

Beatriz Mugayar Kühl  
Gérard Monnier  
Simona Salvo  
Hugo Segawa  
Claudia S. Rodrigues  
de Carvalho



## SEMINÁRIO DESAFIOS DA PRESERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS: MÉTODO, RECEPÇÃO, INTERVENÇÕES

Beatriz Mugayar Kühl

O evento, realizado em agosto de 2012, na sede da Cidade Universitária da FAUUSP, teve por objetivo geral aprofundar aspectos teórico-metodológicos e técnico-operacionais da preservação de bens culturais, explorando a repercussão de certas questões no patrimônio institucional, em especial o relacionado a estruturas de ensino e de pesquisa. Dá sequência, numa escala mais ampla, aos seminários sobre preservação que têm sido organizados nos últimos anos na FAUUSP, com resultados publicados nesta revista *Pós*.

O intuito do encontro científico de 2012 não foi exaurir as questões envolvidas, mas, sim, pontuar alguns temas que transparecem na estrutura do seminário (apresentada a seguir), para evidenciar que existem diversas formas de aproximação à problemática, que não são excludentes: é essencial trabalhar, sempre, de maneira fundamentada, com diferentes abordagens, multi e transdisciplinares, vindas de diversos campos do conhecimento. A estrutura do seminário permitiu, também, o debate entre os conferencistas, e entre eles e o público, tendo sido reservada cerca de uma hora e meia para essa atividade, resultando em discussões que estabeleceram pontes e contraposições entre as múltiplas abordagens.

Uma das principais preocupações que motivaram a organização do evento foi a constatação de que muitas das intervenções em bens culturais nos últimos anos os têm descaracterizado, parecendo urgente discutir questões ligadas às formas de apreensão e aos preceitos teórico-metodológicos, para guiar atuações práticas. É importante discutir essa temática de maneira aprofundada, para que os objetivos da preservação, ditados pelas razões de preservar, sejam alcançados. Esse problema diz respeito a todo o complexo de bens culturais, inclusive aqueles vinculados a instituições culturais e de ensino, e, por isso, pareceu relevante enquadrar o problema a partir de impostação teórica e metodológica consistente.

No evento, as conferências foram voltadas tanto a discussões mais abrangentes – relacionadas a questões de reconhecimento e apreensão dos bens culturais, abordando relações entre teoria da recepção e preservação, políticas públicas e ações institucionais voltadas ao trato do patrimônio (e do patrimônio ligado ao ensino em particular) –, quanto a questões teórico-metodológicas de intervenção e aos problemas relacionados diretamente com a conservação da matéria, mas sempre a partir de sólida base conceitual. Esses temas têm sido pouco explorados na produção científica brasileira recente, e a inter-relação e necessidade de trabalhar os vários âmbitos de maneira articulada não têm sido exploradas. Desse modo, ao centrar as discussões na relação entre problemas de recepção-apreensão, políticas de preservação e aspectos teórico-metodológicos das intervenções – temas que se desenvolveram com caminhos autônomos no âmbito da preservação, mas que têm muitas interfaces que se quis evidenciar –, tomando como exemplo edifícios ligados a instituições de ensino e pesquisa, foram oferecidos elementos para uma reflexão mais abrangente, e fundamentada numa sólida base conceitual.

## O PROGRAMA DO SEMINÁRIO

Dia 29 de agosto

A percepção do patrimônio e sua repercussão em políticas de preservação

14:00 Recepção, confirmação das inscrições

14:45 Abertura:

Pró-Reitor de Pesquisa da USP: Prof. Dr. Marco Antonio Zago

Diretor da FAUUSP: Prof. Dr. Marcelo de Andrade Roméro

Presidente da Comissão de Pós-Graduação da FAUUSP: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Lucia Refinetti Martins

Presidente da Comissão de Pesquisa da FAUUSP: Prof. Dr. Hugo Segawa

Chefe em Exercício do Departamento de História da FAUUSP: Prof. Dr. Ricardo M. de Azevedo

Coordenadora da Comissão organizadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz Mugayar Kühl

15:15 Conferência Inaugural: Gérard Monnier (Professor Emérito da Universidade Paris I Panthéon-Sorbonne). As universidades construídas no século 20: os desafios de sua história

16:30 Pausa para o café

17:00 Paulo C. Garcez Marins (Museu Paulista – USP). Trajetórias da preservação do patrimônio escolar de São Paulo

18:00 Silvana Rubino (IFICH – Unicamp). Perdas e ganhos, ou os impasses do patrimônio

19:00 Debates. Moderadora: Maria Lucia Bressan Pinheiro

Dia 30 de agosto

Questões teórico-metodológicas de preservação e sua repercussão técnico-operacional

15:00 Claudio Varagnoli (Faculdade de Arquitetura da Universidade de Chieti e Pescara). Nas fronteiras do restauro: o patrimônio do século 20 e a arqueologia industrial na Itália

16:00 Simona Salvo (Faculdade de Arquitetura, Universidade Sapienza, Roma). Pequenas intervenções para grandes monumentos: a Escola de Matemática de Gio Ponti em Roma

17:00 Pausa para o café

17:30 Conselho Curador (FAUUSP). O Plano Diretor da FAUUSP e o enfrentamento dos futuros projetos

18:30 Debates. Moderadora: Fernanda Fernandes

Dia 31 de agosto

A Arquitetura de edifícios institucionais, preservação e gestão

15:00 Hugo Segawa (FAUUSP). Cidade Universitária e Arquitetura: uma análise comparativa de alguns casos latino-americanos

16:00 José T. Lira (FAUUSP). O papel do CPC-USP na preservação do patrimônio da Universidade de São Paulo

17:00 Pausa para o café

17:30 Cláudia S. R. Carvalho (Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro). Conservação preventiva em museus casas históricas

18:30 Debates. Moderadora: Mônica Junqueira de Camargo

A Comissão organizadora do evento foi composta pelos seguintes professores da FAUUSP: Beatriz Mugayar Kühl (coordenadora); Fernanda Fernandes; Hugo Segawa; Maria Lucia Bressan Pinheiro; Mônica Junqueira de Camargo. Contou ainda com o inestimável apoio operacional (recepção, distribuição dos programas, organização das perguntas etc.) dos estudantes da FAUUSP: Mariana Martins de Oliveira (coordenação e responsável também pela elaboração de todo o material gráfico); Aline Salamanca; Bruna Dedini Silva; Gabriela Piccinini; Gustavo Vidrih; Luiza Gancho de Almeida; Marjorie Nasser Prandini; Martha Bucci; Renata Campiotto. As estudantes de pós-graduação Patrícia Cavalcante Cordeiro e Rosane Piccolo fizeram, ainda, a relatoria do evento.

O evento fez parte do programa da Pró-Reitoria de Pesquisa “USP Conferências 2012”, responsável por grande parte do financiamento, que foi complementado ainda pela Fapesp (Auxílio à Pesquisa / Organização de Evento Científico), e pela própria FAUUSP. Foi realizado pelo Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto, contando com o apoio da diretoria e das comissões de Pós-Graduação e de Pesquisa.

O seminário teve 397 inscritos, sendo aberto a estudantes de graduação e pós-graduação e a público mais amplo de interessados, sendo expressiva a presença de profissionais dos órgãos de preservação, e também de membros de secretarias de cultura de municípios do interior (como a de Jundiaí), de professores de outras universidades de São Paulo e de outros estados e corpo técnico de museus. Foi ainda vinculado a três disciplinas da Pós-Graduação da FAU – AUH 5816 – Metodologia e Prática da Reabilitação Urbanística e Arquitetônica, responsáveis: Beatriz Mugayar Kühl e Maria Lucia Bressan Pinheiro; AUH 5851 – Arte e Indústria na Arquitetura Moderna, responsáveis: Fernanda Fernandes e Agnaldo Farias; AUH 5854 – Arquitetura Contemporânea Paulista, responsáveis: Hugo Segawa e Mônica Junqueira de Camargo.

É importante pontuar que o evento foi realizado como parte de acordo de cooperação científica internacional, estabelecido entre a FAUUSP e a Faculdade de Arquitetura da Università degli Studi di Roma La Sapienza, e integrou as ações do Núcleo de Apoio à Pesquisa *São Paulo: Cidade, Espaço, Memória*, (NAP SP:CEM), que articula diversas unidades da USP, e cujo projeto *Plataforma São Paulo: Cidade, Espaço, Memória* foi selecionado no âmbito do Programa da Reitoria da USP de Incentivo à Pesquisa.

1. No seminário, algumas das conferências foram voltadas a discussões mais abrangentes, relacionadas com questões gerais de reconhecimento e apreensão dos bens culturais, abordando relações entre teoria da recepção e preservação. Esse foi o tema explorado por Gérard Monnier, que fez a conferência de abertura, ao analisar os desafios envolvidos com o patrimônio universitário do século 20 na França e problematizar as políticas públicas e ações institucionais voltadas ao trato desse tipo de patrimônio no país. As políticas públicas de preservação do patrimônio escolar paulista foram, a seguir, abordadas de modo pormenorizado por Paulo César Garcez Marins, explicitando processos, limites e desafios futuros, no reconhecimento desse tipo de patrimônio, seguido por Silvana Rubino, que problematizou uma série de questões envolvidas na preservação, chamando atenção para a naturalização de certos termos e para determinadas proposições, tanto facilmente atrativas, quanto vazias de significado. No dia seguinte, os problemas reapareceram na escala arquitetônica. Claudio Varagnoli apresentou uma série de exemplos de intervenção em edifícios de interesse histórico transformados em universidades na Itália, problematizando preconceitos existentes em relação a uma real preservação do patrimônio moderno. A seguir, Simona Salvo apresentou justamente os procedimentos (institucionais e teórico-práticos) relacionados a um edifício moderno, a Escola de Matemática da Sapienza, projeto de Gio Ponti: o

edifício permaneceu com o mesmo uso nominal, mas esse uso se transformou de maneira significativa e contínua, ao longo do tempo; a conferencista examinou problemas teórico-metodológicos e também algumas repercussões técnico-operacionais da intervenção. O tema permitiu uma base comparativa de processos e procedimentos, em relação ao Plano Diretor Participativo, elaborado, em 2010-2011, para os edifícios da FAUUSP, apresentado por representantes do seu Conselho Curador – Dina Uliana, Raquel Rolnik, Silvio Oksman –, possibilitando uma boa base de diálogo e de comparação, em relação ao exemplo italiano. No terceiro dia, Hugo Segawa trabalhou com questões de história da Arquitetura e de análises arquitetônicas, relacionadas com campi universitários e os problemas de reconhecimento e proteção desses conjuntos, explorando dois exemplos protegidos como patrimônio mundial da Unesco: o Campus da Universidad Nacional Autónoma de México (Unam), na Cidade do México, e o da Universidad Central de Venezuela (UCV), em Caracas. A seguir, foi a vez de José Tavares de Lira, atual diretor do Centro de Preservação Cultural (CPC-USP), explorar esses temas, no que diz respeito ao patrimônio da própria USP, analisando questões de reconhecimento e de gestão. Por fim, Cláudia Carvalho retomou o tema da gestão e de política institucional e sua repercussão na “matéria” das obras arquitetônicas, com as ações para a Casa de Rui Barbosa, do Rio de Janeiro, analisando em pormenores a proposta de gerenciamento de riscos, atualmente em fase final de elaboração.

O seminário teve resultados de interesse, por contribuir para o debate de diversos pontos relacionados à preservação de bens culturais. Consideradas as várias questões e problemas envolvidos no processo de reconhecimento de bens culturais, dada a grande dificuldade atual, em tratar as obras reconhecidas como de interesse cultural, como bens culturais de fato, e de conduzir a análise e as intervenções segundo os princípios consolidados no campo da preservação, as questões levantadas e os debates travados foram de grande valia para problematizar determinados aspectos, desnaturalizar outros, e reafirmar certos princípios, em especial aqueles associados ao campo do restauro. A discussão teórico-metodológica foi estruturada, no seminário, a partir de dois eixos principais: os problemas de recepção e apreensão das obras como bens culturais; as questões teórico-metodológicas de preservação que deveriam guiar os aspectos técnico-operacionais.

Os princípios associados à restauração, como se tem reiterado nos textos relacionados aos seminários dos últimos anos (e aqui, em parte, repetidos), são fruto de debates e experiências pluriseculares, que resultaram numa série de preceitos teóricos para atuar, de modo fundamentado, em bens culturais, de modo a respeitar sua configuração, materialidade e historicidade, ou seja, a obra como alterada pelo tempo. Esses preceitos, que guiam a forma de intervir em bens culturais, estão estreitamente relacionados com as razões de preservar, que são essenciais também para circunscrever os próprios objetivos da ação, repercutindo na escolha dos meios técnico-operacionais necessários para alcançá-los, para que a ação não se torne arbitrária, mesmo devendo ser sempre problematizada. Ao examinar as transformações por que passou a preservação ao longo do tempo, é possível verificar que o modo como é entendida hoje – como ato de cultura de um presente histórico – está relacionado com a aquisição de uma “consciência histórica”. Preserva-se, hoje, por razões de cunho: cultural – pelos aspectos formais, documentais, simbólicos e memoriais –; científico – pelo fato de os bens culturais serem portadores de conhecimento em vários campos do saber, abarcando tanto as humanidades quanto as ciências naturais –; e ético – por não se ter o direito de apagar os traços de gerações passadas, e privar o presente e as gerações futuras da possibilidade de conhecimento de que esses bens são portadores e de seu papel como suporte da memória.

No processo de amadurecimento de experimentações teóricas e práticas relacionadas ao campo, provou-se de tudo, ao longo de pelo menos cinco séculos; com o acúmulo dessas experiências e com a reflexão sobre seus resultados – principalmente a partir de releituras feitas a partir de finais do século 19 e começo do século 20 –, aos poucos, foram propostos e consolidados princípios que poderiam nortear intervenções que respeitem, de fato, as obras. O intuito é fazer que os bens sejam transmitidos ao futuro da melhor maneira possível, sem desnaturá-los ou falseá-los, para que cumpram, efetivamente, seu papel como bens culturais; a saber, para que continuem a ser documentos fidedignos e, como tal, sirvam como efetivos suportes do conhecimento e da memória coletiva. Portanto a intervenção deve ser justificável do ponto de vista das razões de se preservar.

São várias as questões que devem ser problematizadas, e uma delas, essencial, diz respeito à necessidade de questionar a interpretação da noção do “cada caso é um caso”, que se tem traduzido, na prática corrente de intervenções, como “cada um faz o que quer”, ou “qualquer coisa é possível”, como bem ilustrou Varagnoli com alguns exemplos. Esse processo é resultado de uma lógica induzida unicamente a partir do objeto, fazendo que se recaia num empirismo pedestre, que acaba por justificar qualquer postura, pois os casos são tratados, todos, como exceção. As escolhas operacionais deveriam ser justificadas à luz das razões e dos objetivos da preservação, e feitas como consequência da análise dos princípios de intervenção em relação a cada um dos casos, pois toda obra tem uma configuração que lhe é própria, assim como seus materiais e seu particular transcurso ao longo do tempo. Desse modo, seria necessário partir de uma via deduzida de princípios éticos e científicos – que derivam das razões por que se preserva –, para depois se voltar ao objeto em suas particularidades; por isso, a insistência em discutir conceitos e metodologia. Ou seja, a restauração possui metodologia, princípios teóricos e procedimentos técnico-operacionais, que lhe são próprios e resultam da reflexão sobre os motivos de preservar e de experimentações plurisseculares; o que varia, porém, são os meios postos em prática – que são variadíssimos –, na fase operacional. Françoise Choay (*Patrimoine en questions*, Paris, Seuil, 2009) examina o transformar dessas questões ao longo do tempo, mostrando o amadurecimento da preservação, quando passa a fazer uso de dois instrumentos: uma construção normativa, adquirindo estatuto institucional; e uma disciplina, solidária e tributária dos saberes históricos na hora da atuação prática, a restauração, que constrói seus instrumentos ao longo do século 19 e adquire seu estatuto epistemológico no início do século 20, com Alois Riegl.

É importante notar que os meios técnico-operacionais escolhidos são essenciais e devem ser debatidos e pesquisados, mas não podem ser desvinculados dessas discussões, pois um dos riscos que se corre é de excessiva especialização, de fragmentação do conhecimento, de pulverização disciplinar, que leve a uma fé cega no tecnicismo, fazendo perder de vista as razões por que se preserva. Preservar deveria ser, sempre, processo multidisciplinar, mesmo que a parte operacional seja executada por uma só pessoa. Essa necessidade de agir segundo firmes preceitos metodológicos foi bastante explorada nas exposições de Salvo e de Carvalho, enfatizando o processo de análise e de aprofundamento cognitivo, que, guiado por princípios sólidos e coerentes, levou à escolha dos meios operacionais empregados nas intervenções que apresentaram.

É essencial atuar com coerência conceitual, fundamentada no rigor metodológico, com consciência de que é necessário articular os saberes oferecidos pelos vários campos – humanidades e ciências naturais –, tendo plena ciência da responsabilidade envolvida, pois são bens únicos, não-repetíveis, suporte do conhecimento e da memória coletiva.

Desse modo, mesmo com o contínuo alargamento daquilo que é considerado bem cultural, com a pluralidade de motivações e de significados associados, a base teórico-metodológica que guia a atuação prática continua a ser o respeito pela configuração, materialidade e aspectos documentais das obras. Os procedimentos teórico-metodológicos servem para que as ações se diferenciem de atos ditados por interesses imediatistas e de setores restritos da sociedade – não verdadeiramente voltados à coletividade e considerando tempo “longa duração” –, conduzindo a resultados que vão contra os próprios objetivos da preservação, como foi possível observar em exemplos apontados por Garcez, Rubino e Varagnoli.

A responsabilidade de quem atua na preservação é assegurar o direito ao conhecimento e à memória – e seu poder como propulsora de transformações –, como necessidade humana e social, que implica o dever de preservar, para permitir, incentivar e assegurar que vários tipos de testemunhos do fazer humano, atuais e pretéritos, existam e convivam, e que sejam respeitados em sua plenitude. Assim fazendo, assegura-se o direito ao conhecimento de que os bens culturais são portadores, oferecendo um amplo instrumental – para várias áreas do saber, para a memória, e do ponto de vista simbólico –, que pode ser percebido e atualizado, por uma consciência individual ou de maneira coletiva, de infinitas maneiras, no presente e no futuro; proporcionam-se, assim, meios abrangentes para a compreensão e apreensão da realidade, para poder adaptar-se a ela e transformá-la, para construir o futuro.

Claudio Varagnoli, que problematiza e refuta a necessidade de tratar as expressões modernas e contemporâneas segundo princípios distintos de obras mais antigas, analisa as proposições de Heinz Althöfer (que foi diretor do Restaurierungszentrum de Düsseldorf, por várias décadas), que estrutura as obras em três grupos essenciais: aquelas que são assimiláveis – por material, relação com fruidor e significado – às tradicionais, para as quais a ação de restauro será semelhante àquela de obras mais antigas, tanto do ponto de vista conceitual, quanto técnico; as obras feitas com materiais experimentais, que trazem novos problemas técnico-operacionais, mas não conceituais; e as obras que possuem uma relação diversa com a materialidade. Neste último caso, é necessária cautela, procurando estabelecer relações com o percurso mental do artista, para não desnaturá-lo (caso da *eat art*, *performances* etc.), trabalhando, na maioria dos casos, com registros. No que respeita à Arquitetura, são de grande interesse, as considerações trazidas pelo próprio Varagnoli e por Salvo, que evidenciaram, tanto com instrumentos conceituais, quanto a partir da análise de exemplos de obras restauradas de fato, que os preceitos teóricos do restauro continuam a ser aplicados na prática, inclusive para a Arquitetura moderna, segundo sólidas premissas teórico-metodológicas, como no caso da Escola de Matemática. Foi reafirmada, assim, a validade dos princípios teóricos do campo – processo amadurecido ao longo de vários séculos –, se devidamente reinterpretados para afrontar as renovadas questões colocadas pelas obras recentes.

A partir das exposições, foi possível contrapor os exemplos italianos às experiências na FAUUSP, por meio da atividade do Conselho Curador e o enfrentamento de projetos e de problemas de tratamento da cobertura e das superfícies (na sede da Cidade Universitária e na FAU-Maranhão), e, ainda, às políticas institucionais na Casa de Rui Barbosa e seu programa para abordar as ações no edifício, a partir de uma concepção de conservação preventiva (e integrada) e de prevenção de riscos.

O outro eixo temático que permeou a discussão do seminário foi relacionado à teoria da recepção e a forma como as obras são percebidas pelos diversos agentes sociais. Esse tema é privilegiado na produção do convidado que proferiu a conferência inaugural, Gérard Monnier, que parte da teoria da recepção e analisa suas implicações na preservação da Arquitetura, em especial a moderna e contemporânea, explorando, no

seminário, o patrimônio universitário do século 20 na França. As questões ligadas à teoria da recepção desenvolveram-se por caminho autônomo, mas têm muitas interfaces com os problemas de restauração; foi isso que se pretendeu evidenciar no seminário, colocando, também, o tema da recepção para dialogar com ações institucionais de identificação de bens culturais e políticas públicas voltadas à preservação, temas explorados por Marins, Rubino e Lira, no seminário.

Esses temas, como mencionado, têm sido pouco explorados na produção científica brasileira recente, em especial a necessidade de trabalhar os vários âmbitos de maneira articulada. Centrando as discussões do seminário em questões de recepção-apreensão e políticas públicas e nos aspectos teórico-metodológicos das intervenções, tomando como exemplo edifícios ligados a instituições de ensino e pesquisa, foram oferecidos elementos para problematizar a situação atual e para instigar uma reflexão mais abrangente, e fundamentada em sólida base conceitual. O seminário contou com conferências de alto nível, em que os temas tratados foram abordados de modo extenso, e problematizados de maneira pertinente, possibilitando, ainda, o debate entre os conferencistas e o público, de modo a oferecer a oportunidade de explicitar e aprofundar aspectos específicos.

