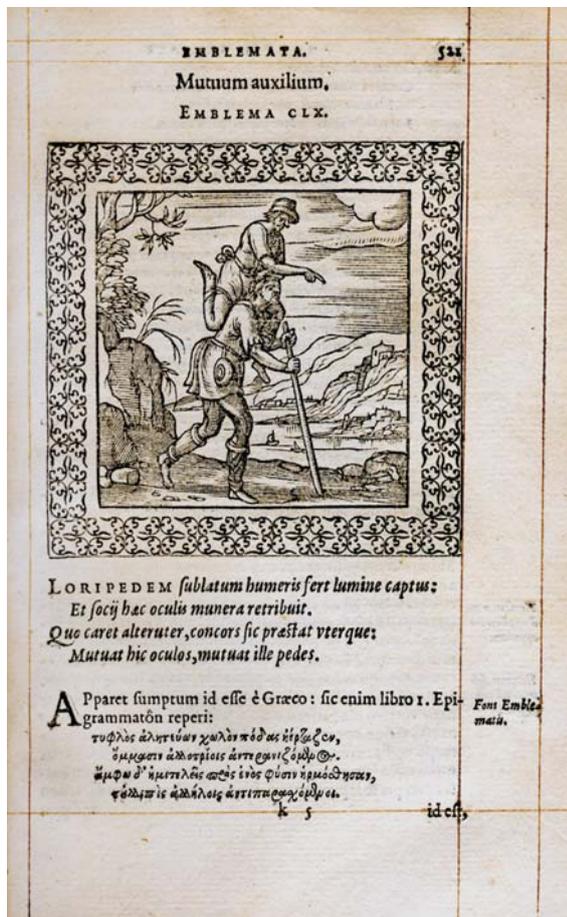


Figura 3: Alciato, Emblema 150 (“Mutuum auxilium”). Note-se a clara estrutura: Mote (título); Corpo (gravura); Alma (epigrama). O texto diz: “O coxo é carregado sobre os ombros do cego / E, como troca por esta aliança, tem os olhos deste. / Quando falta algo a um dos dois, então a concórdia socorre a ambos: / Um empresta seus olhos, o outro empresta seus pés.” (Se agradece a tradução de Luiz Armando Bagolim). Fonte: Biblioteca IEB-USP.

Esta nova configuração se consagra como uma estrutura para o *emblema*, que passa a ser identificado como composto de Mote, Corpo e Alma, ou seja: título, figura e texto/epigrama. Esse sistema destina-se a proferir sentenças moralizantes e didascálicas, onde imagem e texto são *interdependentes* e igualmente válidas: Como a figura é uma definição ilustrada da mesma coisa que o texto diz, e o mote é o que as nomeia, é possível compor um emblema inteligível com apenas um ou dois destes termos. A leitura da mensagem, ainda assim, é sempre feita de maneira conjunta entre mais de um deles.

Esta estrutura pode ser usada analogamente em outros gêneros artísticos, a exemplo da pintura: a inscrição de um provérbio em um quadro pode ser lida como o Mote do emblema (quadro), como no caso do tríptico *O jardim das delícias terrenas* de Hieronymus Bosch que, quando fechado, figura Deus apontando a mão para a esfera terrena, acompanhado da inscrição *ipse dixit et facta s(ou)nt / ipse mandavit et creata s(ou)nt*⁶. As imagens isoladamente abrem margem a diversas hipóteses, mas a adição do Mote remete este *emblema pintado* à criação do mundo, introduzindo os discursos sobre vícios e virtudes que irão se desenvolver no tríptico quando aberto. Outro bom exemplo de emblema está na gravura *Melancholia* de Dürer, uma alegoria dos próprios artífices, espíritos saturninos inclinados ao engenho e à produção artística; de modo análogo, ou “transposto”, também ocorre na arquitetura, onde a indicação do orago de uma capela no frontispício do edifício também funciona como o Mote para o discurso retórico que se desenvolve em seu interior.