Para consolidar e divulgar ainda mais os resultados do evento, foi elaborado este dossiê, com artigos de alguns conferencistas.

#### **Nota do Editor**

Coordenação: *Seminários sobre Preservação*

*Beatriz Mugayar Kühl* (bmk@usp.br)

*Maria Lucia Bressan Pinheiro* (mlbp@usp.br)

---

#### **Beatriz Mugayar Kühl**

Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto (AUH)

Rua do Lago, 876. Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo, SP

(11) 3091-4555

bmk@usp.br

## AS UNIVERSIDADES CONSTRUÍDAS NA FRANÇA NO SÉCULO 20: AS LIÇÕES DE SUA HISTÓRIA

Gérard Monnier

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

Sabe-se que, sem precisar esperar pelos trabalhos dos historiadores, as universidades construídas dos anos 1930 até os anos 1960 tiveram seu lugar assegurado no livro das melhores obras de Arquitetura moderna: na América Latina, a Universidade do México, a Universidade de Caracas, e a Universidade de Brasília, de Oscar Niemeyer, com tipologia inovadora; o Canadá não fica atrás, com o campus da Simon Fraser University, em Vancouver. Na Europa, os marcos não faltam: na Suíça, a Universidade de Fribourg (1938-1942, arquiteto Denis Honegger); no reino Unido, em Norwich, a East Anglia University (1966, arquiteto Denys Lasdun); na Itália, a Universidade da Calábria (1972-1973, arquiteto Gregotti); e, no mundo pós-colonial, na Argélia, a Universidade de Constantine (1968-1970, arquiteto O. Niemeyer). Na França – e voltaremos a esse tema – destacam-se o Centro Universitário Jussieu, em Paris, um edifício muito controverso, e a Universidade de Toulouse-le Mirail (arquiteto Candilis).

A colaboração dos historiadores, na representação e interpretação dessa produção brilhante, dessas manifestações da contribuição arquitetônica como resposta a uma demanda universal, permaneceu, até o presente, modesta.

Para a França, o esquema é simples – talvez simples demais: as universidades, passando por intenso desenvolvimento, aspiram, desde os anos 1940, a abandonar os centros das cidades, onde estavam implantadas desde a Idade Média, para se estabelecer nos subúrbios e periferias, onde adotam, bem ou mal, o modelo tipológico do campus norte-americano. É verdade que, desde os anos 1930, muitos estudos preconizam um desenvolvimento da Universidade de Paris em direção à periferia sul. Em Paris mesmo, em 1925, a criação da Cidade Universitária marca, com efeito, a passagem da integração das funções no Quartier Latin a uma dissociação; e a própria dissociação toma formas sucessivas antagônicas: a Cidade Universitária do Bulevar Jourdan é um conjunto de pavilhões isolados, cada qual com Arquitetura específica, que se inspira no modelo da exposição universal, com seus pavilhões nacionais. Vinte e cinco anos depois, a Cidade Universitária de Antony é uma proposta arquitetônica sistemática, de lâminas contínuas configurando um espaço fechado, bem servido por infraestrutura ferroviária, em relação com Paris e com o Quartier Latin. Essa operação, inteiramente conduzida pelo ministério, confiada ao escritório do arquiteto Eugène Beaudouin, contrasta com as decisões isoladas de comitentes distintos (doadores, fundações, países estrangeiros), que pretendiam fazer, no sítio do Bulevar Jourdan, escolhas como mandantes, orientando a demanda arquitetônica e escolhendo o arquiteto por sua presumível capacidade de formular uma solução caracterizadora, donde um conjunto ao mesmo tempo brilhante e heteroclítico, espelho de um momento da história das formas. Os anos do pós-guerra não padecem de falta dessas orientações díspares: abandona-se a dissociação, recompondo as funções num espaço unificado, ao mesmo tempo hesitando entre se manter na cidade, ou em áreas periféricas próximas, e o campus afastado.



O episódio mais significativo – que será retomado adiante – é a escolha de Saclay, em 1947, para a implantação *ex nihilo* do Centro de Estudos Nucleares, influenciada pelas estadias de cientistas franceses em exílio nos Estados Unidos, durante a guerra, e pela sua frequentação dos centros de pesquisa atômica em campi afastados das cidades.

Mas o modelo tipológico do campus norte-americano não explica tudo. Propõe-se mostrar que as realidades são mais substanciais e complexas; se forem documentados os conteúdos, estudado o papel dos atores, questionadas as dimensões social e urbana, será possível produzir análises menos superficiais. Na França, a pesquisa histórica sobre esse tema está começando; acervos documentais de arquivos estão sendo abertos aos pesquisadores, os primeiros trabalhos são publicados<sup>1</sup>, colóquios e jornadas de estudos multiplicam-se<sup>2</sup>. A questão do patrimônio universitário começa a ser colocada<sup>3</sup>.

Nossa abordagem evidencia a dimensão social e cultural do papel das universidades, e, na Europa, sua dependência do sistema urbano; o modelo americano do campus traz consigo uma atividade cultural específica e intensa:

*As universidades estão no cerne do sistema cultural americano. São o local de uma vida cultural intensa que se traduz pela presença de instituições culturais situadas no centro dos campi: 'performing arts centers', salas de concerto, teatros, museus.<sup>4</sup>*

Na França e na Europa continental, porém, a cidade histórica é que é o quadro constante dos equipamentos culturais, a ponto de se considerar, até os anos 1930, e além deles, que a universidade é uma das instituições culturais cujo enquadramento “natural” é o centro da cidade. Nossa hipótese: há um equívoco sobre a capacidade do campus, modelo espacial, além de tipológico, assimilado, na França, a um território urbano. O campus, espaço diferente da cidade, lugar de produção e de consumo culturais, é maleável? E que papel desempenha a Arquitetura do campus<sup>5</sup>?

## A UNIVERSIDADE E A CIDADE

Retornemos ao século 19. Nas cidades europeias, que são resultado concomitante da transformação, da acumulação e da extensão, as universidades foram sucessivamente instaladas em volumes existentes, ocupando antigos palácios, velhos colégios, migrando, a seguir, para novos monumentos, edificações novas, construídas no centro da cidade. Esse esquema pode ser verificado, entre outras cidades, em Dijon (Biblioteca e Faculdade de Letras, rua Chabot-Charny, 1903-1923), em Marselha (Faculdade de Ciências Saint-Charles, 1911), e em Paris (nova Sorbonne, 1884-1894, e Faculdade de Medicina, rua des Saints-Pères, 1934-1953).

As preocupações políticas não são raras, uma vez que o Estado é quem comanda a produção desses equipamentos. Em Estrasburgo, os dois polos da nova centralidade urbana são um manifesto da anexação da Alsácia ao Império Germânico: o palácio da Universidade e o palácio imperial, que está na sua frente; o Palácio Universitário – *Kaiser Wilhelms-Universität, Kollegiengebäude* – foi construído entre 1879 e 1884, num estilo neo-renascença, com projeto do arquiteto Otto Warth (1845-1918). Em Paris, um manifesto maior da Terceira República, numa espécie de réplica ao Império Alemão – as datas se sucedem –,

é a nova Sorbonne, um palácio de ciências e letras, construído de 1884 a 1894, por um discípulo de Charles Garnier, Henri-Paul Nénot (1853-1934), adepto da tradição clássica e que proclamava que “a universidade não pode dispensar a tradição arquitetônica latina e necessita de proporções e de regras em suas construções”. Não menos monumentais, os edifícios feitos em Bordeaux, Place de la Victoire, de Jean-Louis Pascal, de 1876 a 1888 (medicina e farmácia), e Pasteur, de Charles Durand, de 1880 a 1886 (ciências e letras).

É na Suíça, em Friburgo, que os edifícios da Universidade Católica Misericórdia manifestam a entrada da modernidade nesse programa: concreto bruto e estrutura aparente. As obras estendem-se de 1938 a 1942, a partir de um projeto de um aluno de Perret, Denis Honegger (1907-1981), vencedor do concurso (com Fernand Dumas, arquiteto)<sup>6</sup>. Deve-se ainda notar que as obras são feitas como modo de promover empregos, num período de depressão econômica na Suíça.

Em Caen, devastada em 1944 pela guerra, a reconstrução da Universidade engloba um vasto projeto<sup>7</sup>, muito anterior ao papel que terá, nos anos 1960, o desenvolvimento das universidades. Na França, na Quarta República, o desenvolvimento das universidades no planejamento não é uma prioridade; elas não são mencionadas antes do Segundo Plano Nacional (1954-1959). O projeto em Caen é alimentado por referências: um universitário relata ao Conselho Universitário, em 1947, aquilo que viu na Universidade de Friburgo (Seção de 2 de julho de 1947)<sup>8</sup>; há a preocupação com o olhar dos turistas, que um dia será voltado ao edifício, são feitas especulações sobre os pontos de vista. Pesquisa de uma solução exemplar, tomada de posição num debate (nacional): o desafio é o de uma demonstração que deve ser bem sucedida. É a superação radical do passado, apagado pelo conflito que todas essas atitudes alimentam.

Durante a batalha da Normandia, em junho e julho de 1944, essa cidade de médio porte é destruída em dois-terços; a remoção dos escombros mobiliza a atividade durante dois anos, e os destroços não-recuperáveis serão utilizados para corrigir o nível dos bairros inundáveis. Os atores da reconstrução não são os primeiros a chegar: o novo prefeito, Yves Guillou, já conselheiro municipal em 1929, e incorporador, havia, nos anos 1930, trabalhado em projetos de transformação; ele forma, com o arquiteto-chefe Marc Brillaud de Laujardièrre (1889-1973)<sup>9</sup>, um binômio eficaz, que consegue utilizar a reconstrução para dar sequência, ampliar e atingir uma modernização posta em marcha vinte anos antes, e que é objeto de consentimento e apoio da população; os sinistrados, agrupados em cooperativas de reconstrução, aceitam um remembramento mais ousado do que em outras partes, e admitem que seus direitos à reconstrução tomem a forma de propriedade compartilhada<sup>10</sup>. O governador, nomeado com a Liberação, Pierre-Joseph Daure (1892-1966), um universitário da área científica, é o antigo reitor, cassado pelo governo de Vichy e que foi membro ativo da Resistência; é novamente reitor em 1946<sup>11</sup>. Outros universitários e juristas são envolvidos na gestão das cooperativas de reconstrução e nos procedimentos de utilidade pública para o projeto de Urbanismo de 1946-1947; naquele momento, tornam-se aliados preciosos, para favorecer as negociações entre os sinistrados e os promotores do projeto da nova universidade.

A criação de uma via norte-sul é prevista desde 1932; ela de fato é tomada pelos buldôzeres aliados, no momento da Liberação da cidade. Retomada pelo projeto de reconstrução, adotado pelo Conselho Municipal em 22 de maio de 1946, esse traçado adquire um novo sentido, com o projeto de instalar a nova

universidade em sua extremidade norte, no platô do sítio histórico do Castelo de Caen. Esse projeto é levado adiante e defendido pelo reitor Daure, o representante do ministro da Educação. A antiga Universidade de Caen, instalada precariamente no bairro Saint-Sauveur, foi destruída. Na escolha do terreno para construir a nova Universidade, o Conselho Universitário (na época, presidido pelo reitor Robert Mazet) engaja-se firmemente, desde fevereiro de 1945, e partilha o ponto de vista do prefeito Yves Guillou (prefeito de Caen de 1945 a 1959): na medida em que a cidade é a proprietária dos terrenos da antiga Universidade, recusa a intervenção do Ministério na escolha do sítio. Entre cinco soluções possíveis, o prefeito preconiza a escolha do bairro Lebisey, ao norte, mas afastado do centro da cidade, enquanto o Conselho Universitário opta, em 23 de janeiro de 1946, pelo terreno de Gaillon, ao norte do Castelo e próximo do centro da cidade. No primeiro caso, o arquiteto escolhido pelo reitor, Henri Bernard, pensa numa Arquitetura “*tipo anglo-saxã, com uma estreita relação com a natureza*”. No sítio de Gaillon, pelo contrário, Brillaud de Laujardière evoca a amplitude de um projeto que formará “*juntamente com o castelo, um conjunto arquitetônico característico*”<sup>12</sup>. Depois de toda uma série de peripécias, Daure, que se tornou novamente reitor em dezembro de 1946, obtém dos serviços de Estado – o Ministério da Reconstrução e do Urbanismo – a concessão de um sítio considerável (32 ha), ao norte do castelo, para a construção de uma nova universidade, cuja pedra fundamental é prontamente colocada (13 de novembro de 1948). É notável essa capacidade, das autoridades locais e das universidades, de resistir à autoridade do Estado e impor um sítio que prolonga a centralidade.

Estudado pelo arquiteto Henri Bernard, em estreita ligação com Daure, o projeto ocupa o sítio com muita largueza, com edifícios abertos para a cidade, construídos no eixo do itinerário norte-sul; completam o sítio do castelo com uma acrópole agradável, dedicada à juventude. Claro está que todos os atores principais, o reitor e o prefeito, pesaram na escolha de um equipamento que antecipa o desenvolvimento da universidade; desde 1945, está prevista a multiplicação por oito do número de estudantes (o que é contestado); mas as cifras reais, nos anos 1960, serão todavia muito superiores. Decide-se construir uma cidade universitária no sítio da Universidade e uma grande biblioteca. A partir de 1947, e seguindo as indicações do ministério, o novo dispositivo

Figura 1: Caen, Universidade, 1948-1954, arquiteto Henri Bernard; vista do canteiro de obras s.d.



propedêutico – um primeiro ano de orientação – é integrado ao projeto. Decorre, dessa atitude voluntária, a escolha de uma Arquitetura de prestígio, de uma Arquitetura concentrada (e não em pavilhões, segundo o “modelo anglo-saxão”, que seria preferido, diziam, pelos estudantes estrangeiros). E, no entanto, a escolha de uma Arquitetura monumental fortemente hierarquizada é afastada: nada de corpo central de construção, em benefício de um pórtico aberto, e uma ausência notável: nada de cercamentos. Desde 1947, as formas do projeto são, ao mesmo tempo, classicizantes e evoluídas: uma composição por eixos e simetrias, mas uma estrutura de concreto, com tetos-jardim (enquanto os imóveis da reconstrução do centro da cidade são encimados por coberturas de ardósia).

Sua realização, entre 1948 e 1954, parece ter primado, em Caen, sobre a reconstrução das habitações para os sinistrados, único exemplo de reconstrução de uma universidade, incontestavelmente derivado da determinação dos atores locais, que operam antecipando o desenvolvimento que virá a ter o ensino superior em cidades de médio porte. Ao projetar sua proposta para além da demanda inicial, fazendo da superação da conjuntura um instrumento, esses atores locais estabelecem, num nível altíssimo, em seu horizonte de aspirações, a intensidade da ruptura positiva, que eles demandam e impõem. Em 1960, para a visita de Nikita Kroutchev à França, a Universidade de Caen é, em todo o território francês, a única universidade apresentável.

Mas ela não será um modelo, por várias razões. Por um lado, assiste-se à persistência – notável – do modelo urbano: em Marselha, nos anos 1950, o grande desenvolvimento da Faculdade de Ciências Saint-Charles (Biblioteca do arquiteto F. Pouillon), e, em Paris, a Faculdade de Ciências da Halle aux Vins (proposta desde 1942, realizada em 1959 pelo arquiteto U. Cassan), germe do Centro Universitário de Jussieu (1964-1972, arquiteto Edouard Albert), um projeto ambicioso, levado adiante pelo decano Zamansky e pelo ministro da Cultura



Figura 2: Paris, Centro Universitário, 1964-1972, arquiteto Adouard Albert. Vista axionométrica.

Figura 3: Paris, Centro Universitário Jussieu. Foto: G. Monnier, pdv 1993.



André Malraux<sup>13</sup>, ao qual se sucede o Centro Universitário de Tolbiac (1970-1972, arquitetos Andrault e Parat) e a recentíssima Universidade de Paris VII, integrada a um conjunto de habitações do XIII<sup>o</sup> *arrondissement*. Ademais, alguns anos depois da nova Universidade de Caen, surgem os primeiros “campi à francesa”, cuja maior parte tem por característica a transferência – o termo “deportação”, com suas conotações trágicas, não é conveniente – da universidade, para fora da cidade histórica.

Ao mesmo tempo, as evidentes qualidades da Universidade de Caen inspiram as autoridades, que fazem, no final dos anos 1950 e nos anos 1960, e para a maior parte dos sítios, projetos de implantação de universidades fora do centro urbano: em Bordeaux, em Dijon, em Marselha, em Rennes, em Lille, em Grenoble, em Orléans etc.

Em Bordeaux, são as aquisições de importantes reservas de terrenos, a um preço conveniente, pela cidade e pelo Estado, que fixam no território do município de Talence, a sudoeste da cidade, a implantação das novas faculdades. As operações fundiárias começam em 1951, Chaban-Delmas sendo o prefeito. O projeto da nova Faculdade de Ciências (projeto de 1953, a entrega da obra começa em 1961), do arquiteto René Coulon (1908-1997), é o chamariz do projeto mais amplo de Louis Sainsaulieu, arquiteto-chefe do conjunto dos domínios da universidade, que elabora, em 1959, o plano de massa de um verdadeiro campus – aprovado, em 1963, pelo Conselho Geral dos Edifícios da França (Conseil Général des Bâtiments de France). Mas a distância é considerável, a ponto de as Faculdades de Medicina e de Farmácia integrarem o Centro Hospitalar Universitário, no setor de Carreire, mais próximo do centro.

Essa transferência para um território municipal diverso da cidade-mãe é o dispositivo adotado em Grenoble, com a implantação do campus em Saint-Martin d’Hères, e em Paris, com a implantação em Nanterre, em 1964, da Faculdade de Letras e Ciências Humanas (anexo da Universidade de Paris, antes da criação, em 1970, da Universidade de Paris X). Em Lille, é a cidade-nova de Villeneuve-d’Ascq, criada em 1970, que acolhe as universidades, ligadas a Lille, em 1983, pelo Val, um metrô automatizado.

Figura 4: Dijon, Montmusard, Universidade, 1954-1957, arquiteto Roger Barade. Vista aérea, s.d.



Evoquemos agora as implantações no território municipal da cidade-mãe, distinguindo dois casos: a implantação próxima ao centro (com referência a Caen), e a implantação afastada.

Em Dijon, o campus de Dijon-Montmusard (1954, operante em 1957) foi criado num território do município; os dois primeiros edifícios (1954-1957) – Faculdade de Ciências, Faculdades de Direito e de Letras – são alinhados sobre o bulevar e mascaram o desenvolvimento do campus por detrás. Próximo ao centro da cidade, pagou por muito tempo o preço de ter uma implantação neurbana desajeitada; a vontade do reitor Bouchard, perturbada por uma situação imobiliária instável, não foi complementada por competências urbanísticas atualizadas; a afirmada monumentalidade dos edifícios das faculdades – arquiteto Roger Barade (1908-1987) –, de um classicismo datado, senão em desuso, alinhados no bulevar exterior, orienta a fachada do campus em direção ao centro urbano histórico<sup>14</sup>. Por detrás dessa fachada majestosa, a proliferação de outras construções (biblioteca, residências para os estudantes etc.) produz “*sem um plano de conjunto [...] edifícios diversos, desprovidos de verdadeiras relações entre eles, feitos segundo as necessidades*”<sup>15</sup>. As tentativas de corrigir o existente, com Jacques Herzog, Pierre de Meuron e Rémy Zaugg, que propuseram, em 1989, um novo plano diretor, tiveram por objetivo fazer o campus passar “*do estatuto de campus fechado àquele de verdadeiro bairro urbano, totalmente integrado à aglomeração*”<sup>16</sup>.

Marselha ilustra o caso de uma implantação afastada. Distanciando-se antecipadamente das recomendações da comissão responsável pelo Quinto Plano, formuladas em 1965, o direcionamento para o modelo importado do campus afastado tem por ilustração o campus de Marseille-Luminy. Nos anos 1960, a municipalidade de Marselha faz a escolha de um sítio afastado, ao sul, no maciço de Calanques, um espaço de colinas desertas, em detrimento de qualquer continuidade urbana, tendo, por consequência, uma fraca repercussão entrecruzada com as atividades sociais. Essa escolha concerne à Universidade e várias escolas (de Comércio, de Belas-Artes, de Arquitetura). Os sociólogos tiveram clareza ao colocar em evidência o distanciamento entre conforto técnico e conforto social<sup>17</sup>. Por outro lado, no começo dos anos 1960, a escolha foi a de destinar o sítio de Plan-de-Campagne a uma zona comercial (que se tornou a mais importante da França: 200 mil m<sup>2</sup>, 400 lojas). Situado a igual distância de Aix e de Marselha, servido por linha ferroviária, por duas autoestradas, e próximo ao aeroporto de Marselha-Provença, esse sítio seria eminentemente favorável à criação de um conjunto, ou melhor, de uma cidade universitária. A escolha do campus de Luminy, que poupou, ademais, assim como em Bordeaux, as faculdades de medicina e de farmácia, será compensada mais tarde, como um modo de reparação, pela implantação de um novo complexo para a Faculdade de Ciências Econômicas no centro da cidade, como parte da renovação do bairro Belzunce.

Em Orléans, é em resposta à ausência de uma universidade (desde 1793), que o prefeito, Roger Secretain, eleito em 1959, e o primeiro reitor da nova Academia (criada em 1961), Gérald Antoine, decidem criar ao sul de Paris “o primeiro grande campus universitário europeu”, segundo a expressão do ministro da Educação da época, Pierre Sudreau. A compra de 400 hectares do Domaine de la Source é o ponto de partida de uma operação ambiciosa, que associa a criação do campus universitário à criação de um novo bairro de Orléans – La Source –, com um programa de uma cidade nova; o projeto é elaborado pelo arquiteto Louis Arretche. A Universidade de Orléans é independente desde 1971, e o sítio de La

Source acolhe diversos centros de pesquisa do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) e o centro científico do Bureau de Recherches Géologiques et Minières (BRGM). Desde 2000, o bairro é servido por uma linha de bondes. Em 1961, 155 estudantes estavam inscritos em ciências para o início do ano letivo; hoje, eles são aproximadamente 16 mil.

Em Toulouse, é no âmbito da legislação sobre as Zonas a Urbanizar Prioritariamente (Zones à Urbaniser en Priorité – ZUP) – decreto de 31 de dezembro de 1958 –, que a Cité du Mirail é criada, a sudoeste da cidade, em 1962 (projeto de 1961, do arquiteto Georges Candilis); o projeto de Mirail é a ponta de lança do prefeito Louis Bazerque (socialista, prefeito de 1958 a 1971). Em 1969, uma vez cindida a universidade de Toulouse em três (Toulouse I – Direito, Toulouse II – Letras e Ciências Humanas, Toulouse III – Medicina e Ciências), o projeto da Universidade de Toulouse le Mirail (UTM) é criado, como parte de uma das oito metrópoles de equilíbrio cujo desenvolvimento é programado. Prevista para 11 mil estudantes, começa a funcionar em 1971, e hoje tem 25 mil estudantes. Seus problemas – a construção é de má qualidade – engendram, desde 1988, estudos e projetos. O serviço pela linha A do metrô automático assegura, nos anos 1980, a ligação com o centro histórico. As escolhas tipológicas serão retomadas adiante.

Essas aleatoriedades no processo decisório mostram que a divisão do poder é complexa: vimos os poderes do reitor e do prefeito; e os universitários? Se, em Caen, tomaram posição sobre a escolha do terreno, e nos outros lugares? A passividade predomina frequentemente, favorecida por estruturas universitárias próprias das antigas faculdades, instaladas em edifícios distintos e dispersos, que reproduzem as antigas divisões disciplinares. Ademais, os pareceres do Conselho de Edifícios da França sobre os projetos são, por muito tempo, submetidos à cultura do monumento.

*Quando o Conselho Geral dos Edifícios da França é levado a se pronunciar sobre a qualidade arquitetônica dos edifícios [...] trata, antes de mais nada, de garantir a adequação entre uma instituição e sua representação formal. Acrescenta-se que a maior parte das construções universitárias são edificadas sob a condução de Arquitetos de Construção Civil e dos Palácios Nacionais, designados pelo ministro, o que deixa, num primeiro momento, pouco lugar aos jovens arquitetos<sup>18</sup>.*

O interesse dos atores locais pode, em alguns casos, manifestar-se, mas é dominado, nos anos 1960, pelos poderes de uma burocracia centralizada, que se afirma sem reservas nas implantações universitárias, como mostram as atribuições da universidade de Paris VIII, de Vincennes, em Saint-Denis, feitas sem engajar as coletividades locais. Apesar de ser levado adiante pela vontade atenta de Malraux, o centro universitário de Jussieu, confiado ao arquiteto Albert, foi deixado inacabado e desprovido de biblioteca; a Torre Zamansky (nome do decano da Faculdade de Ciências) foi construída economizando, sem consideração pelo projeto refinado do arquiteto, que falecera nesse ínterim (1968). É incontestável que o desenvolvimento de equipamentos universitários, associado a uma problemática de urgência e de expedientes, submetido à busca de sítios pouco custosos, não deixou lugar para a afirmação da coerência de um projeto urbano. Resultado de uma falta de convicções fortes, de pressões contrárias, de escolhas automáticas e também, talvez, na comunidade universitária de então, de uma predominante falta de interesse por essas questões triviais.

## AS NOVAS INTERPRETAÇÕES ARQUITETÔNICAS

Nos anos 1970, tentativas notáveis são feitas para se contrapor simultaneamente à distância em relação à interdisciplinaridade, preconizada pela lei Faure, e à inserção urbana.

A urgência e a falta de terrenos explicam por que, para o centro universitário de Paris-Tolbiac, 1970-1972, os arquitetos Andrault e Parat adotam o dispositivo de torres de escritórios (que eles haviam testado para bancos na região): num terreno de 7.500 m<sup>2</sup>, constroem 46.300 m<sup>2</sup> de superfície, para 22 mil estudantes. A maquete mostra os anfiteatros, feitos em volumes circulares ao pé das torres.

Uma escolha mais interessante é feita em Lyon-Bron, para a Universidade de Lyon-II, 1969-1972; a equipe do ministro Edgar Faure escolhe um jovem arquiteto, Robert Dottelonde. As escolhas decorrem da aplicação da lei Faure sobre as universidades, votada em 12 de novembro de 1968, que prescreve o *princípio da pluridisciplinaridade das universidades*, de maneira a pôr fim ao isolamento das antigas Faculdades.

Figura 5: Marseille-Luminy, 1965-1974. Em primeiro plano, a Faculdade de Ciências; mais atrás, a Escola de Belas-Artes. Vista aérea, s.d.



Figura 6: Paris, Universidade de Paris I, Centre Pierre-Mendès France, 1970-1972, arquitetos Andrault e Parat. Foto: Paris I, 2008

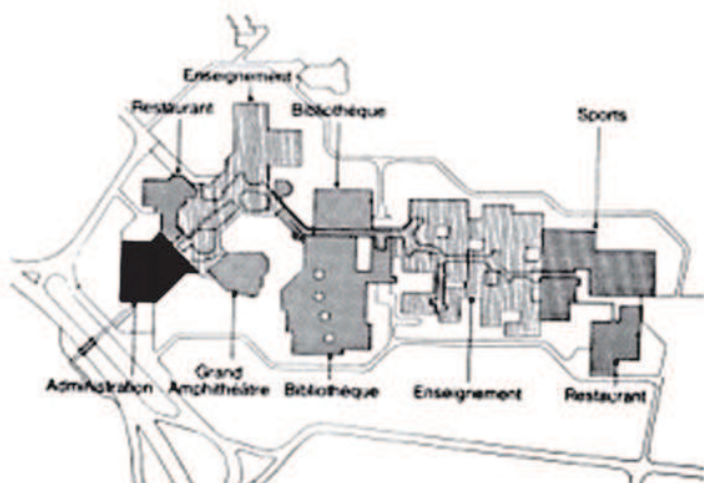


Figura 7: Lyon, Bron, Universidade Lyon II, 1969-1972, arquiteto Robert Dottelonde. Plano esquemático.



Figura 8: Lyon, Bron, Universidade Lyon II, 1969-1972, arquiteto Robert Dottelonde. Foto: G. Monnier, 1974.



Figura 9: Toulouse, Universidade Toulouse Le Mirail, 1961-1971, arquiteto Georges Candilis. Planta esquemática.



Figura 10: Toulouse, Universidade Toulouse Le Mirail, 1961-1971, arquiteto Georges Candilis. Um pátio. Foto: G. Monnier, 2010



Figura 11: Saint-Denis, Universidade Paris VIII, Biblioteca universitária, 1991-1997, arquiteto Pierre Riboulet. Hall. Foto: G. Monnier, 1999.



Figura 12: Saint-Denis, Universidade Paris VIII, Biblioteca universitária, 1991-1997, arquiteto Pierre Riboulet. Espaço de leitura. Foto: G. Monnier, 1999.

Dottelonde faz o projeto de uma construção industrializada (elementos de aço, sistema Petrof, e vedações Matra), e com uma relação original com a cidade, uma rua pública atravessando a construção. As fotografias, tomadas sucessivamente em 1974 e 1993, mostram que a vegetação complementa a construção de maneira feliz.

A questão da inserção urbana está na base do projeto da UTM de Toulouse. Candilis quer impor *a Universidade na cidade e a cidade na Universidade*; é no contexto das pesquisas internacionais dos arquitetos agrupados no Team X, que a equipe de Candilis, que já havia adotado o mesmo partido em Berlin-Dalhem, para os edifícios da *Freie Universität Berlin*, elabora o projeto de uma implantação numa trama sistemática de edifícios baixos, alternados com pátios arborizados.

De 1975 a 1990, não é construída nenhuma biblioteca. Nos anos seguintes, 110 novas bibliotecas têm suas obras iniciadas, no quadro do Plano Universitário 2000 (1988), depois, do plano U3M (1999); as coletividades entram num cofinanciamento benéfico, dado que a necessidade de uma Arquitetura “maior” é reconhecida (Merlin, 1995); a escolha de arquitetos renomados impõe-se e produz, finalmente, edifícios atrativos.

Os desafios políticos evoluem e engendram ações concertadas, enquanto a responsabilidade de cada universidade é mais bem afirmada. Vez por outra, os planos diretores buscam o meio-termo, e a missão dos arquitetos tende a corrigir, da melhor maneira possível, as escolhas anteriores; assim, a notável biblioteca de Paris VIII-Saint Denis (mais de 10.000 m<sup>2</sup>, arquiteto Pierre Riboulet), acrescentada posteriormente; do mesmo modo, em Dijon, a intervenção dos arquitetos Herzog, de Meuron e Zaugg. E, por fim, projetos ambiciosos: para Jussieu, a remoção do amianto e as transformações do campus permitem virar a página, após décadas de indecisão.

Insistimos na constatação das variedades dessas demandas e de seus desafios, porque formuladas a partir de posições sociais distintas. Uma trajetória idêntica à trajetória dos museus – que se afastam com frequência do centro da cidade –, com restrições ainda maiores de dimensionamento, sob o efeito de uma demanda quantitativa importante: da nova Sorbonne, aos campi dos anos 1960, esse dado da grande dimensão é uma constante, seja no projeto inicial, seja no crescimento programado. E, certamente, a recente passagem para as universidades de massa apenas acentua essa pressão.

Se examinarmos aqui a questão da implantação das universidades e de suas interpretações arquitetônicas, esboçar uma abordagem tipológica dá resultados desviantes. Em Paris, em 1925, o conceito de cidade universitária havia marcado, como mostramos anteriormente, a passagem da integração de funções, no Quartier Latin, a uma dissociação. Nos anos do pós-guerra, não faltam essas orientações díspares: abandona-se a dissociação, recompondo as funções num espaço unificado, ao mesmo tempo em que se hesita entre a implantação na cidade ou em sua vizinhança imediata, e o campus afastado. A primeira solução é brilhantemente ilustrada em Caen, pela única universidade da Reconstrução, que se beneficia de um grande investimento político das elites locais e da convicção produtiva dos reitores Daure et Mazet, a ponto de afirmar, no sítio majestoso de uma acrópole, uma real ambição programática e monumental; não se tornará um modelo, como o demonstra, alguns anos depois, o campus de Montmusard, com sua desajeitada implantação neourbana; mostramos como a vontade do reitor Bouchard não foi acompanhada pelas competências urbanísticas atualizadas.

Ignorando as recomendações da comissão competente do Quinto Plano, formuladas em 1965, há a seguir a tendência para o modelo importado do campus, cuja ilustração é Marseille-Luminy, em detrimento de qualquer continuidade urbana, e tendo por consequência uma fraca repercussão entrecruzada de atividades sociais, sendo que os sociólogos, como mencionado, evidenciaram muito bem a distância entre conforto técnico e conforto social. A força dos atores locais pôde, por vezes, manifestar-se: em Caen, em Orléans, em Marselha, onde a escolha do campus de Luminy foi a da municipalidade, compensado, mais tarde, pela implantação de um novo equipamento no centro da cidade, no bairro de Belzunce. Mas as decisões são dominadas, nos anos 1970, pelos poderes de uma burocracia centralizada, que se impõe de maneira peremptória nas implantações universitárias, como no citado caso das tribulações da Universidade de Paris VIII, de Vincennes, em Saint Denis, sem articulação com as coletividades locais. Escolhas tipológicas discutíveis não são raras, como o mencionado Centro Universitário da rua de Tolbiac. Apesar do empenho de Malraux, o centro universitário de Jussieu foi deixado inacabado e sem biblioteca; a torre Zamansky foi feita economizando na construção, sem respeito pelo refinado projeto do arquiteto Albert.

## LIÇÕES DA HISTÓRIA

### PRIMEIRA LIÇÃO

O desenvolvimento dos equipamentos universitários, ligado a uma problemática feita de urgências e de expedientes, submetido à busca de sítios pouco custosos, deixou espaço insuficiente para a afirmação da coerência de um projeto urbano. Enumeremos as questões envolvidas:

- a rivalidade estado/cidade foi com frequência um problema;
- o comando permaneceu, por muito tempo, como monopólio dos responsáveis pela construção – os arquitetos –, com ambição insuficiente;
- no comando do Ministério da Educação, faltou um grande “ministro construtor”;
- o campus medíocre à francesa é o resultado da falta de convicções fortes, de pressões contrárias, de escolhas no “automático” e também, talvez, da falta de interesse da comunidade universitária de então por essas questões, consideradas triviais.

O campus medíocre à francesa não foi, portanto, uma fatalidade: uma longa ausência de qualquer doutrina, afastado de todo debate, o longo monopólio de responsáveis pela construção muito limitados entravaram, por longo período, o êxito daquilo que poderia ter sido o grande canteiro da República.

### SEGUNDA LIÇÃO.

A autonomia das universidades, na França, permaneceu por muito tempo como letra morta, apesar do conteúdo explícito sobre isso, na lei de 1968. Daí a negociação complexa dos projetos, por muito tempo, entre estado e municípios. A lei LRU, de 10 de agosto de 2007<sup>19</sup>, tem como principal proposta que, até 1º de janeiro de 2013, todas as universidades tenham autonomia orçamentária (artigo 50) e de gestão de seus recursos humanos, e que possam se tornar proprietárias de seus bens imóveis.



Figura 13: Paris, Centro Universitário Jussieu, 1964-1972, arquiteto Edouard Albert. Torre Zamansky, reabilitada em 2009 pelo arquiteto Thierry Van de Wyngaert.  
Foto: G. Monnier, 2009

### TERCEIRA LIÇÃO.

A entrada das universidades nas problemáticas do patrimônio foi por muito tempo considerada, na França, como prematura. Apenas recentemente, as coleções científicas e de obras de arte das universidades são objeto de proteção. A autonomia das universidades será capaz de reverter a situação?

### UM PROJETO PARA O FUTURO.

Se nenhuma universidade está, na França, diferentemente de Louvain-la-Neuve, na Bélgica, na origem de uma cidade nova<sup>20</sup>, a implantação no platô de Saclay, ao sul de Paris, de um conjunto de equipamentos, adquirirá, com o tempo, uma dimensão urbana. Esse conjunto surgiu da soma de órgãos científicos (o CNRS, desde 1946, o CEA, em 1952), de laboratórios da Faculdade de Ciências de Paris, em 1952 (base da futura Paris XI), das “Grandes Écoles” (entre outras a HEC –Hautes Études Commerciales –, em 1964, e a Politécnica, em 1976); esse conjunto deu origem, em 2006, a um projeto de operação de interesse nacional (OIN), de Massy – Palaiseau – Saclay – Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines, cuja área se estenderá por 28 municípios, no sudoeste da Île-de-France.

Um concurso internacional de Urbanismo, lançado por iniciativa de um comitê dirigente que agrupa todos os grandes decisores políticos, foi julgado por um júri que se reuniu em 12 e 13 de outubro de 2007, mais de 60 anos depois desse processo cumulativo. Esse prazo demonstra, por si só, como a gestão do espaço permaneceu por muito tempo como uma dimensão ausente na prática dos organismos decisórios, e mais ainda nos níveis mais altos da administração de Estado.

de 60 anos de um desenvolvimento sem visão de conjunto, os objetivos do concurso – cujo edital preconizava que o projeto de transformação aliasse desenvolvimento econômico, novas residências, serviços adequados e, ainda, qualidade ambiental, pensando essas questões em termos de sustentabilidade – estão à altura do problema colocado.

### NOTAS

<sup>1</sup> HOTTIN, Christian. Naissance d'une architecture spécifique. In: HOTTIN, Christian (org.). *Universités et grandes écoles à Paris: les palais de la science*. Paris: Action artistique de la ville de Paris, 1999. Coleção 'Les constructions universitaires', *Le Patrimoine de l'éducation nationale*. Paris: Ed. Flohic, 1999, p. 904-922. POIRRIER, Philippe (org.). *Paysages des campus: Urbanisme, architecture et patrimoine*. Dijon: Éditions universitaires de Dijon, 2009, 187 p. Posfácio de Gérard Monnier. *In Situ*, Les patrimoines de l'enseignement supérieur. Paris, n. 17, 2011. Suplemento. GIRAULT, Jacques; LESCURE, Jean-Claude; VADELORGE, Loïc (orgs.). *Paris XIII, histoire d'une université en banlieue (1970-2010)*. Paris Ed. Berg International, 2012. COMPAIN-GAJAC, Catherine (org.). *Conservation – Restauration de l'architecture du Mouvement moderne. Choix d'architectures – Etat des lieux – Regards croisés*, Collection Histoire de l'art 2. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2012.

<sup>2</sup> Colóquio para a proteção da Universidade de Mirail, Toulouse, 8-9 de abril de 2010. 2011-2012. Preparação de um colóquio organizado pela Academia de Paris para celebrar o 40º aniversário das universidades da Île-de-France.

- <sup>3</sup> HOTTIN, Christian. Le bicorne et la boîte à claque: le patrimoine universitaire. In: *Mémoire et culture matérielle de l'Université*, journée d'études organisée par le LASMAS (EHES), le GREE, le LPHS-AHP et l'ERAEF (Université Nancy II), Nancy, 8 avril 2005. Documento eletrônico (disponível *on line*): christianhottin\_2005\_bicorneetboiteaclaque.pdf
- <sup>4</sup> POIRRIER, Philippe. Le campus, au cour du système culturel américain. In: POIRRIER, op. cit., p. 21.
- <sup>5</sup> Na França, as universidades são públicas e sob a tutela do Estado, que as financia. O princípio de sua autonomia é recente, e é aplicado desde 1º de janeiro de 2013. Antes de 1968, as universidades eram compostas por faculdades disciplinares: ciências, letras, direito, medicina. O princípio da pluridisciplinaridade é contemplado na lei Faure sobre as universidades, votada em 12 de novembro de 1968. As universidades, na França, estavam, até 1945, todas implantadas em centros urbanos. Essa implantação foi questionada: o modelo de campus já fora adotado em 1925, para a Cidade Universitária de Paris. E, depois de 1940, os cientistas franceses exilados nos Estados Unidos constatam que a pesquisa nuclear é feita em campi afastados das cidades. Desde então, se coloca a questão de implantação.
- <sup>6</sup> TEXIER, Simon; RADOUAN, Sébastien. *Denis Honegger*. Coleção "Carnets d'architectes". Paris: Ed. In Folio, 2010.
- <sup>7</sup> Retomo dados expostos na minha contribuição, Nouveaux points de vue sur la demande qualitative dans l'architecture entre 1944 et 1950. In: BONILLO, Jean-Lucien; MASSU, Claude; PINSON, Daniel (org.). *La modernité critique, autour du CIAM 9 d'Aix-en-Provence – 1953*. Marseille: Ed. Imbernon, 2006, p. 130-143.
- <sup>8</sup> HUET, Nicolas. *Enquête sur la reconstruction de Caen*. Paris: Ecole d'architecture de Paris-Belleville, monografia datilografada, 1988.
- <sup>9</sup> Marc Brillaud de Laujardière, diplomado em 1914, venceu o Grand Prix de Roma, em 1920.
- <sup>10</sup> Cf. Danièle. *La reconstruction des villes françaises de 1940 a 1954: Histoire d'une politique*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- <sup>11</sup> COLIN, Jean. *Promenades à l'Université de Caen*. Conidé-sur-Noireau: Centre de Publications de l'Université de Caen / Charles Corlet, 1998.
- <sup>12</sup> Cf. Huet, op. cit.
- <sup>13</sup> HOTTIN, Christian. De la Halle aux vins à l'UPMC: quel chantier! Entrevista on line, no sitio UPMC. Consulta: 15 de julho de 2012.
- <sup>14</sup> BOUCHARD, Marcel. *Pour la Bourgogne, pour son Université. Souvenirs et réflexions*. Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 2008, p. 91-92. [1973].
- <sup>15</sup> PATRIAT, Claude. L'Université mise en formes. L'essai du campus Montmuzard. In: POIRRIER (org.), op. cit., p. 133-147.
- <sup>16</sup> BEJEAN, Sophie. L'Université de Bourgogne: un campus à l'œuvre. In: POIRRIER (org.), op. cit., p. 125-132.
- <sup>17</sup> Cf. OSTROWETSKY, Sylvia. *Sociologues en ville*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- <sup>18</sup> DELASNE, Sabine. Illusions et désillusions des premiers campus en France. In: POIRRIER (org.), op. cit., p. 43-54.
- <sup>19</sup> Loi n° 2007-1199 du 10 août 2007 relative aux libertés et responsabilités des universités. Consultável em: . Acesso: 19 março 2013.
- <sup>20</sup> Nascida da querela linguística que opôs, em 1967 e 1968, estudantes neerlandófonos e francófonos, a cisão entre a (KUL) e a (UCL) foi efetivada em 18 de setembro de 1968. Levou à criação, na Valônia, de Louvain-la-Neuve, em torno e para a Universidade; a cidade tinha, em 31 de dezembro de 2010, 10.000 habitantes e 20.000 estudantes.

---

**Gérard Monnier**

Professor Emérito da Universidade Paris I Panthéon-Sorbonne

## PEQUENAS INTERVENÇÕES PARA GRANDES MONUMENTOS: A ESCOLA DE MATEMÁTICA DE GIO PONTI NA CIDADE UNIVERSITÁRIA DE ROMA, 1935-2013

Simona Salvo

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

### AS QUESTÕES HISTÓRICO-CRÍTICAS

Reconhecida, por historiadores e arquitetos, como uma das obras mais belas e importantes de Gio Ponti e da primeira metade do século 20 na Itália, a Escola de Matemática da Cidade Universitária de Roma está entre as obras menos estudadas do arquiteto<sup>1</sup>.