Outro desses gêneros seria a *divisa/empresa*, o que hoje se costuma associar de maneira simplória ao “brasão” ou “heráldica”, por vir figurado em um campo que, em origem, já foi um escudo. O gênero se conforma durante o séc. 16, sendo comumente chamado *divisa*, passando a ser reconhecido como *empresa* durante o séc. 17. *Divisa* vem do verbo “divisar”, que remete à disposição de elementos dividindo o campo de representação (bandeira ou escudo) na arte heráldica. O gênero também lida com as definições alegóricas de “corpo” e “alma”, através da relação entre imagem e sentença (provérbio), porém de maneira mais específica que no *emblema*: a operação mental que o leitor deve fazer para interpretar esta alegoria se dá de maneira conjunta entre seus elementos, já que quase todos são metafóricos por si só. Novamente, Hansen:

Observa-se, deste modo, que a imagem é pensada como discurso e vice-versa. O leitor/espectador de divisas vê-se, assim, às voltas com duas metáforas – uma visual, e outra verbal – cuja relação, que tem de efetuar para interpretar o que lê/vê, é alegórica: o visual tem tradução discursiva e o verbal, tradução visual. (HANSEN, 2006, p. 195)

Quando se diz que a *divisa/empresa* se constitui a partir do Quinhentos, refere-se ao fato de sua estrutura começar a ser melhor definida desde então. No entanto, as operações alegóricas e os resultados formais deste gênero são antiquíssimos, como se observa pela própria arte heráldica. Por exemplo, a *divisa* da ordem dos carmelitas pode se inserir neste contexto, inclusive por oferecer uma alegoria mais “branda” daquilo que designa. Ainda que sofra variações quanto ao desenho de elementos representativos, fundamentalmente o seu campo é dividido em dois por um elemento ascendente; no topo dele, uma cruz; acima dele e aos lados da cruz, duas estrelas; no campo inferior, outra estrela; contrapostos à doutrina daquela ordem, é possível identificar que estes elementos celebram o Monte Carmelo, local onde desde o séc. 12

⁶ “Ele o disse, e tudo foi feito; Ele o mandou e tudo foi criado” (Gênesis, 1:1).

reúnem-se os Carmelitas no culto a Nossa Senhora (o elemento ascendente e a cruz são visualmente associados àquela formação geográfica). A estrela que está no campo inferior, no plano do Monte, denota a própria Virgem, e as estrelas que estão no campo superior, possivelmente um campo “celeste”, os profetas Elias e Eliseu, que mais antigamente protagonizam o Carmelo como local sagrado, nos textos bíblicos, e profetizaram a vinda de Maria. Trata-se de uma alegoria branda, de fácil entendimento e rápida identificação com a Ordem, e é essa uma das razões de ser muitíssimo usada nos frontispícios carmelitas do Brasil colonial, por exemplo (Figura 4).

Além destas observações pontuais, convém notar outros preceitos reguladores das *divisas*, igualmente úteis a nossos estudos. Paolo Giovio, em seu *Dialogo delle imprese militari et amorose [...]* (1557), observa cinco condições para se fazer uma boa *impresa*: (1) que tenha justa proporção entre Alma e Corpo; (2) que não seja obscura demais, nem muito facilmente inteligível; (3) que tenha bela forma, e que se faça muito alegre, figurando-se “estrelas, Sóis, Luas, fogo, água, árvores verdejantes, instrumentos mecânicos, animais bizarros & pássaros fantásticos”; (4) que não requeira forma humana; (5) que o Mote seja a Alma do Corpo, e que quem o escreva fale preferencialmente idioma diverso de quem compôs o Corpo, porque assim se garante certo grau de obscuridade;



Figura 4: Pórtico carmelita na Praça Minas Gerais - Mariana (MG). A composição é enriquecida com elementos do costume de fins do Setecentos, como as *rocailles*. Ainda assim, evidencia a *divisa* carmelita. Fonte: Acervo do autor.



Figura 5: Pórtico franciscano na Praça Minas Gerais - Mariana (MG). A proeminente cártula em latim pode evidenciar certa erudição da Irmandade, ao passo que os elementos simbólicos acima ordenam-se de forma alegórica promovendo uma leitura visual bastante evidente para o repertório da época, ainda que engenhosa. Fonte: Acervo do autor.

ainda, que o Mote seja breve, e que sua junção com o corpo seja constante e essencial para o gênero (GIOVIO, 1559, p. 9).

Esta prescrição oferece uma boa ideia do que se poderia entender visualmente por *empresa/divisa* no séc. 16. Note-se a necessidade de se construir uma alegoria *moderada*, ou seja, de interpretação nem branda e nem hermética (item 2), o que seleciona em parte o público a quem se destina determinado discurso, além da necessidade explícita de se representar símbolos de maneira figurativa (item 3).

Por sua vez, o item 4 é colocado de forma capciosa: “que não se requeira forma humana”. Giovio não proíbe a representação humana e sim, como se verifica em muitas *empresas*, autoriza a representação humana por via da *sinédoque*, ou seja, a representação do todo pela parte. Nas *empresas* jamais veremos uma representação total da figura humana, e sim de partes dela: uma perna, um braço, olho etc. Curiosamente, as *empresas* das Ordens de São Francisco de Assis obedecem rigorosamente a estas regras, tornando-se também “identidades visuais” marcantes. Em Mariana (MG) é possível ver esta *empresa* na *Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis* e na *Capela da Arquiconfraria do cordão de S. Francisco de Assis*. A *empresa* associa as chagas de Cristo aos estigmas de São Francisco de variadas formas, inclusive utilizando o braço nu como denotativo de Cristo, junto ao braço vestido por um manto, denotativo do santo (ambos com chagas em suas palmas). Note-se que a disposição dos elementos não é sempre idêntica, ainda que sejam os mesmos (Cruz, braço nu com chagas e braço vestido com chagas). Na capela da Arquiconfraria ambos os braços aparecem lado a lado, obliquamente, à frente de uma cruz; na capela vizinha ao Carmo (Figura 5), são dispostos de maneira complexa e engenhosa: Acima de tudo, uma cruz; logo abaixo, os mesmos braços; abaixo deles, porém, a *empresa* já configura-se em *divisa*, com o campo de um escudo dividido em dois, e delimitado por uma corda que se enlaça: à esquerda, as cinco chagas que são ao mesmo tempo as de Cristo e as que milagrosamente reaparecem em São Francisco; à direita, as armas de Portugal⁷.

A associação entre esta Ordem e o Reino se dá de maneira engenhosíssima e extremamente eloquente: o lado esquerdo representa as chagas de Cristo, que reaparecem para São Francisco na forma de cinco estigmas; o lado direito mostra as armas de Portugal, cujo centro é justamente cinco escudetes azuis besantados com cinco pontos prateados, elemento que, por si só, alegoriza a tradição oral da Batalha de Ourique, na qual Cristo teria aparecido a D. Afonso Henriques prometendo-lhe vitória caso adotasse por armas as suas Chagas.

A disposição dos elementos simbólicos nos permite algumas leituras (bem como a hipótese de que pertenceriam a determinado gênero representativo ou visual, como a *divisa*). Observa-se, por fim, uma clara relação de correspondência entre os estigmas franciscanos e a *divisa* de Portugal (escudetes azuis), neste caso. Esta relação não é “forçosa”, mas sim, conveniente, ao se dispor lado a lado simbologias que autonomamente já possuem significação ligada aos cinco estigmas de Cristo. Ou seja: aquilo que é figurado em um lado espelha moralmente aquilo que é figurado de outro; a novidade é que ambos são enlaçados pela corda, a figurar uma ideia de harmonia entre os terceiros franciscanos e o Reino, manifestação vitoriosa de Cristo para a irmandade e para o império português, enlaçados em perfeita comunhão. Esta alegoria é o Mote para a leitura do restante do edifício.