Esse dado reflete a dificuldade histórico-crítica já presente na busca de um “lugar” para a figura de arquiteto e homem de cultura como a que Ponti certamente teve. Se, com efeito, uma parte da produção do arquiteto recebeu facilmente reconhecimento – basta pensar nas obras de desenho industrial –, muitas de suas principais obras de Arquitetura são, por outro lado, ignoradas, e apenas recentemente foram objeto de atenção, também como consequência de obras de restauro – como é possível ver pelo surpreendente sucesso obtido com o restauro do arranha-céu Pirelli, em Milão, que, entre muitas formidáveis consequências, resultou também numa releitura mais aprofundada da produção arquitetônica de Ponti, dos anos 1960<sup>2</sup>. Com efeito, a produção arquitetônica de Ponti, antes da construção do primeiro edifício Montecatini em Milão, é pouco estudada. Os anos 1920 e 1930 representam, ademais, um período histórico para nada historicamente “resolvido”, passível de revisões e de releituras, esperando que sejam iniciadas as pesquisas arquivísticas, indagações diretas das obras e restaurações que permitam obter novas aquisições críticas. Nesse processo, a figura e a obra de Gio Ponti estão, hoje, ganhando um novo relevo, diverso daquele, muito redutor, do desenho industrial, ao qual foi relegado pela historiografia da Arquitetura italiana, delineando o valor de uma figura de intelectual e de arquiteto complexa e articulada, além de difícil de ser enquadrada em seu âmbito histórico, cultural e político.

Nesse contexto crítico, a Escola de Matemática ocupa um papel decididamente importante e merece ser estudada não apenas em termos “figurativos”, com base em desenhos, projetos e imagens da época, mas também de modo direto, na construção hoje conhecida, ademais, em sua “íntima” consistência física.

O edifício é belíssimo, apesar das numerosas transformações sofridas e de um uso que, mesmo se vantajosamente perpetuado ao longo dos anos, resulta “quantitativamente” insustentável, para um edifício tão precioso e delicado. As transformações, ademais, continuam a ser feitas, mas ainda sem o necessário conhecimento científico, e conduzidas por uma oscilante e nem sempre límpida intenção de “elevá-lo” ao nível de monumento, sem, de fato, conseguir resultados concretos para sua conservação. Edifícios preciosíssimos para a história da Arquitetura italiana, e tão belos a ponto de atrair a atenção e curiosidade de estudiosos, nem sempre atraem, por outro lado, a merecida atenção no momento do restauro. Emerge de novo aqui a comparação com a experiência da

restauração do Pirelli, protagonista de vicissitudes, afortunadamente – e talvez de modo casual – muito diversas, que, infelizmente, são exceção à “normal” desatenção que caracteriza as intervenções em monumentos do século 20.

A Escola, portanto, demandaria estudos, pesquisas, levantamentos, análises comparativas e atenção técnico-científica dignos de um monumento antigo, além de um adequado suporte técnico-administrativo e econômico, condições indispensáveis, mesmo tendo em vista intervenções de pequena monta, aparentemente pouco incisivas, mas que, se feitas sem um programa geral e sem um aprofundado conhecimento material do existente, podem causar danos notáveis.

O início de um processo de estudo / reconhecimento / conservação / restauração parece hoje muito difícil, pelas razões apontadas e por causa da profunda crise por que está passando a cultura e a sociedade italiana, que, de variados modos, mostra não saber ou não querer investir em si mesma. São apresentados, a seguir, os resultados de uma pesquisa voltada ao conhecimento de algumas partes do edifício, que em breve serão objeto de uma intervenção<sup>3</sup>. A pesquisa continua à espera de tempos melhores e de uma abordagem mais ampla e completa.

#### GIO PONTI (1891-1979) E OS ANOS 1930

Gio Ponti nasce em Milão, em 18 de novembro de 1891, filho de Enrico Ponti e Giovanna Rigone. Apesar de suas paixões serem a pintura e o desenho, inicia os estudos de Arquitetura no Regio Istituto Tecnico Superiore de Milão, mas é obrigado a interrompê-los, para participar da Primeira Guerra Mundial; acabado o conflito, obtém, em 1919, o diploma de “arquiteto civil”, junto à escola de engenharia milanesa. Em 1920 se casa com Giulia Vimercati e, em 1932, ano em que se prepara para projetar a Escola de Matemática, já tem três filhos; em 1937, nascerá Giulio. [Fig. 1]

Fig. 1: Família Ponti em 1934, retratada por Massimo Campigli (Irace, 1988, p. 10).



Começa uma intensa atividade no desenho industrial, que levará adiante por toda a vida, e, em 1923 (até 1930), torna-se diretor da Manufatura Cerâmica Richard Ginori de Milão e participa da I Bienal de Artes Decorativas realizada na Isia de Monza, primeira experiência, seguida de outras em 1925, 1927 e 1933. Em 1926, inicia uma colaboração como industrial designer, com Venini e com Christofle, e, no mesmo período, trabalha com a firma Fontana, produtora de vidros artísticos, da qual é diretor artístico, entre 1931 e 1933<sup>4</sup>.

Em 1926, Ponti abre um escritório de Arquitetura com Mino Fiocchi e Emilio Lancia. Nos anos de colaboração com eles, Ponti projeta e realiza muitos edifícios importantes, quase todos em Milão. São, em geral, casas – a primeira na Rua Randaccio (1924-26) –, tema que é o fulcro da pesquisa arquitetônica de Ponti, nos anos 1920 e 1930. A 1931 remontam as primeiras *domus*, casas típicas que Ponti projeta para a burguesia médio-alta milanesa, realizando uma ideia do habitar que ultrapassa a residência e exprime, de fato, um modo de compreender a Arquitetura e seu papel estético, social, e cultural.

O encargo para projetar a Escola de Matemática na nova Cidade Universitária de Roma, por certo muito diferente pelo comitente e por tipologia dos precedentes, chega em 1932 e prosseguirá nos três anos sucessivos.

Em 1933, talvez durante a realização da casa Rasini em Milão, é interrompida a colaboração com Lancia e, provavelmente, Ponti trabalha sozinho nos projetos em curso naquele período.

Associando-se a Eugenio Soncini e Antonio Fornaroli, Ponti projeta e realiza outras casas típicas e trabalha em um dos encargos mais importantes daqueles anos: o edifício da Faculdade de Letras e a sistematização das salas do edifício central e da reitoria da Universidade de Pádua. Mas o projeto que o tornará mais conhecido para comitentes social e culturalmente proeminentes é de 1936, de Guido Donegani, para realizar a sede da sociedade Montecatini, no centro de Milão.

Nos mesmos anos, a atividade de Ponti diversifica-se e ramifica em diversos campos: desenha cenários e figurinos para o Teatro alla Scala, funda, em 1928, com Gianni Mazzocchi, a revista *Domus*, que dirige até morrer, com exceção de um breve período, entre 1941 e 1947, durante o qual funda e dirige *Stile*, outra revista refinada. Em 1936, ademais, Ponti é nomeado professor de Arquitetura de Interiores no Politécnico de Turim, depois no de Milão, encargo que mantém até 1961.

Esses anos de intensa atividade coincidem com a ascensão e afirmação do regime fascista. Sem dúvida, Ponti participa e contribui para a entrada do fascismo nas políticas culturais e arquitetônicas do país, mas mantém dele certa distância ideológica. Toma parte das iniciativas de difusão que confluem no Sindicato Fascista de Arquitetos, tornando-se membro do Conselho Nacional do Sindicato em 1933<sup>5</sup> e, em 1936, membro da Comissão para os Littoriali di Architettura.

Nesse período, sua produção artística e arquitetônica é voltada aos temas ligados ao classicismo, próximos ao movimento *Novecento*, que se contrapõe ao racionalismo do *Gruppo 7*. Permanece autônomo na polêmica entre tradicionalistas e racionalistas italianos e cria um estilo próprio, que Edoardo Perisco, em 1934, definirá, de modo mais adequado do que outros, como “mediterrâneo”<sup>6</sup>. Ponti, ademais, distingue-se também por uma extraordinária constância e coerência na produção intelectual, artística e arquitetônica, mesmo evoluindo segundo o mudar da cultura e da tecnologia. Constância e coerência



que derivam de sua sensibilidade artística e capacidade intelectual e, talvez, ainda, de uma intensa fé religiosa, mas também – e eventualmente sobretudo – do caráter otimista, incapaz de intransigências e sectarismos, e livre de preconceitos: crê no futuro e considera firmemente que só pode ser melhor do que o presente. É naturalmente aberto a todas as formas de colaboração artística, interativo por índole e criador de verdadeiras osmose culturais, testemunhadas também pelas revistas que dirige, *Domus* e *Stile*, verdadeiros “lugares de encontro” e de diálogo entre intelectuais.

Esse parece ser o fio condutor de todas as suas obras, também no que se refere à escola feita em Roma, uma obra que já propõe *in nuce* “cristal” e “forma finita”, antecipando aqueles princípios que Ponti enunciará nos anos sucessivos<sup>7</sup>.

### A CONSTRUÇÃO DA CIDADE UNIVERSITÁRIA DE ROMA

As atribuições que acompanham a construção da Cidade Universitária de Roma, entre 1930 e 1935<sup>8</sup>, são complexas, problemáticas e profundamente entrelaçadas com a história do país e, certamente, do ponto de vista historiográfico, ainda não amadurecidas. Naqueles anos se aglutinam, com efeito, profundas transformações culturais na profissão de arquiteto, no ensino universitário, na transformação das grandes cidades italianas, especialmente de Roma, na política nacional e europeia, na estruturação político-institucional e cultural do país.

Fig. 2: Planta da cidade universitária de Roma (Architettura, fascículo especial, p. 3, 1935).



A área escolhida para a nova Cidade Universitária, adjacente ao hospital Policlínico, ademais de propriedade pública, aproximadamente retangular, configura-se de tal modo, que consentia uma implantação urbanística regular e simétrica. Mussolini atribui a gestão técnica, política e administrativa da operação *in totum* a Marcello Piacentini. Em sintonia com o projeto político-cultural de Mussolini, de evocar o fausto da antiga Roma pelo fascismo, Piacentini propõe uma implantação basilical, composta de uma via central cortada por um eixo transversal, com terminação curvilínea. Os doze edifícios universitários são escalonados ao longo dos eixos: Piacentini retém para si o projeto urbanístico e da reitoria, e atribui a dez jovens arquitetos os outros projetos. A Ponti, confere o projeto para a Escola de Matemática, situado na extremidade do eixo transversal, em posição de grande visibilidade.

As razões dessa escolha deixam margem a várias hipóteses, pois, diferentemente de outros jovens colegas, Ponti não pertencia às fileiras estilísticas tradicionalistas ou racionalistas da época, tendo uma versão interpretativa autônoma da modernidade. Ponti, ademais, era apreciado por Mussolini e por Piacentini (com o qual já tinha relações profissionais, de amizade e de estima recíproca), por ser diretor da *Domus*, ponto de encontro do pensamento intelectual da época, além de suas ligações com comitentes, industriais e de alto prestígio social, da Milão da época<sup>9</sup>.

A construção da Cidade Universitária foi iniciada em 1931, e sua inauguração ocorreu em 31 de outubro de 1935, apesar de os edifícios ainda estarem incompletos. [Fig. 2]

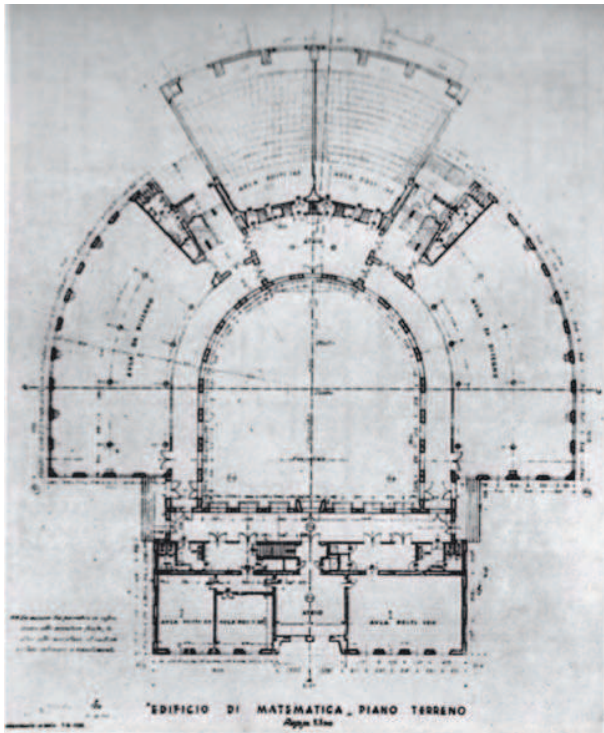


Fig. 3: Planta do pavimento térreo (ASSUR, Patrimonio Edilizio, 1935).

### O PROJETO PARA A ESCOLA: UMA “CASA PARA A MATEMÁTICA”

O encargo para projetar a Escola de Matemática foi atribuído formalmente a Ponti, em julho de 1932. Piacentini, no entanto, já havia entrado em contato e encontrado os projetistas, em abril daquele ano<sup>10</sup>; em agosto, os projetistas se encontraram em Roma, pouco antes de entregar os projetos a Piacentini, que os havia pedido até o final de setembro. No entanto os documentos mostram que o projeto da Escola prosseguiu muito além daquela data e depois do início da construção, em fevereiro de 1934, prolongando-se até outubro de 1935 e empenhando Ponti na definição e na modificação de vários aspectos construtivos, arquitetônicos, e na escolha dos materiais. Ademais, pode-se verificar que nenhum dos desenhos e das numerosas variantes conservadas nos arquivos corresponde ao edifício construído<sup>11</sup>. [Fig. 3]

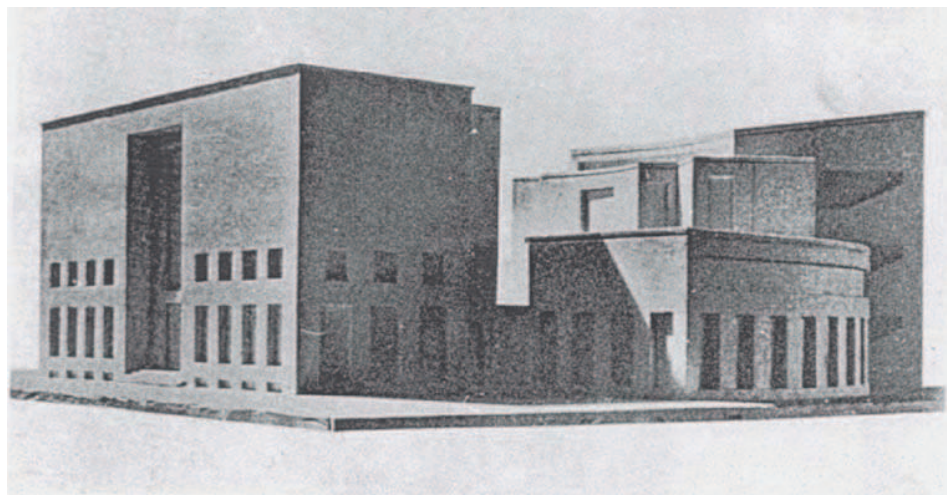
Como para os outros edifícios universitários, o projeto para a Escola foi adequado com base nas exigências de distribuição, espaciais,

didáticas e de pesquisa em matemática da época, e definido por Ponti depois de ter consultado o professor mais antigo, Guido Castelnuovo, e o mais jovem, Enrico Bompiani<sup>12</sup>. Consistia de quatro salas de desenho, outras tantas salas com desnível, duas com 162 lugares e duas com 450 lugares, várias salas com 50/100 lugares, uma biblioteca, sala de professores, sala do conselho e pátio interno.

Apesar de alguns requisitos projetuais terem sido impostos por Piacentini – entre os quais, a uniformidade e simplicidade das fachadas, a escolha dos materiais a serem empregados, o recurso aos elementos arquitetônicos modernos – , Ponti teve liberdade de agir com maior independência, fato que permitiu a realização de um edifício harmonioso, diferente das linhas monótonas e abstratas dos volumes dos outros edifícios da Cidade Universitária<sup>13</sup>. O projeto, desde sua primeira concepção, previa uma articulação planimétrica constituída por três corpos justapostos, diferentes na forma e dimensão, correspondentes às três funções a serem abrigadas: para a pesquisa em matemática, biblioteca e salas dos professores, um volume prismático voltado ao espaço público; para o ensino de geometria, dois volumes curvilíneos, dispostos em torno do pátio interno; para as atividades didáticas de matemática, grandes salas escalonadas, dispostas em três níveis, de modo a formar uma “torre”. As superfícies eram revestidas com materiais diversos: tijolos litocerâmicos para o edifício principal, placas quadradas de travertino para a fachada, e argamassa clara para os outros volumes; as aberturas, por sua posição, configuração e dimensão, mostravam, no exterior, a distribuição espacial interna, e possibilitavam uma leitura fluida e contínua, de modo a permitir a visão, de um bloco para outro e do interior para o exterior. Composição, geometria, proporção são, portanto, “cristalinas”, fáceis de ler e distinguir, mesmo se complexas em sua articulação espacial e em sua inter-relação. A fluidez espacial e visual era certamente possível, pelo recurso a uma estrutura de concreto armado – projetada em colaboração com o engenheiro Zadra –, e constituída por uma atenta e refinada composição, tendo, ao centro, o pátio, espaço centrípeta e centrífuga e fulcro dos raios visuais que atravessam o edifício. [Fig. 4]

Nesse contexto, a biblioteca representa um dos espaços de maior valor do edifício. Pensada por Ponti como ambiente com altura tripla, constava de uma

Fig. 4: Foto da maquete do projeto, de c. 1934, hoje não mais encontrável (Capitolium, Roma, n. 12, p. 598, 1933).



grande sala, iluminada por uma abertura vertical colocada no centro da fachada principal, que unia os três níveis, e por uma abertura horizontal colocada na cobertura, ao longo de toda a sua extensão; de resto, as paredes eram inteiramente revestidas por estantes acessíveis por três níveis de patamares. A grande abertura na fachada era decorada por vidraria colorida, que permitia a entrada de uma luz modulada e variável (por vezes, até mesmo ofuscante, a ponto de exigir uma pesada cortina), enquanto o lanternim da cobertura era constituído por um volume saliente, coberto por abobadilha pré-fabricada com formas de concreto associadas a tijolos de vidro e caixilhos laterais pivotantes, banhando o interior com uma luz natural difusa. Os efeitos espaciais e de iluminação faziam, portanto, um grande efeito. [Fig. 5]

Conduzida, talvez, de modo individual, no momento em que se interrompe a colaboração com Lancia, o projeto e a realização da Escola marcam uma virada importante na produção de Ponti, que passa de um classicismo milanês a uma manifesta modernidade, voltada à ideia da Arquitetura como cristal. Isso não impede que, no projeto para a Escola, Ponti recorra a elementos linguísticos que pertencem à expressividade de outras obras suas, mas aqui declinados segundo uma diversa composição tecnológica e material. Basta pensar na cornija que coroa o volume principal, constituída por uma balaustrada de concreto moldada em canteiro, com acabamento superior de travertino – presente, em diversas versões, no edifício romano Salvatelli, no primeiro edifício Montecatini de Milão e na clínica Columbus de Milão –, assim como o lanternim de vitrocimento da biblioteca, reapresentado em forma “tecnologicamente evoluída”, no primeiro edifício Montecatini. Mas é na grande vidraça que ornamenta a fachada que se demonstra o grande entrelaçamento cultural estabelecido entre os artistas ativos naqueles anos e o papel que em sua produção tiveram os materiais novos ou feitos de maneira inovadora, como o vidro. Ponti, com efeito, propõe um elemento – a vidraça decorada –, que será reproposto na sistematização da Mostra Internacional da Imprensa Católica no Vaticano, em 1935, e no edifício da reitoria da Universidade de Pádua, de 1933-1934. As duas, assim como a vidraça da Escola de Matemática, foram todas realizadas pela Fontana Arte. Encontram, ademais, paralelo iconográfico e técnico direto com a realizada, em 1932, pela

Fig. 5: Lanternim que ilumina a sala de leitura da biblioteca, visto de baixo  
Foto: S. Salvo.





Fig. 6: O edifício, logo após a conclusão (Architettura, Milão, fascículo especial, p. 46, 1935)



Fig. 7: Fachada principal do edifício em 1935 (Architettura, Milão, fascículo especial, p. 45).

Figura 8: Lyon, Bron, Universidade Lyon II, 1969-1972, arquiteto Robert Dottelonde. Foto: G. Monnier, 1974.



Figura 9: Toulouse, Universidade Toulouse Le Mirail, 1961-1971, arquiteto Georges Candilis. Planta esquemática.



Fontana Arte, a partir de desenhos de Mario Sironi, para o átrio do edifício das Corporações, na via Vêneto, em Roma, edifício projetado por Piacentini e Giuseppe Vaccaro entre 1928 e 1932, cujo átrio, ademais, Ponti estava decorando com cerâmicas Ginori. Entre esta última e a vidraça desenhada por Ponti para a Escola, existem importantes relações figurativas, cromáticas e técnicas, que reforçam as *liaisons* culturais, ainda inteiramente a serem exploradas<sup>14</sup>.