⁷ Convém notar que este universo era realmente difundido. Em um “dicionário” editado em Portugal no início do Setecentos, vemos um extenso verbete para o termo *divisa*, que cita todos os pontos sobre os quais a tratadística discorre, enriquecendo-os com exemplos de *divisas* famosas feitas em Portugal e na Europa; cita também o tratado de Emanuele Tesouro (“Manoel Thesouro”) sobre as agudezas, e os mesmos cinco pontos enunciados por Giovio, além de evocar autoridades como Platão e Cícero. Cf. BLUTEAU, 1712-13, v. 3, pp. 264-266.

A composição termina com uma cártula em latim, que registra o início da construção (1763), o orago e as respectivas hierarquias: o papa Clemente XIV, rei D. José I e o bispo D. Manuel da Cruz. Pode-se especular se não há, de alguma forma, certa identificação destes franciscanos com classes sociais mais abastadas em relação aos carmelitas, por exemplo, em função do uso do latim e da complexidade de sua *divisa*, em comparação com uma *divisa* mais “direta” dos carmelitas.

Espera-se, com este texto, demonstrar como são variadas as formas de construção e representação de ideias artísticas no universo cultural ao qual pertence nosso objeto de estudo, e que o reconhecimento de certas estruturas linguísticas (no caso, linguagens visuais) pode auxiliar a leitura destes documentos.

Em meio a tantos formalismos equivocados, conceitos historiográficos anacrônicos, e ao próprio esquecimento desta tradição representativa, fica difícil entender a gênese destas artes, e quase impossível a sua leitura. É certo que o trabalho de reconstituição destes preceitos tange apenas uma fração de um vasto universo que se solidificou por séculos, e o que aqui se discorreu é muito menos que isso. Mais do que instruir o leitor, o objetivo deste texto é chamar a atenção do historiador da arte e da arquitetura para a necessidade de uma leitura mais coeva e integrada de nossos remanescentes históricos, capaz de abranger os variados gêneros artísticos como um todo, entendendo-os como formas de linguagem e, em alguns períodos da História, formas muito análogas às linguagens discursivas. Afinal, talvez nem sempre tenha sido muito grande a distância entre o contexto de uma peça musical, um edifício arquitetônico, ou mesmo um sermão do Padre Vieira.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Rodrigo de Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2013. 360 p.
- BERNHARD, Christoph. *Tractatus compositionis augmentatus*. C. 1657.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Português, e Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Chimico, Dogmatico, Dialectico, Dendrologico, Ecclesiastico, Etymologico, Economico, Florifero, Forense, Fructifero, Geographico, Geometrico, Gnomonico, Hydrographico, Homonymico, Hierologico, Ichtyologico, Indico, Ifagogico, Laconico, Liturgico, Lithologico, Medico, Musico, Metereologico, Nautico, Numerico, Neoterico, Ortographico, Optico, Ornithoogico, poetico, Philologico, Pharmaceutico, Quidditativo, Qualitativo, Quantitativo, Rethorico, Rustico, Romano; Symbolico, Synonimico, Syllabico, Theologico, Therapeutico, Technologico, Uranologico, Xenophonico, Zoologico, autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos, e offerecido a el rey de Portugal, D. João V. pelo padre Raphael Bluteau, clérigo regular, doutor na Sagrada Theologia, Prêgador da Raynha de Inglaterra, Henriqueta Maria de França, & Calificador no sagrado Tribunal da Inquisição de Lisboa*. Coimbra: 1712-13.
- BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder* (Irmandades leigas e política Colonizadora em Minas Gerais). São Paulo: Ática, 1986.
- COUTO, Mateus do. *Tractado de Architectura que leo o Mestre, e Architecto Matheus do Couto o velho. No anno de 1631*. Microfilme de manuscrito, 1631.
- GIOVIO, Paolo. *Dialogo delle imprese militari et amorose (1557)* di monsignor Giovio Vescovo di Nocera; con un Ragionamento di Messer Ludouico Domenichi, del medesimo soggetto. Con la tavola. In Lione, appresso Guglielmo Roviglio, 1559. Con Priuilegio del Rè.

- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Hedra, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas. *Revista chilena de literatura*. n. 85, nov. 2013. p. 43-73. Disponível em: <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/30184/31945>>. Acesso em: 05 jan. 2015.
- HANSEN, João Adolfo. Ler & ver: pressupostos da representação colonial. *Desígnio: revista de história da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Annablume, 2009.
- HANSEN, João Adolfo. *Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. Revista de crítica literária latinoamericana*. 1997.
- HERSEY, George L. *Architecture and geometry in the age of the Baroque*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA. *INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS: Minas gerais. Módulo 2 – Região de Mariana. V. 6 – Igreja de Nossa Senhora do Carmo*. Rio de Janeiro, set. 1988.
- MONTEVERDI, Claudio. *Madrigali guerrieri, et amorosi, con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che faranno per breui Episodij frà i canti senza gesto*. Veneza: Alessandro Vincenti, 1638.
- RIPA, Cesare. *Iconologia o vero Descrittioni dell'Imagini Universali (1593). Cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, Scultori, per rappresentare le virtù, viti, affetti, et passioni umane*. In Roma, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti M. D.XCIII Com Privilegio Et com Licenza de'Superiori.
- VIEIRA, Antônio (1655). "Sermão da Sexagésima". In: *Sermões I*. São Paulo: Edições Loyola, 2008. p. 13-32.
- WITTKOWER, Rudolf (1962). *Principi architettonici dell'età dell'Umanesimo*. Trento: Einaudi, 2010.
- ZUVILLAGA, Javier Navarro de. Portadas, alegorias, emblemas. In: *Imágenes de la perspectiva*. Madri: Siruela, 1996.

Nota do Editor

Data de submissão: Janeiro 2015

Aprovação: Julho 2015

Benjamim Saviani

Arquiteto e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Possui experiência acadêmica em restauro arquitetônico - *Escuela Técnica Superior de Arquitectura – Madri e Università degli Studi – Florença*. Atualmente atua como gerente de Projetos, com ênfase em levantamento arquitetônico e restauro, no Instituto Pedra (2014). Iniciou-se na pesquisa em História da Arte através de projeto financiado pela Fapesp, sob a orientação do Prof. Dr. Luciano Migliaccio (FAUUSP), com o trabalho "Mafai e Scipione: a *Scuola Romana di Pittura* no MAC-USP" (2011), resultando em artigo homônimo publicado pela revista "Ars" v. 10, n. 19 (CAP/ECA-USP, 2012), vindo a colaborar com a mostra de curadoria da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães, intitulada "Classicismo, Realismo e Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras", no MACUSP. Rua Dona Veridiana, 107, ap. 82, Santa Cecília 01238-010 - São Paulo, SP, Brasil (11) 976-989-752 b.saviani@gmail.com

criptas da z.

re S. Joao em op... em d. fendendo a barra daquella banda, por onde se podem entrar
em forma de bu... & braua & mea de dez palmos por braza. Tem fusa
muy pouca para Di...

Y V A I D N W C
ar 50

realin
las sei

a de poz
sua p... te.

cinco libras & mea a

de rocha viva

& faz a p... :

4 | 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 estén debidamente indicadas a lo largo del texto.

FORMATO DE LAS OTRAS COLUMNAS:

II – TESTIMONIOS: de 25 a 50 mil caracteres, incluyendo imágenes.

III – CONFERENCIAS, EVENTOS, NUCLEOS, LABORATORIOS Y SERVICIOS: de 10 a 20 mil caracteres, libre uso de imágenes.

IV – RESEÑAS: de 4 a 6 mil caracteres, ilustración de capa, autor, editora, n. de páginas, minicurrículo del autor, dirección postal y electrónica.