## A REALIZAÇÃO DA OBRA<sup>15</sup>

A Escola de Matemática, juntamente com o edifício da Química, de Pietro Aschieri, entram no lote IV das obras de realização da Cidade Universitária, o último a ser iniciado, em 1934, por causa do atraso na expropriação das áreas onde seriam construídos os edifícios e por problemas ligados às características do terreno, que impuseram mudanças substanciais na realização das estruturas de fundação. [Fig. 6]

Em 21 de abril de 1935, dia da inauguração, o edifício está concluído nas partes essenciais, as visíveis para o cortejo que atravessa a Cidade Universitária, mas não completamente acabado, uma vez que o fornecimento de materiais e as obras prosseguem além daquela data, e Ponti continua a trabalhar, “ajustando” o projeto. Em relação aos desenhos de 1935, o edifício construído apresenta diferenças: no revestimento da fachada, feito de placas de travertino, com juntas alinhadas; no previsto revestimento litocerâmico, que caracteriza apenas a parte posterior da construção principal, enquanto a argamassa é aplicada em outras superfícies menos visíveis. A escolha de materiais excepcionais, como o branco de Carrara e o negro Itália para o átrio de entrada, é determinada com a obra em andamento, constituindo um deliberado fornecimento “irregular”, enquanto os pisos dos ambientes que não eram de representação são em placas de granilite cinza-esverdeado, de travertino ou de linóleo; para a caixilharia, por outro lado, recorre-se a vários materiais, como a madeira, o ferro e o anticorodal<sup>16</sup>. [Fig. 7 ]

Entre os vários aspectos e vicissitudes que acompanharam a construção da Escola, a realização da vidraça da fachada principal e a do lanternim também têm particular interesse, a primeira pelo fato de ter sido destruída e, agora, poder ser lembrada somente por fotografias da época<sup>17</sup>, e o segundo deixa numerosas dúvidas sobre o tipo de construção e sobre as modificações que poderiam ter ocorrido durante sua realização. [Fig. 8]

Enquanto alguns documentos mencionam a instalação da vidraça – e os problemas relacionados às infiltrações de água que logo ocorreram<sup>18</sup> –, não há documentação técnico-administrativa, projetual ou contábil que ateste a construção do lanternim da biblioteca. Nos desenhos de Ponti, até mesmo os que remontam a 1935, os mais detalhados e próximos da obra realizada, o lanternim está desenhado de modo apenas esquemático, como volume fechado na parte superior por uma cobertura plana de vitrocimento, diversa daquela construída. Também nesse caso, os documentos do Cerur atestam a existência de infiltrações, tanto que a obra não foi paga à empresa Adriani, executora das obras de alvenaria, que não deixou de se queixar aos comitentes. A essas queixas, somam-se ainda outras – como as de Ponti, que, em junho de 1937, teve de solicitar ao Reitor o pagamento de sua última parcela<sup>19</sup> –, que deixam entrever as dificuldades econômicas em que estava o Consórcio, que, com efeito, fez de tudo para adiar a liquidação de muitas obras ou, simplesmente, negou-se a pagá-las.

## FORTUNA E DESVENTURA CRÍTICA DE PONTI E DE SUA ESCOLA

O sucesso do edifício foi imediato e amplo: até a Segunda Guerra Mundial, a Escola de Matemática foi considerada uma das sedes universitárias modernas mais belas da Itália e da Europa. Mas, a partir do pós-guerra, as publicações italianas excluíram Ponti e “sua” Escola de qualquer consideração. O edifício, a seguir, desaparecerá dos livros dedicados a Ponti após sua morte, ocorrida em 1979<sup>20</sup>. Uma última menção pode ser encontrada no celebratório *Aria d’Italia. Espressione di Gio Ponti*, publicado em 1954, e na monografia de sua filha Lisa, não por acaso editado na Grã-Bretanha<sup>21</sup>. A fortuna de Ponti e da Escola, com efeito, sobreviverá mais no exterior, principalmente nos países de língua inglesa. Na Itália, o edifício, ao contrário, será ignorado, ou até mesmo objeto de uma explícita *damnatio memoriae*, reservada a essa e a outras obras-primas construídas durante o período fascista. Como tal, será deixada de lado, em especial pelos historiadores da Arquitetura de “escola romana” que, por várias razões, formarão uma decisiva resistência cultural contra qualquer produção arquitetônica próxima ao fascismo; entre eles, Bruno Zevi exercitará uma influência funesta sobre a leitura histórico-crítica da obra pontiana<sup>22</sup>.

Hoje, quarenta anos depois de sua morte, há uma crescente reapreciação de Gio Ponti e de muitas de suas obras, em especial as que remontam aos anos 1950 e 1960, mas não é possível dizer que a Escola tenha readquirido uma justa consideração. Permanece o fato de que, depois de anos de esquecimento, o início de um processo histórico-crítico de reconhecimento fundamentado em bases científicas e historiográficas permanece enredado em vários obstáculos e dificuldades, entre elas, a análise da relação entre Ponti e a ideologia cultural do fascismo, operação já feita em relação a outras figuras de relevo na produção arquitetônica italiana do século 20<sup>23</sup>, que mostrou toda a dificuldade desse percurso.

Acrescentam-se, ainda, outras questões que induziram a deixar de lado a Escola, ligadas também à falta de clareza histórico-crítica com que é analisado o estilo pontiano dos anos 1930, período historiograficamente menos “resolvido” de sua produção, não mais do “clássico” (casas típicas), mas não ainda “moderno” (primeiro edifício Montecatini). Desse modo, com base numa leitura exclusivamente figurativa e indireta, a escola é definida como “*o edifício mais original da Cidade Universitária e uma espécie de interpretação romana do ‘neoclassicismo’ milanês, com uma alusão, na parte posterior, ao léxico racionalista*”<sup>24</sup>; mas, também, “*um dos edifícios mais interessantes, talvez aquele que, mais do que os outros, é capaz de exprimir a ambiguidade e as oscilações da pesquisa arquitetônica daqueles anos na Itália*”<sup>25</sup>; ou, ao contrário, tão insignificante, a ponto de não ser nem ao menos considerado entre as obras dos anos 1930<sup>26</sup>. Pesa, ainda, a paternidade “híbrida” da obra, pois Ponti é reconhecido como autor do projeto, mas, segundo alguns, constringido pelos condicionamentos piacentinianos e afastado da construção, que foi confiada a outros. São convicções que hoje devem ser refutadas, com base numa leitura mais acurada dos documentos de arquivo e do edifício construído.

Numa avaliação mais ampla sobre Ponti, não deverá ser excluído o peso dos aspectos humanos e de caráter do homem que Gardella descreve como “*aberto, de vitalidade exuberante, generoso para com os outros e em particular com os jovens [...]. Com Ponti não se sentia jamais a diferença de idade e eu o recordo como um caro amigo que me deixou uma grande lição de amor pela Arquitetura*”

[...]. Além da amizade, creio que deva ser relida numa perspectiva histórica a vasta produção arquitetônica de Gio Ponti (as obras realizadas ou projetadas) para colocar sob uma luz justa a figura de um arquiteto que teve papel importante na cultura arquitetônica italiana do século que está para terminar”<sup>27</sup>.

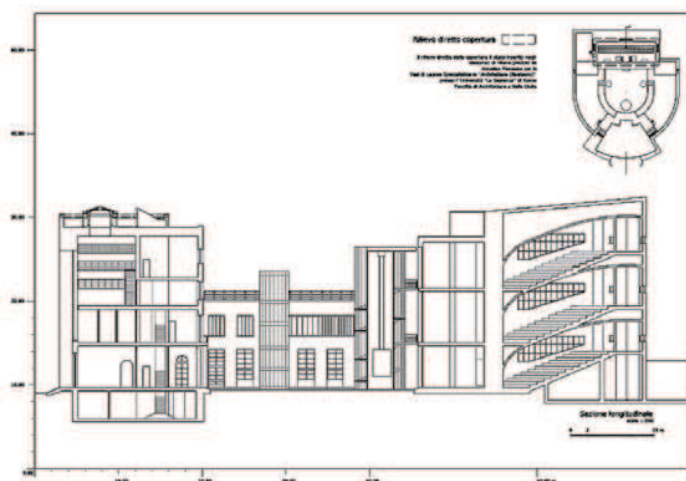
Permanece o fato de que o estado de conservação material em que está hoje o edifício não é reconfortante: apesar de ser protegido pela lei de tutela dos monumentos desde 1989, e a despeito daquilo que foi escrito<sup>28</sup>, os organismos institucionais e de direção da Sapienza, os usuários e a opinião pública ainda não reconheceram efetivamente seu valor como monumento.

### ACRÉSCIMOS, MODIFICAÇÕES E ALTERAÇÕES DE 1935 ATÉ HOJE: UM BALANÇO “MATERIAL”

As primeiras modificações no edifício foram feitas imediatamente após sua construção. Já em 1935, os documentos mencionam uma “sobre-elevação”, realizada pelo próprio Ceruri [Fig. 9]. Em 1940, a parte oriental foi destinada ao Instituto Nacional de Alta Matemática (Indam), e as grandes salas foram subdivididas em pequenos escritórios; nos anos sucessivos, o Instituto substituirá “autonomamente” os caixilhos originais, por outros de alumínio anodizado. Em 19 de julho de 1943, durante o bombardeio do bairro de S. Lourenço, uma bomba atingiu a Cidade Universitária, danificando o Edifício da Química, de Pietro Aschieri, e despedaçando a preciosa vidraça da fachada da Escola de Matemática. A caixilharia foi mantida, mas os vidros foram substituídos logo depois de 1943 e, de novo, nos anos 1990, pelo Escritório Técnico da Universidade. [Fig. 10]



Fig. 9: Principais modificações arquitetônicas ocorridas após 1935  
Elaboração: Pomante.





Com o tempo e com a ocorrência de várias transformações, institucionais ou não, que ocorreram na Universidade e em suas obras arquitetônicas, o edifício sofreu numerosas e desastrosas transformações. Mesmo tendo conservado sua função de origem, passou por contínuas modificações, para adequar suas estruturas ao consistente aumento do número de estudantes, às mudanças nas características da didática e da pesquisa, de modo que, hoje, não se percebem os benefícios do fato de ter mantido a função de origem<sup>29</sup>.

Um exemplo dramático das consequências dessas mudanças é visível na biblioteca. O aumento dos usuários, com efeito, sobrecarregou e alterou o uso dos espaços, atingindo espaços “funcionalmente frágeis”, como o chamado átrio dos professores (definição indicada por Ponti), situado no primeiro pavimento e antes incluído na biblioteca. A 1954, remonta a redução da tripla altura que caracterizava o espaço central da sala de leitura, composta pela sobreposição do átrio e da sala de leitura, que ocupava dois níveis. A altura foi reduzida, com a inserção de um piso que isolava o átrio e permitia formar duas salas. Dessas interferências, ressentia-se a estruturação espacial do edifício principal, ali interrompido num ponto nevrálgico, e também a fachada, pois aquele “corte” era bastante evidente e legível também do exterior, através da vidraça. [Fig. 11]

Fig. 11: Sala de leitura da biblioteca, em 1935 e em 2011 (Edilizia Moderna, outubro 1935 – março 1936, p. 30; Foto: S. Salvo, 2011.



Fig. 12: O lanternim da biblioteca, com a estrutura metálica e vidro, que se apoia sobre a abóbada de vitrocimento. Foto: S Salvo 2012.



Aos anos 1960, remonta a subdivisão das salas de aula para 450 lugares, em duas menores. A necessidade de ampliar e modificar as superfícies para a didática levou, em 1974, à construção de dois volumes, colocados nas laterais do edifício, obstruindo a descontinuidade entre fachada e alas e os originários ingressos laterais; pelas mesmas razões, em 1978, foram subdivididas as salas de desenho, que haviam permanecido íntegras.

Entre as transformações mais danosas, devem ser recordadas as intervenções dos anos 1980, para a adequação às normas de segurança, prevenção contra incêndio, acessibilidade e para a eficiência energética, que resultaram na substituição de muitos caixilhos, na perda das janelas *thermolux*, no fechamento dos parapeitos das aberturas voltadas ao exterior, no acréscimo de rampas no exterior, para pessoas com dificuldade de locomoção, e de escadas de evacuação no pátio, além da instalação, invasiva e deletéria, de cabos e instalações, nos interiores e sobre as coberturas.

De meados dos anos 1990, por sua vez, é a instalação de uma cobertura “provisória”, sobreposta ao lanternim da biblioteca, para impedir a infiltração de água nas juntas entre concreto e vidro. [Fig. 12 ]

Entre as últimas intervenções, deve ser recordada a substituição, em 2002, dos caixilhos da torre, por outros novos, similares aos originais, mas com vidros duplos e opacos. Por fim, em época não precisada, é feita a pintura vermelha das superfícies externas argamassadas, que altera a leitura da volumetria do edifício, originariamente de cor clara.

Deve ser dito, no entanto, que – como ocorre com muitas obras arquitetônicas do século 20 – a perda de “autenticidade” material do edifício é, apesar de tudo, discreta: a desvalorização de seu prestígio histórico resultou em poucos meios para sua manutenção (reduzida ao mínimo indispensável e a necessidades urgentes), que, ademais, consistiu mais em acréscimos pouco incisivos, do que em remoções e demolições (com exceção dos caixilhos, que pagaram o preço mais alto das adequações).

Uma primeira modificação consciente, que antecipa uma abordagem crítica, consistiu na remoção do vedado que fechava a passagem entre a sala de leitura e a reserva da biblioteca, reabrindo o eixo visual, espacial e luminoso que atravessa o edifício e vai além dele. A essa ação, seguiu-se a remoção da parede divisória que separava o antigo átrio dos professores, hoje legível em sua unidade, e a inserção de um caixilho envidraçado entre a vidraça e a laje, acrescentada nos anos 1950, que, pelo menos, permite reler a continuidade da grande abertura.

## OS PROBLEMAS DE CONSERVAÇÃO: ENTRE CONTINUIDADE DE USO E RECONHECIMENTO DE VALOR

Deve ser reiterada aqui a necessidade de elaborar, o mais rapidamente possível, estudos filológico-científicos, que oferecerão, por fim, uma leitura orgânica, precisa e completa do monumento, sobre os quais elaborar um projeto abrangente para obras de conservação e restauro. No contexto de grandes transformações por que estão passando as universidades italianas – e a Sapienza de Roma –, poder contar com um programa de intervenções, escalonadas segundo necessidade e urgência, permitiria enfrentar, de modo mais sereno, um futuro, hoje, bastante incerto.

Entre os numerosos problemas de conservação, colocados pelo monumento e por sua difícil convivência com uma função cada vez mais opressiva, serão tratadas as questões relativas às coberturas e ao lanternim da biblioteca, objeto de uma intervenção de manutenção extraordinária, num futuro próximo.

Privadas por anos de uma necessária manutenção, as coberturas trouxeram preocupação pelas numerosas infiltrações de água verificadas, em especial nas juntas com os guarda-corpos e com os lanternins – grandes e pequenos – que iluminam a sala de leitura e a reserva de livros. Submetidas a uma manutenção, há cerca de vinte anos, as coberturas tiveram, no entanto, novas infiltrações e desprendimentos de partes de cimento e vidro; ademais, a cobertura provisória sobre o lanternim, realizada com ferro e vidro, apoiada diretamente no extradorso da estrutura, resultou em graves danos, e, sendo bastante visível também da rua, lesa a imagem do monumento. O lanternim, ademais, tem um valor construtivo e tecnológico intrínseco, e desempenhava importante função arquitetônica, luminotécnica e termodinâmica na biblioteca, pois garantia iluminação natural e ventilação, funcionando como uma verdadeira chaminé, funções hoje perdidas, com sua cobertura e a obstrução dos caixilhos pivotantes. A remoção da estrutura de proteção é, portanto, urgente, mas deve ser substituída por outro dispositivo, que proteja e conserve o antigo lanternim. A operação, ademais, seria uma ocasião formidável para abrir um pequeno “canteiro de estudos”, que permita explorar essa parte do edifício. [Fig. 13]

Se bem que, *a priori*, não seja possível antever o atual estado de conservação dos materiais e dos elementos construtivos, podem ser elencadas algumas medidas voltadas à limpeza e à proteção da superfície do lanternim e a sua conservação: remoção das partes soltas de cimento e de vidro, eventual substituição dos tijolos de vidro quebrados e irre recuperáveis, preenchimento das discontinuidades com materiais previamente testados, proteção do extradorso e recuperação da movimentação dos caixilhos. Entre as operações citadas, a que traz mais dúvidas é a substituição – ainda que parcial e reduzida ao mínimo – dos materiais e elementos construtivos, hoje não mais em produção e dificilmente reproduzíveis (como os elementos moldados de vitrocimento), como também recorrer a consolidantes e protetores ainda não experimentados em materiais do século 20.

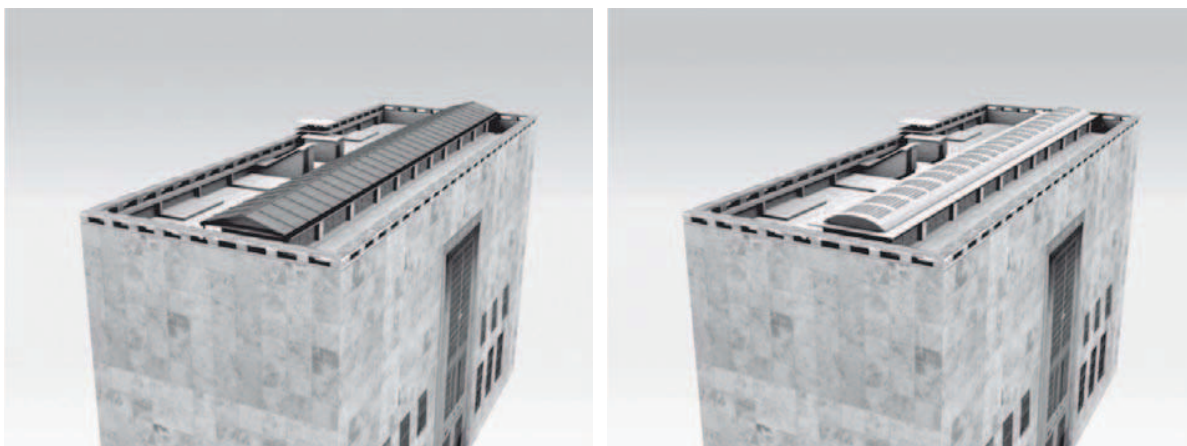


Fig. 13: Simulação tridimensional da situação da cobertura do edifício no estado atual (a), e depois da remoção do teto que cobre o lanternim (b).

Elaboração: Salvo-Di Lorenzo.

Tendo em vista o início próximo das obras, e à luz daquilo que foi observado da condição atual, é útil, por fim, determinar quais características gerais deve ter a nova proteção do lanterna: não deverá apoiar-se sobre ele, produzir efeito estufa ou permitir infiltração de água, nem possibilitar a nidificação de pássaros ou a proliferação de vegetação, e tampouco ser visível do exterior do edifício; mas deverá, certamente, ser translúcida, econômica, reversível e passível de manutenção.

Seria uma “pequena intervenção para um grande monumento”, que, porém, se sustentada institucionalmente pela Universidade, em nível técnico, administrativo e de gestão, revelaria uma verdadeira e sincera compreensão do valor do edifício e uma consciência cultural ainda não demonstrada.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Entre as contribuições mais completas sobre o tema, ver: MORNATI, S. L'edificio della scuola di matematica di Gio Ponti alla città universitaria di Roma, *Bollettino Unione Matematica Italiana*, Bologna, n. 5(1), p. 43-71, 2002 (que inclui os textos precedentes sobre o mesmo tema). Uma bibliografia completa pode ser encontrada em: CERUTTI FUSCO, A. La Scuola di Matematica nella città Universitaria di Roma. Opera dei primi anni Trenta di Giovanni (Gio) Ponti 1891-1979: alcune riflessioni. In: FRANCHETTI PARDO, V. (org.). *L'architettura nelle città italiane del 20 secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*. Milano: Jaca Book, 2003, p. 103-120. No mesmo volume, ver ainda: BARDATI, F. La Scuola di Matematica di Gio Ponti: i materiali e la qualità dello spazio interno, p. 175-181.
- <sup>2</sup> SALVO, S. Il restauro del palazzo Pirelli: echi e risonanze, *Confronti*, Roma, v. VIII, n. 1, p. 99-113, 2009.
- <sup>3</sup> O estudo, iniciado em 2010, é de responsabilidade da Scuola di Specializzazione in Restauro dei Beni architettonici e del Paesaggio, da Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, a partir de pedido do Departamento de Matemática.
- <sup>4</sup> FALCONI, L. *Fontana Arte. Una storia trasparente*. Milano: Skira, 1998.
- <sup>5</sup> NICOLOSO, *op. cit.*, p. 149-185.
- <sup>6</sup> PERSICO, E. Giovanni Ponti, *L'Italia Letteraria*, Roma, 29 de abril de 1934. Pode ser consultado em: BRUNETTI, F. *Architetti e fascismo*. Firenze: Alinea, 1993, p. 248-249.
- <sup>7</sup> PONTI, G. *Amate l'architettura, l'architettura è un cristallo*. Genova: Vitali e Ghianda, 1957, p. 68-69.
- <sup>8</sup> A construção da Cidade Universitária de Roma foi estabelecida por Decreto Real de 4 de novembro de 1930. Em 1932, é constituído o CERUR (Consórcio para a Edificação da Real Universidade de Roma), dotado de máxima autonomia e de um orçamento de 70 milhões de liras.
- <sup>9</sup> BARUCCI, C. Tra razionalità e classicismo. In: DAL FALCO, F. (org.) *Stili del Razionalismo. Anatomia di quattordici opere di architettura*. Roma: Gangemi, 2002, p. 123-127.
- <sup>10</sup> A carta de Piacentini é de 14 de abril de 1932. A esse respeito, ver: REGNI SENNATO, M. La costruzione della città universitaria 1932-35. In: *1935-1985. La 'Sapienza' nella città universitaria*. Roma: Multigrafica, 1985, p. 43-47.
- <sup>11</sup> Os desenhos estão conservados no Arquivo Histórico da Sapienza, Universidade de Roma (Archivio Storico di 'Sapienza' Università di Roma - ASSUR), nos fundos *Patrimônio edificado* e *CERUR*, e remontam a: 18 de dezembro de 1933, 17 de março de 1933, 4 de janeiro de 1934, 17 de janeiro de 1934, 21 de fevereiro de 1934, 24 de março de 1934, 22 de maio de 1935 e 12 de junho de 1935. A autora agradece à arquiteta Carla Onesti, responsável pelo ASSUR, pela disponibilidade e simpatia demonstrada durante a pesquisa.
- <sup>12</sup> Numa carta de maio de 1932, foi marcado um encontro entre Ponti, Castelnuovo e Bompiani, para avaliar as exigências do Instituto [ACStato (Archivio Centrale dello Stato), PCM, 1934-1936, fasc. 5-1, 2866/2].
- <sup>13</sup> MELIS, A. La Scuola di Matematica alla Regia Università di Roma, *L'Architettura italiana*, Roma, p. 172, agosto de 1936.
- <sup>14</sup> LUX, S. L'Italia tra le Arti e le Scienze nella Sapienza Università di Roma: l'artista Mario Sironi, l'architetto Marcello Piacentini e il dittatore Benito Mussolini. In: CIUCCI, G; LUX, S.; PURINI, F. (orgs.) *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*. Roma: Gangemi, 2013.

- <sup>15</sup> O estudo dos documentos feitos pelo CERUR permitiu reconstituir as fases da construção da Escola, também apoiados em: MITRANO, I. *La Sapienza 1932-1935. Arte, architettura e storia*. Roma: Università Sapienza Editrice, 2007. Os resultados desta pesquisa serão publicados pela autora proximamente.
- <sup>16</sup> Anticorodal é a denominação de ligas de alumínio que podem conter elementos como magnésio e cobre, com boa resistência mecânica e à corrosão, muito utilizadas para caixilhos. (N. da T.)
- <sup>17</sup> Uma imagem da vidraça pode ser vista na capa de *Domus* (n. 98, 1936) e na p. 229 de *Rassegna*, de junho de 1936.
- <sup>18</sup> ASSUR, CERUR, b. 15.
- <sup>19</sup> ASSUR, CERUR, b. 45, carta de 9 de junho de 1937.
- <sup>20</sup> *Aria d'Italia. Espressione di Gio Ponti*. Milano, s.e., 1954 (cita o edifício); LICITRA PONTI, L. *Gio Ponti. The Complete Work 1923-1978*. London: Thames and Hudson, 1990; LA PIETRA, U. *Gio Ponti. L'arte s'innamora dell'industria*. Milano: Rizzoli, 1988, 1995, 2010; MIODINI, L. *Gio Ponti. Gli anni Trenta*. Parma: Archivi del progetto, 2001; ROMANO, M. (org.) *Gio Ponti. A world*. London-Milano, 2002; IRACE F. *Gio Ponti*. Milano: Motta, 2009; *Espressione di Gio Ponti*, exposição e catálogo da Triennale de Milão, maio a julho de 2011; *Domus*, número monográfico (n. 911), 2002.
- <sup>21</sup> LICITRA PONTI, L., op. cit., p. 67-69.
- <sup>22</sup> Ver: ZEVI, B. *Sterzate architettoniche. Conflitti e polemiche degli anni settanta-novanta*. Roma: Dedalo, 1992. O autor associa Ponti (e Muzio) a uma cultura oportunista filofascista (p. 328), acusando-o de comportamento oportunista, voltado a garantir para si os favores da burguesia lombarda (p. 134), recorrendo a um “tranquilizador” classicismo estilizado (p. 349); mesmo considerando o edifício da Matemática entre os mais interessantes da Cidade Universitária, afirma que sua reabilitação exaltaria o nefasto fascismo (p. 333).
- <sup>23</sup> Ver o recentíssimo: CIUCCI, Giorgio; LUX, Simonetta; PURINI, Franco (orgs.). *Marcello Piacentini architetto*. Roma: Gangemi, 2013.
- <sup>24</sup> CIUCCI, G. *Gli architetti e il Fascismo: architettura e città 1922-1944*. Torino: Einaudi, 1989, p. 133.
- <sup>25</sup> ROSSI, P. O. *Roma Guida all'architettura moderna 1901-1991*. Roma Bari 1991, scheda 47.
- <sup>26</sup> “It all began with Montecatini. In 1936 Ponti built the prototype of modern Italian architecture in Milan: the Montecatini office building”, ROMANELLI, M. *Gio Ponti. A World*. Milano: Abitare Segesta, 2002.
- <sup>27</sup> ARDITI, G.; SERRATTO, C. *Venti cristalli di Architettura*. Milano: Il Cardo, 1994, p. VII.
- <sup>28</sup> *1935-1985. La 'Sapienza' nella città universitaria*. Roma: Multigrafica, 1985.
- <sup>29</sup> Em 1935, os estudantes inscritos na Sapienza eram 20.000; em 1985, 200.000; hoje são cerca de 115.500.

---

**Simona Salvo**

Faculdade de Arquitetura, Universidade Sapienza, Roma

## INTERLÚDIO LATINO-AMERICANO: SÍNTESE, INTEGRAÇÃO, COMUNHÃO DAS ARTES NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO 20

Hugo Segawa

*No hay síntesis sin disciplina. No hay síntesis sin entusiasmo. No  
hay síntesis sin fe en los valores humanos.*

Carlos Raúl Villanueva, 1957

As décadas de 1940 a 1960 podem ser consideradas um dos períodos de maior interlocução nas artes e na Arquitetura latino-americana.

Os anos pós-segunda guerra foram pródigos para o subcontinente latino. Longe dos palcos do recém-terminado conflito em território europeu, e beneficiados pelos ganhos de exportação de produtos aos campos de batalha, os países latino-americanos conheceram um período de pujança econômica, que não deixou de contribuir para o desenvolvimento de uma Arquitetura que, no entreato dos horrores do nazi-fascismo e a cicatrização europeia, constituiu um capítulo da aventura da vanguarda artística ocidental.

Vamos tratar de um tema específico: a síntese, a integração, a comunhão das artes. O cenário singular desse debate e dessa prática foi ocupado por artistas e arquitetos de muitos países, e, não obstante o tema tenha se desenvolvido em várias partes do continente americano, vamos nos inclinar por três: Venezuela, Brasil e México. Três nações emergentes, cujas Arquiteturas constituíram o âmago da busca latino-americana pela afirmação e emancipação cultural, no desenho de uma nova promessa de mundo no pós-conflito, que, ao final, não se materializou. Mas o debate, as realizações e as lições da Arquitetura dessa época e nesse recorte geográfico ostentam uma imanência e uma transcendência que merecem uma meditação. Sobretudo um mergulho nas reflexões de figuras-chave e ações que nos deixaram um legado precioso, que lamentavelmente se desvaneceu enquanto invenção e criação, mas que se resguarda enquanto matéria – e sabe-se lá até quando conseguiremos preservá-lo e usufruí-lo.

Os personagens desta trama latino-americana são conhecidos, e por meio das obras arquitetônicas e sobretudo pelas *manifestações escritas* dessa gente buscaremos estabelecer uma narrativa: mexicanos como Diego Rivera (1886-1957), Juan O’Gorman (1905-82), Enrique del Moral (1906-87), Enrique Yañez (1908-90), Mario Pani (1911-93); brasileiros como Lucio Costa (1902-98), Oscar Niemeyer (1907-2012), Roberto Burle Marx (1909-94), e o venezuelano Carlos Raúl Villanueva (1900-75). O grande maestro da Universidad Central de Venezuela será o condutor-mor da narração. Ele esteve atento ao panorama latino-americano de seu tempo e registrou por escrito suas observações, como nenhum mexicano ou brasileiro o fez, sem abdicar de suas posições, brilhantemente enunciadas em sua obra maior, a Ciudad Universitaria de Caracas.

## SÍNTESE LATINO-AMERICANA

Em sua conferência, ditada em Madrid em dezembro de 1965, “Algunas Observaciones sobre el Desarrollo Actual de la Arquitectura Iberoamericana”, Carlos Raúl Villanueva manifestou sua interpretação sobre a Arquitetura do subcontinente. A propósito do Brasil, dizia:

*De la tradición barroca, de la urgencia con que se plantea el proceso constructivo de la influencia directa de Le Corbusier, surge la arquitectura generosa, tajante en sus decisiones del Brasil. Esa suerte de inflación formal que nos presentan las crónicas de la arquitectura contemporánea brasileña, con su brillo y audacia descomunal, no hubiera podido darse sino en el clima (y no me refiero tan solo al cultural) de esse país gigantesco.*

*Quisiera recordar la actuación brillante y la influencia poderosa, entre los arquitectos brasileños, del maestro Lucio Costa, el talento inconmensurable de Niemeyer, el gusto y el equilibrio de las obras del muy recordado Affonso Reidy y me gustaría insistir principalmente en las espléndidas realizaciones paisajistas de Roberto Burle Marx.<sup>1</sup>*

O México, de equivalente importância em relação ao Brasil no panorama latino-americano, mereceu, no discurso de Villanueva em Madrid, o destaque de apenas uma linha na diversificada produção daquele país:

*Creo oportuna la ocasión que se me presenta para recordar los ensayos en México de la integración de las Artes de la gran escuela de los muralistas, principalmente en la Ciudad Universitaria de México, que puede ser considerado como uno de los movimientos artísticos y uno de los ensayos de síntesis más interesantes que se hayan dado, no solamente en América sino en todo el mundo.<sup>2</sup>*

A questão da *síntesis* também foi o mote para outra observação sobre a Arquitetura brasileira:

*Donde, en cambio, sí parece afirmarse una interesante tentativa de síntesis, un tanto fuera de los cánones, si se juzga con el metro de la tradición, pero viva y actual si se le mira sin prejuicios, es en las espléndidas realizaciones paisajistas del brasileño Roberto Burle Marx.<sup>3</sup>*

O tema da *síntesis* e da *integración* de las artes não só interessou teórica ou historicamente a Villanueva, como, sabemos, ele próprio foi o maior e mais bem sucedido praticante dessa modalidade de manifestação artística, na América do século 20.

## ESTÉTICA TOTAL

A expressão que consagra a arte completa, unificada, total é *Gesamtkunstwerk*, cunhada pelo compositor Richard Wagner em 1849, “*which suggests the cooperation of the arts that he felt was characteristic of his own operas. Painting, sculpture, architecture, music, dancing and language all came together on the stage. Subsequently, the idea was taken up by modernist artists in Germany and elsewhere to convey a sense of the blending of the arts*”.<sup>4</sup> Em outra definição,

"they attempt to fuse different art forms into one work of art and to provide a complete alternative reality. This, nevertheless, relates to experiences and concerns that are timeless and fundamental to human life and provides the spectator with an experience of aesthetic transcendence".<sup>5</sup>

Em seus escritos, Carlos Raúl Villanueva distinguia a *síntesis* da *integración*. A propósito da *síntesis*, assim ele se manifestava, em um ensaio publicado em 1965:

*En el caso de la síntesis, las artes, conservando sus características tradicionales, particularmente la pintura y la escultura, confluyen en el espacio arquitectónico, dando cuerpo a una unidad nueva en calidad, pero antigua en características. En función de este espacio, cuyas determinantes arquitectónicas son esenciales, pueden estructurarse las demás expresiones artísticas, aceptando así la primacía arquitectónica y dando lugar a los mejores ejemplos de síntesis. Son los casos donde las demás artes concurren polifónicamente a enaltecer, graduar, matizar algo cuya existencia es previa a la de ellas. La arquitectura es así el marco previo, el origen funcional, de la labor sintética. Pero como conserva todo su valor convencional, el resultado final es algo que siempre guarda el significado único de pieza singular, o de acontecimiento extraordinario, conjunción irreplicable de felices condiciones.*<sup>6</sup>

E no que se refere à *integración*, Villanueva assim a caracterizava:

*Muy distinto es el caso de la integración, usando un término que la diferencie de la síntesis. Ella no parte de una condición espacial, o de un género artístico como la síntesis, sino de un proceso de elaboración más general, a la raíz de toda intervención en el producto final.*

*En la Integración probablemente no hay marco previo porque es la misma conformación, la misma actitud del trabajo humano lo que va a dar significado unitario, con cohesión de forma al mundo funcional y espacial del ciudadano. A la base de la Integración estará el proceso de producción mecánico y un nuevo sistema de relaciones económico-sociales. En otras palabras, los nuevos objetivos cuantitativos por una férrea ley dialéctica repercuten en el proceso formal. En este sentido los mejores ejemplos de integración son los que amplían la órbita del Diseño Industrial a proceso universal, redentor de la forma y de los módulos de vida asociada, por lo menos en sus aspectos exteriores. En qué medida este concepto de Integración es resultado de una visión excesivamente optimista y por lo tanto utópica, tan sólo podrá decirlo el mismo desarrollo de la historia.*<sup>7</sup>

O arquiteto brasileiro Lucio Costa, em um ensaio cuja primeira versão data de 1952, discute os temas da *síntese* e *integração* das artes, e introduz a noção de *comunhão* das artes:

*Chegamos assim a um assunto do maior interesse para os artistas, porque o que se convencionou chamar de síntese das artes deveria começar modestamente por aí.*

*Mas, para que tal comunhão venha a existir, seria antes necessário atrair para a Arquitetura maior número de jovens vocações artísticas, já que a maioria dos estudantes de Arquitetura é ainda lamentavelmente desprovida*



de sensibilidade plástica. E por outro lado, a ideia que pintores e escultores fazem de uma tal síntese é, a meu ver, errônea: parecem às vezes considerar a Arquitetura como uma espécie de “background” ou de cenário, construído apenas para valorizar a obra de arte “verdadeira”; ou então aspirar a uma fusão das artes um pouco cenográfica, no sentido por exemplo, da arte barroca.

Na verdade, entretanto, para que a comunhão se estabeleça, o importante é que a própria Arquitetura seja concebida e executada com consciência plástica, vale dizer, que o arquiteto seja, ele próprio, artista. Porque só então a obra do pintor e do escultor terá condições de integrar-se no conjunto da composição arquitetônica como um de seus elementos constitutivos, embora dotado de valor plástico intrínseco autônomo.<sup>8</sup>

Criticando a ideia da *síntese*, Lucio Costa sustenta a noção de *integração* das artes para a Arquitetura contemporânea:

*Trata-se portanto de integração mais que de síntese. A síntese subentende a ideia de fusão: ora, uma tal fusão, apesar de possível, e mesmo desejável em circunstâncias muito especiais, não seria o caminho mais seguro e natural para a Arquitetura contemporânea, pelo menos nas primeiras etapas, pois tal propósito, por prematuro, poderá conduzir à decadência precoce.<sup>9</sup>*

Em Villanueva, como em Costa, há uma confluência quanto à permanência de um sentido artístico tradicional na *síntesis*, e uma dimensão transformadora na *integración*. Todavia Villanueva era um tanto cético quanto às possibilidades da *integración* (“[...] es resultado de una visión excesivamente optimista y por lo tanto utópica, tan sólo podrá decirlo el mismo desarrollo de la historia”), enquanto que Costa apostava na hipótese integradora, na condição de principal teórico e impulsionador ideológico da Arquitetura moderna brasileira, e dentro dos princípios anteriormente declarados por Walter Gropius (1883-1969) desde a Bauhaus, e que, nos anos 1950, o mestre alemão reiterava em manifestos esparsos, reunidos em *The Scope of Total Architecture*.<sup>10</sup>

Em seu discurso sobre a *síntesis de las artes*, Villanueva acentua o lugar-comum e a falta de precisão no uso do termo *integración*:

*Cuando se habla de la necesidad de volver a la Integración de las Artes, generalmente se manifiestan contemporáneamente dos cosas: primero, se acepta y se destaca la condición de división, de separación, de profundo divorcio entre los distintos géneros artísticos según su clasificación tradicional, que deriva más o menos del Renacimiento y que se produce a raíz del triunfo de la Revolución Industrial. La máquina en el plano técnico y el capitalismo en el plano socioeconómico conducen a una inevitable diferenciación de funciones agravada por una paulatina disgregación de los valores culturales. Éstos pasan a ser cada vez más periféricos aun cuando su calidad individual pueda no sufrir directamente de este proceso de descomposición.*

*La individualización de los artistas, el proceso mecánico de la producción y el carácter comercial de la sociedad separan naturalmente entre sí a las artes mayores y llevan al borde de la quebra a las menores.*

*Segundo: se aceptan las antiguas diferenciaciones entre las artes, que así conservan características fijas y precisas de épocas muy distintas a la nuestra. Es la arquitectura sobre todo la que más sufre por la conservación de su definición clásica, pues los importantes cambios técnicos y su diferente posición social han conducido a perspectivas integralmente distintas de las tradicionales.*

*Los movimientos de las "Arts and Crafts" y el del "Art Nouveau" constituyen precisamente las primeras respuestas parcialmente acertadas, pero en todo caso sinceras y vigorosas, al problema angustioso, bajo el punto de vista moral y estético, de la separación de las artes.*

Y ya desde el comienzo del presente siglo va definiéndose una posible reintegración según dos direcciones diferentes. En la medida en que los discípulos de Morris aceptan a la máquina y su producción, la integración tiende a hacer de ésta la base, la justificación y al mismo tiempo el objetivo de toda su nueva búsqueda. En cambio, Horta, en la aceptación del material nuevo, pero no del proceso de su producción, mantiene los rasgos primarios de la síntesis clásica, elaborada, proyectada y conseguida sobre módulos e interpretaciones estéticas maduradas en los cuatro o cinco siglos anteriores."<sup>11</sup>

A permanência da tradição, de la "síntesis clásica" no dizer de Villanueva, no discurso de Lucio Costa merece uma apreciação crítica frente aos rumos da Arquitetura moderna, contemplando um tema – a pintura mural – que será fundamental no debate *síntesis X integración*:

*Sobre este assunto, a discussão é longa, já que existem teses aparentemente bem fundamentadas cujo próprio enunciado é equívoco. A pintura "mural", por exemplo. Durante o Renascimento, a parede – o muro – era o elemento fundamental da Arquitetura, daí decorrendo, logicamente, o afresco e os outros processos da pintura mural. Mas a Arquitetura moderna pode, a rigor, prescindir das paredes: ela é constituída por uma estrutura e vedações que lhe são acrescentadas. A parede – belo elemento construtivo a ser ainda sabiamente utilizado – não passa, portanto, de um acessório da Arquitetura moderna, e seria evidentemente ilógico basear a síntese desejada com um elemento arquitetônico supérfluo.*

*Sem dúvida, existirão sempre grandes superfícies de tetos e de vedações contínuas passíveis de serem tratadas pictoricamente no sentido sinfônico, como ainda painéis isolados, como retábulos; mas nestes casos trata-se de concepções de espaço de um outro espírito, e seria mais adequado designá-lo como pintura arquitetônica – da mesma forma que escultura arquitetônica –, em contraposição ao que se poderia chamar de pintura e escultura de câmara. Estas obras de arte de pequenas dimensões e de intenção "intimista" não são manifestações caducas e sem objetivo social, como se fica inclinado a supor. Pelo contrário, elas serão uma necessidade tanto mais presente quanto mais se acentue a imposição social de estender ao maior número os benefícios do conforto elementar – no seu amplo sentido –, o que se tornou possível graças aos modernos processos construtivos e à produção industrial em massa.<sup>12</sup>*

O mural, para Lucio Costa, constituía uma reminiscência anacrônica, frente à lógica tectônica da Arquitetura moderna. Mas, por outro lado, o Muralismo seria o protagonista de todo o debate das *síntesis de las artes* nos anos 1950. Voltaremos a este tema adiante.