LOS TEXTOS DEBEN SER ENVIADOS A:

Editor-Chefe: *Prof. Dr. Rodrigo Queiroz*

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

(11) 3017-3164 - rvposfau@usp.br

(Versão para o Espanhol: Estela Bagnis, advogada e tradutora)

Revista Pós

RULES FOR SUBMITTING PAPERS

INSTRUCTIONS TO THE AUTHORS

Revista PÓS (PÓS Journal), created in 1990 and published twice a year (June and December) is a scientific periodical of the Graduate Program of the – School of Architecture of the University of São Paulo - FAUUSP, presently structured in 08 (eight) areas of knowledge: Technology of Architecture, History and Foundations of Architecture and Urbanism, Design and Architecture; Landscape and Environment; Project, Space and Culture; Habitat; Architectural Design; Urban and Regional Planning, with equal weight in the review.

The Editorial Group is composed of the Editorial Board, formed by Brazilian and international researchers, who have made recognized contributions to those several areas; by the Editorial Commission composed of eleven members, with a three-year term; an editor in chief (appointed by the Graduate Program Commission from among its professors); a representative of each area of the Graduate Program, and the two most recent former editors-in chief.

The journal publishes articles, testimonials, commented projects, drawings of artistic photographs, and reviews, using as selection criteria their theoretical consistency and suitability to the editorial orientation and norms of the magazine. All material received is submitted to the Editorial Board, which indicates internal and external consulting editors for peer review in all eight areas of concentration.

Every review is both secret and unbiased and neither the names of the authors nor the reviewers are disclosed. The reviewers are instructed to reveal any occasional conflict of interest that might keep them from acting in an unbiased way. Each manuscript is analyzed by two reviewers, one of them necessarily from outside the institution, and in case of difference, articles will be sent to a third reviewer.

If changes to the original contents are suggested, the authors will be formally notified with a deadline to insert adjustments and to submit the final version to the Editorial Group. The author of the non-selected papers will also be notified and will receive a copy (anonymous) of the reviews. The magazine/journal also publishes an events and notes section on internal production which publicizes its scientific activities, as well as dissertations and theses completed in the period.

PURPOSE

Revista PÓS was created as a broader communication channel for this scientific community at both the national and international level, as well as for those researchers in several academic fields regarding the universe of architecture and the city, to record the memory of architectural thought, to quickly disseminate the results of research and to keep debate as updated as possible.

EDITORIAL STANDARDS:

1. The manuscript must be original. When submitting a paper, the author must attach a signed statement that the article has not already been published in Portuguese. If the same article is later republished in another periodical or book, it must include a note stating that the text was originally published in Revista PÓS, no. xx, ISSN 1518-9594.
2. Republishing manuscripts will be submitted to same original's editorial rules.
3. The articles must be submitted on a floppy disk and/or CD-ROM, together with two printed copies.
4. All articles must have their title and abstract in the original language as well as in English and Spanish. If the text is submitted in a foreign language, it must include the above information in Portuguese.

5. Articles already assigned to reviewers or in the graphical production phase may NOT be altered or substituted.

6. All articles will undergo editing for grammar, spelling and editorial consistency. Editorial decisions may be changed with the consent of the editor-in-chief, but grammar and editorial standards will always apply.

7. All images must have captions and credits or sources. The authors will be fully responsible for any reproduction of images by other authors or from other magazines or books.

8. The author must send his/her given name and last name in the format intended to appear in the publication, and his/her professional background, including undergraduate and graduate studies (degree and institution). If the article results from a master's or a doctoral thesis, the author must specify the relation with the text and the name of the academic adviser. The author's contact information must include postal address, e-mail address and telephone number. The name of the author must be removed from the body of the text. All author and contact information must be submitted on a separate page.

9. The editors reserve the right to refuse publication of any articles that, in spite of having been selected, are not strictly in line with these rules.