### SENSIBILIDADE CONTEMPORÂNEA

Villanueva, em 1957, refletiu sobre a dimensão da *integración das artes*, problematizando a questão no mundo contemporâneo:

*¿Cuáles son las razones por las cuales la integración artística, actualmente, se propone por parte de los arquitectos y por parte de los pintores y escultores, como uno de los fines más importantes, como uno de los objetivos a lograr más inmediatos? ¿Por qué el pintor se acerca al arquitecto y pide que se le dé oportunidad de trabajar junto a él, en el campo de la arquitectura?*

*¿Por qué el arquitecto siente la necesidad de llamar al pintor para que con el color haga vibrar las superficies arquitectónicas? La razón, a nuestro entender, estriba en que el arquitecto, por un lado, desea profundizar el significado de su arquitectura; busca un enriquecimiento mayor de los valores plásticos de ella, mediante un uso más controlado, sabio y atento de los instrumentos que han sido, por tradición, los típicos del pintor: los colores, las líneas y las formas.*

*Por otro lado, el pintor y el escultor acaban de salir de una tradición personalista e individualista, para entrar en otra que anuncia la intervención humana como símbolo de adherencia social, de simpatía humana y colectiva, como marca de responsabilidad. Lo que su pintura o escultura dejan de ofrecer como valor de comunicación (sobre todo si se libran a la arbitrariedad individual), se trata de reincorporarlo mediante el acercamiento al arte que con la sociedad está en la relación más funcional, más directa, más necesaria. Introducir la obra pictórica o escultórica dentro del marco arquitectónico significa actualmente evidenciar un claro deseo de asumir responsabilidades sociales. [...]*

*[...] Hay una diferencia sustancial entre una obra de integración y una de decoración. La decoración, en nuestros días, se considera como una elaboración de superficie, como una superposición y, como tal, inútil y hasta hostil a los fines de la arquitectura. La integración, por el contrario, es el producto no solamente de la comprensión de los propósitos comunes, sino también de la subordinación necesaria entre las distintas expresiones. Es la creación de un nuevo organismo arquitectónico-escultórico-pictórico, donde no se advierte la menor indecisión, donde no se nota ninguna grieta entre las distintas expresiones. Lo necesario de cada una de esas valoraciones plásticas debe ser irremediabilmente evidente.<sup>13</sup>*

A concepção que Villanueva manifesta nesse ensaio sobre a *integración* quase poderia ser subscrita por Lucio Costa, em sua ideia de *comunhão das artes* como uma dimensão mais ampla do fazer arquitetônico e artístico:

*Cuando el mundo de la plástica está impregnado por un mismo concepto, cuando lo recorre una misma filosofía, cuando una misma visión enriquece sus componentes, las artes coexisten sobre un mismo terreno (a menudo en contacto entre ellas), pero no necesariamente se ligan en la fusión total. No es necesario el empeño integrador, no hace falta la unión total, ni como propósito ni como consecuencia de un trabajo de conjunto. Sin embargo, esas obras que florecen en un mismo período, cobijadas por un mismo sentimiento, demuestran, a un análisis atento, una unidad de forma casi constante. Eso es el resultado de lo que se ha llamado “espíritu de la época” y es también el producto de los contactos y mezclas culturales que ha sido más o menos frecuente de acuerdo con la mayor o menor facilidad de comunicación y transmisión de la cultura.<sup>14</sup>*

No contexto da realização da Ciudad Universitaria de Caracas e do discurso de Carlos Raúl Villanueva, vale conferir algumas posições contemporâneas. Fernand Léger (1881-1955), colaborador do arquiteto venezuelano no conjunto da UCV, escrevia em 1952:

*Mas há um acontecimento que assume uma importância cada vez maior – a demanda da “pintura mural”. Ela vai se manifestar sob uma forma coletiva, perde a moldura, o volume pequeno, a qualidade móvel e individual, para se adaptar à parede, em ligação com o arquiteto que a encomenda.*

*O arquiteto se entenderá com o pintor para situá-la e dosar seu interesse. Ela pode ser acompanhamento da parede ou a destruição da parede. [...]*

*A história dessa colaboração arquitetônica remonta a 1924-1925. Nessa época os arquitetos modernos tinham liberado a parede da decoração pesada estilo 1900. As paredes apareceram nuas, brancas. Satisfação de todos e realizadores entusiastas.*

*Mas logo se revelou que as paredes brancas eram dificilmente aceitáveis para a maioria das pessoas que poderiam morar naqueles locais.*

*Foi então que se tornou efetivo o contato entre arquitetos e pintores. [...]*

*Quando os arquitetos decidiram pesquisar os meios de cobrir aquelas paredes brancas, adotaram as paredes de cor, e seus retângulos coloridos eram concebidos em ligação com a Arquitetura [...]. Ela esteve, creio eu, na origem da adaptação colorida arquitetônica. [...]*

*Se, nesse novo espaço, você organizar um dispositivo de móveis ou de objetos, com uma vontade anti-simétrica, você obterá uma verdadeira revolução interna. E essa revolução não é apenas de ordem plástica, mas também de ordem psicológica.*

*Essa liberdade, esse novo espaço, em ligação com outros meios de ordem social, podem ajudar a transformar os indivíduos, a modificar seu gênero de vida.*

*Há uma aceitação, que creio rapidamente possível, dessas grandes decorações murais em cores livres, cujo emprego pode destruir a chocha sobriedade de certas Arquiteturas: estações ferroviárias, grandes espaços públicos, fábricas; por que não?<sup>15</sup>*

Trata-se de uma visão parcial, ainda nos limites da relação tradicional entre pintura e Arquitetura, o que faz ressaltar as posições de vanguarda de Villanueva e Costa. Mas as afinidades de Villanueva com o ideário de Léger eram mais amplas que o entendimento arquiteto/pintor. Segundo o venezuelano:

*El color es un medio tan poderoso para la arquitectura, como la planta y el corte, y es como decía Léger, necesidad natural, como el agua y el fuego. Con él todo puede cambiar; se le puede pedir reposo o excitación, armonía o choque; se pueden esperar de él milagros como también puede ocasionar desastres. El color puede destruir un muro, adornarlo, hacerlo retroceder o avanzar, favorecer las condiciones del trabajo o del pensamiento. Con el color todo puede hacerse cambiar.<sup>16</sup>*

A carta de Sigfried Giedion (1888-1968) para Carlos Raúl Villanueva, em 1952, em plena execução da Ciudad Universitaria, afirmava o alcance do tema da síntese/integração no momento:

*Le felicito por su gran proyecto y estoy encantado de haber podido hablar con Ud. sobre los difíciles problemas de cooperación entre arquitecto, pintor y escultor. Tenemos que aprender de nuevo esta especie de TEAM WORK. Es lo que he expuesto en detalle en mi capítulo sobre el tema en "A decade of contemporary architecture".*

*Veo hoy un doble camino que debe ser recorrido simultáneamente:*

*1º) De dar a los artistas una cierta libertad de DISCUTIR con el arquitecto los problemas plásticos posiblemente desde un COMIENZO.*

*2º) Fijar un programa (como el Padre Countier en el caso de Léger) preciso, lo que se quiere obtener de ellos. (El Ministerio de Río [de Janeiro] con la escultura de L. [Lipschitz] es un ejemplo de cooperación "demasiado tarde!")*

*Le he dado los nombres de Arp, Giacometti y Pevsner porque creo que son los más apropiados para esta clase de cooperación creativa. Un pequeño concurso entre ellos para su proyecto sería – yo creo – un pequeño evento histórico.*

*Inténtelo y discuta sus planes con ellos en París.<sup>17</sup>*

A posição de Villanueva era mais complexa, ao menos em discurso, em 1957, e sua concepção de *síntesis* abarcou e aplicou as muitas dimensões sugeridas pela vanguarda europeia:

*Conviene recordar con Michel Ragon que, así como los leones no deben estar en los parques zoológicos, tampoco las pinturas y esculturas deben ser recludas en los museos. El ambiente natural de los animales salvajes es la selva. El ambiente natural de las obras artísticas son las plazas, los jardines, los edificios públicos, las fábricas, los aeropuertos: todos los lugares donde el hombre perciba al hombre como a un compañero, como a un asociado, como a una mano que ayuda, como a una esperanza, y no como la flor marchita del aislamiento y de la indiferencia.<sup>18</sup>*

## A SÍNTESE MEXICANA

Estas observações evidentemente contaminam o olhar de Villanueva sobre os mexicanos, em especial, as realizações envolvendo os arquitetos modernos e os grandes muralistas:

*Ya con esto tocamos uno de los movimientos artísticos y uno de los ensayos de síntesis más interesantes que se hayan dado no solamente en América sino en todo el mundo. Debo aclarar que para mí la calidad artística específica de Rivera, Orozco y Siqueiros están fuera de duda. Tampoco están en discusión los atributos estéticos particulares de cada uno de los “tres grandes”, con diferencias de intenciones, de valores plásticos, en fin, de estilo.<sup>19</sup>*

Para aclararmos um pouco o contexto mexicano, vamos apelar para um depoimento de 1986, de Enrique Yañez – arquiteto protagonista dos eventos relacionados ao nosso tema:

*Los jóvenes arquitectos que tenían ideales progresistas habían adoptado la doctrina racionalista de la arquitectura como el instrumento para resolver masivamente las necesidades populares en materia de enseñanza, vivienda, atención de la salud etc.; pero hasta la década de los 40, como fruto de las reformas sociales implantadas por los regímenes presidenciales anteriores, principalmente el del Gral. Lázaro Cárdenas, fue posible que el país contara con recursos suficientes para emprender importantes planes de edificación en los renglones antes enumerados, pero al realizar las obras de beneficio social los arquitectos se dieron en cuenta de que sus edificios, técnica e económicamente satisfactorios, requerían de un lenguaje plástico que hiciera más objetivos a los ojos del pueblo la función social que desempeñaban, acorde precisamente con los principios de los pintores muralistas. Estos reclamaban su lugar en la nueva arquitectura y además salir al exterior, considerando que el espacio urbano es el de toda la gente.*

*Había que conjuntar los propósitos de arquitectos y artistas poniendo en acuerdo las técnicas particulares de cada rama así como los procesos de ejecución bajo una voluntad plástica unitaria. Esto no es fácil de realizar en nuestra época aún cuando los obstáculos que se presentan de ninguna manera pueden destruir la bondad plástica de los propósitos.*

*Idealmente, los artistas que participen en el proceso de integración deben hacerlo desde el principio mismo de la obra arquitectónica cuando está aún en gestación, pero en la práctica los promotores de obras, funcionarios de instituciones, no están preparados para aceptar la colaboración de artistas con los arquitectos, y por otra parte los artistas no han sido entrenados para entender los medios gráficos de representación que ineludiblemente usan los arquitectos, como son los dibujos en proyectación y a escala. Por otra parte los arquitectos tienen que encontrar la manera de proporcionar a los artistas los espacios necesarios para desarrollar obras importantes, cosa que se dificulta en la arquitectura moderna de espacios abiertos y pisos bajos.<sup>20</sup>*

Yañez não explicita, mas o cerne do debate envolvia a participação dos muralistas mexicanos, e sobre este envolvimento Carlos Raúl Villanueva avançava na discussão sobre a *síntesis*:

*Debe interesarnos más bién tratar de definir el significado y la proyección del ensayo de síntesis, si es que lo hubo realmente, de los muralistas mexicanos. El mural y el fresco, naturalmente, son utilizados por los grandes mexicanos como un medio de comunicación más público, de masas, como de un mass media de eficacia sensible. En una sociedad poco desarrollada como la mexicana de 1920-30, la comunicación artística dotada de un poderoso impulso ideológico debe recurrir al mural tal como lo hicieron los primitivos europeos, en las iglesias románicas y luego los góticos en las catedrales. [...] Los muralistas mexicanos tienen su público: mas su prédica no se hará en las catedrales, sino en las escuelas, en los edificios públicos, en los estadios: contenido subversivo o revolucionario se dilata en formas arcaicas primero y luego cada vez más dinámicas con Orozco, Rivera y Siqueiros. Sin embargo, hasta allí llega la tentativa de síntesis. En la simple participación de la pintura, extraída del campo estrecho del cuadro de caballete, con los amplios espacios vividos públicamente de la arquitectura. En estas condiciones, ¿conviene hablar todavía de síntesis de las artes en el caso de la experiencia mexicana, o más bien de una simple yuxtaposición de expresiones artísticas distintas? La pintura y la arquitectura participan quizá en un mismo esfuerzo de igual tendencia, pero sin alcanzar nunca una verdadera unidad con los signos evidentes de globalidad plena, de perfecta integridad como en el caso, aun tan alejado por su ideología y su momento, del catalán Gaudí.<sup>21</sup>*

Um sutil argumento de Villanueva não se distanciou da opinião de outro baluarte do abstracionismo, o suíço Max Bill (1908-96). Seu comentário de 1953, originalmente dedicado ao edifício do Ministério da Educação e Saúde de Lucio Costa e equipe, caracterizavam um posicionamento do momento:

*Sou contra a pintura mural na Arquitetura Moderna. O mural só teve razão de ser numa época em que poucos sabiam ler; sua função sempre foi ilustrativa, isto é, narrar, através de imagens facilmente reconhecíveis, aquilo que a maioria do povo não podia aprender através da linguagem escrita. Hoje existem outros meios – como por exemplo os jornais, as revistas, o cinema – capazes de dar a todos, e com muito maior eficiência, uma visão completa e moral da vida. O mural moderno seria sempre feito de tal maneira que somente os intelectualizados poderiam compreendê-lo. Assim, sua função primordial de educar perdeu o sentido. O que significa dizer que é inútil, e o inútil é sempre anti-Arquitetural. No muro prefiro o quadro de cavalete que pode ser mudado de acordo com o gosto individual do morador.<sup>22</sup>*

Os mexicanos, no epicentro do debate do Muralismo, conformavam um foco latino-americano das atenções arquitetônicas e artísticas. Juan O’Gorman, uma das figuras-chave da introdução do funcionalismo no México, no final dos anos 1920, já em 1938 renegava a Arquitetura que praticou em escolas, hospitais e projetos habitacionais, virtualmente abandonando a Arquitetura e engajando-se na prédica de Frank Lloyd Wright, como uma linhagem coerente com uma suposta tradição regional, orgânica. E investia contra o *International Style*, “*antítesis de la*

*corriente de arte aceptable por la masa popular*”, com um discurso nacionalista e marxista.<sup>23</sup>

Na primeira metade dos anos 1950, o engajamento da revista de arte e arquitetura *Espacios* trazia à tona o acalorado debate sobre a *integración plástica*, como uma pesquisa que colheu posições de pintores, escultores e arquitetos. O’Gorman, em sua resposta em 1955, definia o fenômeno e criticava as manifestações de seus conterrâneos:

*La integración plástica es la unidad expresiva de la arquitectura, la pintura y la escultura en un conjunto armonioso de tema, de forma, de carácter y de estilo. Lo que se ha dado en llamar integración plástica, en México, a últimas fechas, no ha consistido más que en el recubrimiento de las superficies de los muros de la arquitectura europeizante y modernista del llamado estilo internacional. Claro está que no es integración plástica, pues este recubrimiento con pinturas o mosaicos no modifica en nada la forma estético-abstraccionista (no objetiva) de la arquitectura misma. En la misma forma podrían recubrirse hoy, los paños de las casas de la colonia Roma hechas en la época de Porfirio Díaz con mosaicos o pinturas y esto tampoco sería integración plástica.*<sup>24</sup>

Num artigo na mesma *Espacios*, dois anos antes, O’Gorman havia desenvolvido sua posição antagônica à Arquitetura derivada das lições de Le Corbusier, Mies van der Rohe e Walter Gropius:

*Con el ejemplo de la pintura moderna monumental y realista mexicana, a últimas fechas, se ha sentido la necesidad de conectar y relacionar a la arquitectura con México. Para esto se han empezado por hacer simples aplicaciones de pintura y escultura realistas a la arquitectura del estilo internacional, creyendo ingenuamente que con esto se va a salvar de la crisis a esta arquitectura. Este hecho es interesante pues indica que esta arquitectura como expresión de arte ya perdió su novedad y empieza a ser negativa y aburrida para todos.*

*Con estas aplicaciones de pintura y escultura se ha querido capitalizar el valor que representa la pintura realista mexicana en el mundo entero, empleándola como nuncio de gran calidad a la manera de un disfraz mexicano colocado sobre el cuerpo extranjero de esta arquitectura.*

*En México, también a últimas fechas, se ha intentado hacer integración plástica a la manera neoacadémica, es decir con pintura, escultura y arquitectura de la misma calidad arte-purista del “estilo” internacional. Pero esto no ha causado entre el público la menor impresión, pues no representa ninguna transformación material de las condiciones ya existentes, sino por el contrario, sólo profundiza más la incompreensión popular y aleja la arquitectura aún más de sus raíces humanas y sociales que son las únicas que pueden vitalizarla.*<sup>25</sup>

Para O’Gorman, edifícios como a sede do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, de Lucio Costa e equipe, como o edifício de Ciências de la Ciudad Universitaria de México eram exemplares do *International Style*. Tanto em um como em outro, a presença de pinturas de cunho muralista (Cândido Portinari, no Rio de Janeiro, ou Chávez Morado, no México) eram incongruências entre abstracionismo (arquitetônico) e realismo (pictórico).



Prosseguindo com O’Gorman, em 1953:

*Así pues, la importancia de este movimiento de integración plástica está en función de la arquitectura, que es y ha sido siempre la matriz de las artes plásticas con la integración plástica; no se trata simplemente de colocar sobre la arquitectura arte-purista actual, por dentro o por fuera, por arriba o por abajo, obras de pintura y escultura. De lo que se trata es de crear una arquitectura realista que como expresión de arte corresponda a México para que el pueblo la sienta suya, ligada a la tradición y de carácter regional, para que al integrarse con la pintura y la escultura también realistas y mexicanas se realice el arte plástico como una manifestación humana de la cultura diferenciada por su estilo y por su carácter propios, para que así pueda ser una aportación legítima y original a la cultura universal.<sup>26</sup>*

Lucio Costa, em 1952, também anotava o esgotamento ideológico da pintura mural mexicana, embutindo em sua crítica o anteriormente mencionado argumento da superação do muro como suporte tectônico, na Arquitetura moderna:

*Por outro lado, o impasse onde desembocou o movimento muralista mexicano, já agora vazio de conteúdo revolucionário, evidencia o equívoco fundamental de sua origem artificiosa – o muro, elemento supérfluo da Arquitetura contemporânea, quando no Renascimento a presença estrutural das paredes impunha, por assim dizer, o afresco.<sup>27</sup>*

## GROTESCO MESSICANO

A Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuja equipe de projeto foi coordenada por Mario Pani e Enrique del Moral, a partir de 1949, foi um ousado experimento, em que arquitetos e artistas plásticos se envolveram num complexo conjunto de edifícios e espaços. Juan O’Gorman manifestou a seguinte opinião acerca da obra (anteriormente a 1967):

*Al construirse la Ciudad Universitaria se sintió la necesidad de decorar con pintura y escultura sus principales edificios para darles mayor distinción y dignidad. Es indiscutible que la CU ganó, en interés para el público en general, con la obra realizada por los pintores mexicanos sobre los muros de sus construcciones.*

*A este primer paso de la decoración mural al exterior de los edificios, se le ha dado el nombre de integración plástica, para significar con esto la tendencia que lleva a una arte en el que la arquitectura, pintura y escultura se realicen en armonioso conjunto, tanto de carácter como de estilo.*

*Claro está que no se ha logrado hoy la integración plástica y este hecho ha servido a todas aquellas personas, que en abierta oposición, se han aplicado a desvirtuar el esfuerzo que se ha hecho, insistiendo en la inconveniencia de seguir adelante por este camino de integrar de nuevo las artes plásticas. [...]*

*Tampoco se nos oculta que estos ejemplos de decoración al exterior de los edificios, con todos los defectos que tienen, han despertado el interés del público en general, quien ya comienza a cansarse con la monótona y*

*aburrida repetición de la arquitectura modernista, de cajón de vidrio y muro liso tomada de revistas norteamericanas y europeas.*<sup>28</sup>

Carlos Raúl Villanueva intentou uma explicação sobre o muralismo mexicano e a posição de O’Gorman:

*Con la Biblioteca de la Ciudad Universitaria de la Ciudad de México y su casa en el Pedregal de San Ángel, obras de hace diez años aproximadamente, el arquitecto Juan O’Gorman repudia en realidad la arquitectura moderna, la arquitectura que él mismo llama “internacional”, y trata de alcanzar una imagen arquitectónica autónoma, nueva y al mismo tiempo impregnada de evocaciones tradicionales. Siguiendo los principios doctrinarios de una arquitectura “realista”, basado esencialmente sobre la tradición popular y la tradición autóctona, Juan O’Gorman toca a las sugerencias de redención popular que pueda traer consigo la máquina y sus formas, y declara que es necesario volver a introducir la decoración en la arquitectura. Sus edificios se recubren entonces, en virtud del principio de que en la arquitectura azteca la decoración es siempre abundante, de innumerables signos, símbolos y figuras de inspiración azteca que recuerdan, a pesar de la violencia de su colorido, las formas enmarañadas y lúgubres de Ferdinand Cheval. [...]*

*[...] Gaudí logra una verdadera síntesis en la medida en que su imaginación arquitectónica está a par de su talento pictórico y escultórico. La misma tensión, el mismo dinamismo animan a sus volúmenes, a sus formas y a sus colores. En cambio, en las obras del arquitecto “realista” mexicano se da un notable separación entre la estructura arquitectónica de raíz funcionalista, escueta en sus espacios, y las formas decorativas aplicadas a ella. De tal manera, la tentativa de Juan O’Gorman, en mi concepto, no pasa de ser una búsqueda de gusto, una protesta contra la austeridad mal entendida de cierta arquitectura moderna, la reivindicación de la decoración y sobre todo la señal de una política cultural nacionalista, basada sobre el rescate del pasado azteca. En el fondo la misma política cultural de los grandes realistas mexicanos, quienes componen la gran escuela de los muralistas.*<sup>29</sup>

Juan O’Gorman, coautor do projeto da Biblioteca Central da Unam e artista dos mosaicos das empenas do edifício, também faz uma auto-crítica condescendente sobre o intento de integração plástica em sua realização:

*En el caso de la biblioteca central de la Ciudad Universitaria no hay esta integración, pues el concepto de la arquitectura, del estilo internacional, no tiene relación com el sentido realista tradicional del mosaico de piedra. Estoy enteramente de acuerdo com la crítica venenosa que se ha hecho de este edificio en el sentido de que es “una gringada vestida de china poblana”. De todas maneras el mérito de esta obra consiste principalmente en la magnitud del mosaico (cuatro mil metros cuadrados), y en el hecho de que no existe en el mundo outro mosaico más grande. Además, el sentido popular de carácter mexicano del mosaico ha hecho de este edificio un símbolo del México actual y por esta misma razón tiene importancia desde el punto de vista del turismo y ha sido fotografiado y reproducido en publicaciones, tarjetas postales y calendarios muchas veces.*<sup>30</sup>

Todavía Diego Rivera apresenta uma versão de candente defesa da biblioteca de O’Gorman, em conferência dada no Palácio de Bellas Artes, em 1954:

*Junto al edificio de la Rectoría está la Biblioteca. La Biblioteca está construída por un arquitecto pintor de gran talento, un gran artista, Juan O’Gorman. No le permitieron realizar el proyecto tal como él lo había concebido; él había concebido un edificio escalonado que naturalmente hubiera tenido más higiene para los libros y más higiene para los lectores, pero se le arguyó que desentonaba con la línea general de los cajones que pueblan el resto de la Ciudad Universitaria. Entonces se vio obligado a construir esse edificio que es una caja pero realizó bellos mosaicos en sus muros y bella ornamentación y una bella construcción arquitectónica en la parte de abajo [...]. Los arquitectos partidarios de los rosarios de excusados, han criticado a la Biblioteca diciendo que son cuatro sarapes puestos en un tendadero. No saben que hacen a O’Gorman el mayor elogio que podían hacerle, supuesto que entre un rosario de excusados y un sarape, por feo que sea, es mil veces preferible el sarape para verlo; no digamos ya para otros órganos de percepción. Por lo demás, el edificio de O’Gorman há dado la vuelta al mundo en triunfo. Ha sido visto con beneplácito, no sólo por los grandes arquitectos que asistieron al congreso de arquitectos como el maestro Gropius y el maestro Frank Lloyd Wright sino por otros muchos de éste y de los otros continentes, y se sigue reproduciendo y hablando en todas partes. No sucede lo mismo con el edificio de la Rectoría, en ninguna de sus manifestaciones, porque hay un proverbio popular universal que dice: Nunca segundas partes fueron buenas. Los constructores de esta sección de la Ciudad Universitaria que creían que hacían cosas como Le Corbusier, de buena fe, o mejores, llamaron a los arquitectos que siguen la escuela funcionalista y el estilo internacional y a esos arquitectos lo que no agradó fue precisamente lo que no es eso, sino lo que tiene fisionomía mexicana.<sup>31</sup>*

Como num gesto de reciprocidade, Juan O’Gorman caracterizou como único intento bem-sucedido de integração plástica a realização de que participou Diego Rivera, o Estádio Olímpico:

*Es necesario mencionar, aunque sea breve, los ensayos que se hicieron para integrar a la arquitectura con las otras artes plásticas: pintura, mosaicos y escultura. A mi juicio, el único caso de verdadera integración lo realizó el gran pintor Diego Rivera en el estadio de la Ciudad Universitaria, pues ahí la escultura recubierta de mosaico de piedras de color natural, tiene una perfecta relación plástica con el carácter y el estilo de la arquitectura.<sup>32</sup>*

Diego Rivera não esconde sua modéstia ante essa realização, em conformidade com as grandes diretrizes ideológicas e passionais do grande muralista mexicano:

*Indudablemente el ejemplo más importante de la lucha por la Independencia Nacional que inicia la sección progresista del pueblo mexicano es, por lo que concierne a la Arquitectura, el estadio olímpico de la Ciudad Universitaria.*

*El edificio, en su técnica de construcción, reúne los procedimientos ultramodernos para manejar los materiales más lógicos de emplearse, y*

*más dentro de la tradición mexicana que, como todas las verdaderas tradiciones arquitectónicas del mundo, descansa sobre las bases de la naturaleza de los materiales que proporciona el suelo nacional, las condiciones de esse suelo, y del subsuelo sobre el que se construye, la función del edificio y la armonía com el paisaje, todo esto bajo las condiciones económicas dentro de las cuales se realiza la arquitectura. [...]*

*En este edificio del arquitecto Augusto Pérez Palacios y sus colaboradores, los arquitectos Raúl Salinas Moro y Jorge Brabo Jiménez, se está reanudando, como era lógicamente necesario, nuestra tradición antigua com carácter y actualidad constructiva, social y funcional ultramodernas, la integración plástica.*

*En la maravillosa arquitectura prehispánica de México, como en todas las grandes épocas de culminación de la plástica: Egipto, China, India, Asiriocaldea, Grecia, medievo europeo etcétera, la integración plástica fue completa. En esas arquitecturasInflación formal es imposible delimitar com precisión, ni aun siquiera por lo que concierne a procedimientos técnicos de realización, dónde empieza o termina la pintura, la escultura, la plástica exclusivamente arquitectónica; las tres se ligan, se entremezclan, se funden y se amalgaman en un todo, en un conjunto sin soluciones de continuidad, armónico y homogéneo.*

*En el estadio de la Ciudad Universitaria los obreros plásticos hemos trabajado todos juntos bajo la dirección del obrero principal (arqui-tecto-arqui-principal, tecto-obrero). Los trazos de planeación, la función de la construcción, y las generatrices dinámicas de ésta que hacen levantarse el edificio en perfecto acuerdo com el paisaje, han sido los resortes matrices y las directrices de plastificación que han impulsionado la realización de nuestra escultopintura.<sup>33</sup> [p. 123-4]*

O hiperbólico discurso de Diego Rivera tangencia os extremos: do ultramoderno à tradição, matéria, trabalho, arte, paisagem, numa integração plástica que não dispensa uma viagem pelo tempo e pelo mundo, naquilo que poderia enquadrar-se como uma perfeita manifestação de *Gesamtkunstwerk*. Ou, na outra ponta, aquilo que Lucio Costa chamou de “escultura arquitetônica” ou “pintura arquitetônica”.

O entusiasmo do discurso de Rivera não tardaria a merecer uma forte contestação. Em 1956, uma grande exposição de Arquitetura organizada pelo México foi apresentada na XI Trienal de Milán, circulando no ano seguinte para o Palazzo delle Esposizioni em Roma. No final de 1957, Bruno Zevi (1918-2000) publicava uma vigorosa crítica ao que vira, num artigo intitulado “Grottesco Messicano”. As apreciações do crítico italiano atingiam as realizações de integração plástica:

*Lo vernáculo es logrado de un modo mecánico y externo, basándose en una tesis demasiado simplista para ser aceptable. Los monumentos históricos, desde los aztecas y mayas a los hispano-barrocos, no se diferencian de los arquetipos europeos por la originalidad de su disposición espacial o volumétrica, sino por una tormentosa apetencia plástica que lleva a incrustar todas las superficies con decoraciones pesadas y profundas, como para que la luz no pueda extenderse sobre planos tersos.*

*Por analogía, en la arquitectura moderna es legítima la operación de inspirarse en la temática europea, especialmente en Le Corbusier, y después darle el acento "mexicano" llamando a pintores y escultores para destrozarse la textura de los muros ciegos. Una argumentación que se basa en un concepto histórico demasiado ligero y en un programa moderno improvisado; y que, no obstante, se encuentra aplicada constantemente en el conjunto de la Ciudad Universitaria.*

*La Rectoría de Mario Pani, Enrique del Moral y Salvador Ortega Flores es un prisma vertical interrumpido por un enorme motivo decorativo de Alfaro Siqueiros. El bloque de la Biblioteca está completamente recubierto con mosaicos de O'Gorman que simbolizan los conceptos del mundo precolombino y español; las Facultades de Ciencias y de Medicina presentan inmensas fachadas; el Estadio tiene un pavoroso altorrelieve de piedra policroma de Diego Rivera. La enfermedad se extiende fuera de la Ciudad Universitaria: el Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas no tiene un solo metro cuadrado libre de los murales de José Chávez Morado, que representan nada menos que la historia de las comunicaciones. Incluso en los laboratorios Ciba encontramos un gigantesco mosaico exterior que se continúa en un kilométrico fresco en el atrio.*

*Todo ello no resta nada al racionalismo del planteo urbanístico de la Ciudad Universitaria, ni al rigor de proyecto de los edificios públicos y de las habitaciones privadas: en el mejor de los casos, la arquitectura se hace más vivaz, y en el peor se acentúa el mal gusto. En cambio maravilla que la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, al preparar una exposición, no haya sabido distinguir la substancia positiva de los adjetivos superfluos, induciendo al visitante a interpretar también la aportación moderna en el cuadro de un barroquismo manierista, inspirado por una parte en la brutalidad plástica precolombina y por la otra en las incrustaciones de "churrigueresco".<sup>34</sup>*

A dura crítica de Bruno Zevi mereceu apenas respostas evasivas, todas elas servis à observação do italiano. Mauricio Gomez Mayorga, um dos responsáveis pela exposição, defendeu-se melancolicamente:

*Y en cuanto a la "integración plástica", estrechamente ligada al nacionalismo indigenista, es, como dice Zevi, "mecánica y exterior" en los casos benignos, y efectivamente pavorosa en los ejemplos más graves, como ese altorrelieve de Diego Rivera en el Estadio. Pero podemos tranquilizar a nuestro crítico afirmándole que esos ejemplos constituyen una minoría, y que el problema ha sido desprestigiado por los mismos que pretendieron resolverlo. Ese movimiento pertenece ya a la riquísima historia del humorismo involuntario en México.<sup>35</sup>*

Outras respostas dos mexicanos também lavavam as mãos quanto à qualidade ou sentido da integração das artes à mexicana. Vladimir Caspé comentou que "La tendencia que él critica representa sólo uno de los movimientos existentes hoy en la arquitectura mexicana, y un movimiento que consideramos de poca vitalidad". Ernesto Rios González desviava-se do cerne da questão: "La crítica de Bruno Zevi no es justa; obras como la de la Ciudad Universitaria y como de la Secretaría de Comunicaciones no son representativas de las tendencias arquitectónicas serias de nuestro país [...]"<sup>36</sup>

A reação de Bruno Zevi não pode ser desvinculada do delicado momento pós-segunda guerra, em oposição aos traumas do nazismo, do fascismo e outros estilos nacionalistas na raiz do conflito mundial, e evidentemente ele não via nos mexicanos nenhum sentido universal, mesmo aquele que seria o credo comum entre O’Gorman e Zevi: o organicismo. O crítico italiano deplorou o que viu:

*El funcionalismo creó grandes obras de arte, y después mucha moda; lo mismo ha hecho el movimiento orgánico. Te sostengo la actualidad cultural del movimiento orgánico, pero sé de sobra que se puede producir arquitectura orgánica bella y arquitectura orgánica fea. No veo por consiguiente en qué soy “ambiguo”: yo critico la arquitectura orgánica fea e falsa.<sup>37</sup>*

Juan O’Gorman, embora crítico das realizações conduzidas por uma pretendida integração das artes na Arquitetura mexicana, anos mais tarde, fez um comentário que deve se referir ao episódio Zevi, mas dirigindo-se a seus colegas:

*Pero no se nos oculta que la verdadera causa de la oposición sistemática a la integración es la defensa de los intereses de todos aquellos quienes tienen modo y medio de ejercer profesionalmente sin la necesidad de hacer mayor esfuerzo, que el de aplicar los clichés ya conocidos de la arquitectura modernista que está hoy a la moda del día.<sup>38</sup>*

## INFLACIÓN FORMAL

Carlos Raúl Villanueva conheceu a experiência mexicana quando esteve naquele país, por ocasião do Congresso Panamericano de Arquitectos, em 1953. Seu contato com o Brasil, todavia, era mais intenso, sobretudo com a presença de brasileiros atuando na Venezuela, como era o caso de Oscar Niemeyer, Rino Levi (1901-65), ou do paisagista Roberto Burle Marx, que desenvolveu inúmeros projetos em Caracas, em especial o magnífico Parque del Este. Na obra de Burle Marx, Villanueva vislumbrou uma peculiar forma de *síntesis de las artes*:

*He aquí un ejemplo de verdadera síntesis plástica lograda con material nuevo, un material viviente y transitorio como la vegetación en función pública, es decir, social, y atributos seguramente pictóricos y escultóricos. Es difícil decir hasta qué punto los jardines y parques de Burle Marx son auténtica arquitectura. En todo caso, hay que estar de acuerdo en que son espacios. Espacios a veces, en función de arquitectura y a veces el mismo espacio cerrado: no con muros y techos naturalmente, sino con verde, con árboles y flores, agua y piedras, y más que espacio cerrado, se trata de espacio compuesto, ordenado con una intención de secuencia visual o de conformación psicológica. Para quien haya visto los bocetos del paisajista brasileño no cabe duda de que éste trabaja además como un pintor o un escultor.*

*La determinación de los colores y la selección de las esencias está en función de un diseño preconcebido que es en sí una obra pictórica. En función de la arquitectura – arquitectura, pintura y escultura ellos mismos –, los parques de Burle Marx constituyen una forma de renovar, con vocabulario nuevo, el antiguo lenguaje de la síntesis de las artes.<sup>39</sup>*

Em seu olhar para o Brasil, Villanueva viu, mas num grau abaixo da síntese das artes, outra relação entre Arquitetura e arte:

*En Brasil se han hecho otros numerosos ensayos de unión de las artes. Y en ellos han prevalecido, de una manera decorativa, a menudo muy lograda y sensible en su respeto por la arquitectura, el uso del “azulejo”, de origen europeo. Pero me parece que aún en las obras de Niemeyer y Portinari el azulejo es más recuerdo de una tradición, algo así como un medio de endulzar una arquitectura de gran impacto visual. Así que es la gama decorativa del azulejo, más que una auténtica labor de síntesis, la que há sido explorada por los arquitectos y pintores brasileños.<sup>40</sup>*

O azulejo foi adotado pelos arquitetos modernos brasileiros como uma referência ao passado ibérico e colonial. Sua primeira aplicação foi nos paramentos da sede do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, e passou a constituir uma “marca” da Arquitetura moderna brasileira. Assim se manifestava, em 1948, Joaquim Cardozo (1897-1978), o grande calculista de Oscar Niemeyer:

*O emprego do azulejo como elemento decorativo ou simples guarnecimento de paredes em edifícios modernos é assim uma consequência imediata da sua tradicional presença na Arquitetura portuguesa, da qual, desde a sua origem, nunca pôde se afastar a arte de construir no Brasil. Mesmo na época presente em que a Arquitetura de concreto armado moldada e monolítica estabelece diferenciações profundas entre as tendências construtivas desses dois países, freqüentemente, por efeito de associações imperceptíveis, surgem aproximações irrecusáveis; o uso do azulejo é uma delas. [...]*

*Foi resultante dessa intimidade com os ladrilhos vidrados existentes nas velhas igrejas do seu país, a iniciativa tomada pelos modernos arquitetos brasileiros de reviverem o velho processo decorativo, conjuntamente com a pintura mural, os mosaicos, os mármore e os granitos [...].*

*Cabe, portanto, indiscutivelmente ao grupo de arquitetos modernos filiados ao Ciam, grupo que vem readaptando a Arquitetura às boas e eternas normas construtivas, a atual aplicação do azulejo em grandes extensões de parede.<sup>41</sup>*

Cardozo expressava um esforço de legitimar uma operação conceitual própria da Arquitetura moderna brasileira: o patrocínio dos modernos (evocando o Ciam) na valorização do passado colonial, como busca de afirmação e identidade.

Assim como Bruno Zevi foi duro com os mexicanos, Max Bill, em 1953, carregou nas críticas à Arquitetura brasileira. Comentando sobre a sede do Ministério da Educação e Saúde, ele afirmou:

*Conheço apenas a decoração externa: os azulejos de Portinari, a estátua da juventude e os jardins. Prefiro os jardins. A beleza das plantas que aí existem é, como decoração, mais do que suficiente. Os azulejos quebram a harmonia do conjunto, são inúteis e, como tal, não deveriam ter sido colocados.<sup>42</sup>*

Elogiando Burlle Marx, Bill destratava aquilo que os brasileiros consideravam uma característica da sua Arquitetura. Foi o próprio Lucio Costa quem saiu em defesa de sua obra, e de uma atitude dos modernos brasileiros:

*Acha também inúteis e prejudiciais os azulejos. Ora, o revestimento de azulejos no pavimento térreo e o sentido fluído adotado na composição dos grandes painéis têm a função muito clara de amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte, pois o bloco superior não se apoia nelas, mas nas colunas. Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da Arquitetura portuguesa, que era a nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhe a aplicação.<sup>43</sup>*

Crítico do muralismo enquanto arte sobre um suporte “supérfluo” na Arquitetura moderna, Costa atribuía ao azulejo uma conotação tectônica: as superfícies azulejadas não constituíam muros portantes, mas paredes divisórias, e o revestimento era indiciador da ausência de responsabilidade estrutural do paramento.

## DESCONCERTO LATINO-AMERICANO

Houve uma síntese das artes na América Latina? Ou foi uma integração das artes? Ou uma sobreposição das artes? Ou mera decoração de superfícies e ambientes? Ao reunir os fragmentos do debate da época, percebe-se quão polêmica foi a discussão nas artes e na Arquitetura, entre os anos 1940/1960. Posições políticas, sociais, estéticas e éticas se mesclavam ou se opunham, nesse remoinho de atitudes que vagavam entre os extremos: tradição X vanguarda, nacionalismo X internacionalismo, figuração X abstração.

O Muralismo foi o grande marco de articulação latino-americano, como observa a crítica de arte brasileira Aracy Amaral,<sup>44</sup> mas, como constata a crítica mexicana Raquel Tibol, acusa-se o movimento de ter estado “marginalizado das principais correntes estéticas de nosso tempo.”<sup>45</sup> O mural foi suporte de mensagens de conscientização social, de afirmação e auto-afirmação cultural, de expressão de nacionalismos – que forjaram atitudes radicais no mundo entre-guerras no século 20. A América Latina não se eluiu dessa pauta, sobretudo enquanto expectativa para a ordenação de estruturas não consolidadas de nações saídas de passado colonial e conflitos fratricidas, em séculos anteriores. O nacionalismo, a busca de identidade cultural, de afirmação política e social enveredaram pelas trilhas da arte e da Arquitetura modernas, com o patrocínio governamental. Para um olhar desacostumado com os aparentes paradoxos latino-americanos, a convivência entre modernidade e tradição sustentou um discurso artístico de múltiplas nuances e difícil compreensão. Num extremo, os mexicanos e sua amálgama de Arquitetura *International Style* e o tão peculiar Muralismo foram pretexto para duras observações de um europeu constringido e antinacionalista como Bruno Zevi; de permeio, os brasileiros – com sua Arquitetura de “inflação formal”, a arte figurativa de inspiração muralista de seus pintores e escultores, e o não-figurativismo de seu paisagista maior, Roberto Burle Marx –, mereceram reprimendas de Max Bill; e, na outra ponta, Carlos Raúl Villanueva e seus colaboradores da vanguarda abstracionista nacional e internacional discretamente construíram uma tradição. A conscientização popular pela arte compromissada do Muralismo consagrou a representação figurativa, em contraste com o abstracionismo do pós-segunda guerra. Mas por que venezuelanos “construíram uma tradição”? Mexicanos buscaram suas raízes no universo pré-hispânico, na cultura implantada pelos espanhóis na Nueva España, na contemporaneidade da



Arquitetura moderna do século 20. Brasileiros assimilaram os ensinamentos de Le Corbusier, valorizaram os indícios da cultura portuguesa da colonização, dando uma nova dimensão ao universo luso-americano. Ambos constituíram uma narrativa, uma tradição. E os venezuelanos? Fragmento de uma malograda Gran Colombia, o país não tinha e não evocou ancestralidades míticas e grandiosas. Precisamente pela ausência de um grande passado cultural, como de mexicanos ou brasileiros, a Venezuela não “inventou” um passado: criou um presente. Villanueva ousou tentar instituir uma cultura artística no país, inserida na contemporaneidade, sem buscar arremedos e pastiches, interpretando e reinterpretando a vanguarda artística mundial vigente. A afirmação artística venezuelana se fez com a arte moderna. Foi o brilhante vislumbre do grande arquiteto da Universidad Central de Venezuela.

Os intentos de síntese/integração/comunhão das artes na América Latina constituíram um peculiar elo entre os arquitetos e artistas do subcontinente. Decerto o mexicano Eppens não conheceu o brasileiro Graciano, o venezuelano Manaure não conheceu o equatoriano Guayazamin, o cubano Lam não conheceu o brasileiro Di Cavalcanti, que não conheceu o venezuelano Otero, que não conheceu o mexicano Chávez Morado, que não conheceu o brasileiro Ceschiatti; mas o mexicano Rivera conheceu o boliviano Pantoja; Portinari deve ter conhecido a Siqueiros. Ou quantos desses latino-americanos dialogaram com Arp, Léger, Pevsner, Vasarely, Bloc, Laurens, Calder...? Não é tão importante que todos tenham conhecido a todos. Importa constatar que, por trás desses artistas, havia uma articulação comum, um diálogo virtual e visual, em que a criação e seus desdobramentos situavam-se no território artístico e arquitetônico latino-americano. Nunca antes (e depois, podemos assinalar) a troca de ideias e conceitos foi tão marcante, a circulação de revistas e livros produzidos na América Latina conheceu tantos leitores, ávidos pelos desdobramentos de debates como o da síntese/integração das artes. Revistas brasileiras e mexicanas circulavam pela América Latina. Congressos e reuniões no subcontinente eram prestigiados, não só pelos locais, como frequentados por gente como Giedion, Gropius, Aalto, Wright, Tange, Rogers, Neutra, Bill, cujas opiniões disseminaram e polemizaram a produção latino-americana.

Hoje, os que percorrem aqueles espaços da Arquitetura de meados do século 20, dinamizados pelas pinturas, mosaicos e esculturas, possivelmente apreciarão a presença dessas obras de arte em seus percursos, mas talvez não se deem conta das significações e embates por trás dessas realizações.

## NOTAS

<sup>1</sup> Carlos Raúl Villanueva, “Algunas Observaciones Sobre el Desarrollo Actual de la Arquitectura Iberoamericana. Conferencia Dictada por el Arquitecto Carlos Raúl Villanueva en Madrid, el 10 de diciembre de 1965.” *Punto* (Caracas) n. 46 (jun. 1972): 195.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Carlos Raúl Villanueva, “La Síntesis de las Artes”, in *Textos Escogidos* (Caracas: Centro de Información y Documentación/Facultad de Arquitectura y Urbanismo/Universidad Central de Venezuela, 1980), p. 94. Publicado originalmente en: Carlos Raúl Villanueva, *Escritos* (Caracas: Facultad de Arquitectura y Urbanismo/UCV, 1965).

<sup>4</sup> Shearer West (ed.), *The Bulfinch Guide to Art History* (Boston: Little, Brown and Company, 1996), p. 463.

<sup>5</sup> Ingrid MacMillan, “Gesamtkunswerk”. In *The Dictionary of Art*, v. 2. ed. Jane Turner (New York: Grove, 1996), p. 496-498.

- <sup>6</sup> Villanueva, "La Síntesis de las Artes," p. 92.
- <sup>7</sup> Ibid.
- <sup>8</sup> Intervenção verbal originalmente apresentada no I Congresso