10. The authors of scientific articles will be entitled to three (3) copies of the publication, and the authors of other articles to two (2) copies. Articles written by more than one author follow the rule of individual authors, plus an additional copy.

FORMAT:

Typeface: Times New Roman; size: 12; MS-Word 6.0 or above, without formatting;
line spacing: 1.5; margins: 2.5 cm.

Number of pages: between 10 and 20 (21,000 to 42,000 characters), including tables, charts, bibliographical references, endnotes, etc.

Abstract: 1,500 to 2,000 characters

Keywords: 6 to 8

THE MANUSCRIPT SHOULD BE FORWARDED TO:

Editor-Chefe: *Prof. Dr. Rodrigo Queiroz*

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

(11) 3017-3164 - rvposfau@usp.br

(Versão para o Inglês: Anita R. Di Marco, arquiteta e tradutora)

Secretaria de Pós-Graduação FAUUSP

Cilda Gonçalves de Oliveira
Cristina Maria Arguejo Lafasse
Diná Vasconcellos Leone
Elias da Silva Fontes
Isaide Francolino dos Reis
Ivani Sokoloff
Lúcia Aparecida Nepomuceno
Robson Alves de Amorim

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
dezembro 2015

APRESENTAÇÃO

O DILEMA DE ENSINAR O INTANGÍVEL
Rodrigo Queiroz

DEPOIMENTOS

SOBRE O DESENHO: ENTREVISTA COM JOHN GERO
Gabriela Izar

ARTIGOS

O DISCURSO PROFISSIONAL E O ENSINO NA FORMAÇÃO DO
ARQUITETO E URBANISTA MODERNO EM SÃO PAULO: 1948 – 1962
Taiana Car Vidotto, Ana Maria Reis de Goes Monteiro

ODILÉA TOSCANO: DESIGN VISUAL, ESPAÇOS PÚBLICOS E ENSINO
Sara Miriam Goldchmit, Maria Cecilia Loschiavo dos Santos, Luciene
Ribeiro dos Santos

ARQUITETURA E MEMÓRIA
Eneida de Almeida

MEMÓRIA URBANA DA AVENIDA DOM SEVERINO: ANÁLISE DAS
EDIFICAÇÕES
Juliana Lopes Aragão, Hercilia Raquel de Sousa Mendes

NOTAS SOBRE A OCUPAÇÃO DAS ENCOSTAS NO MACIÇO DA TIJUCA, NO
RIO DE JANEIRO
Monica Bahia Schlee

LEGISLAÇÃO SUSTENTÁVEL: DIRETRIZES PARA INCORPORAÇÃO DE
CONCEITOS DE SUSTENTABILIDADE NO CÓDIGO DE EDIFICAÇÕES DE
VITÓRIA/ES
Érika da Cunha Victor Souza

ESPAÇOS AUTORITÁRIOS: A ESTRADA DE FERRO NOROESTE DO BRASIL
E A BUROCRACIA DO IMPÉRIO
Claudio Amaral, Bruno Mancini, Wilson Barbosa Alves, Pedro Hungria
DAS NEUE FRANKFURT
Juan Antonio Zapatel

A ARQUITETURA EM ANTONIONI
Cláudio Furtado

A HOSPITALIDADE URBANA E A MULTIDÃO. UMA DISCUSSÃO SOBRE
SOBERANIA, ESTADOS DE EXCEÇÃO E INCLUSÃO NO ESPAÇO PÚBLICO
URBANO A PARTIR DE ALGUNS PROCESSOS DE OCUPAÇÃO MASSIVA DO
TERRITÓRIO NA CIDADE
Igor Guatelli

MECANISMOS DE LINGUAGEM NAS ARTES DURANTE A
CONTRARREFORMA
Benjamim Saviani

IMAGEM DA CAPA

VISTA DO TEATRO DEL MONDO NO CANALE DELA GIUDECCA, ATRÁS
DA IGREJA SANTA MARIA DELA SALUTE, VENEZA.

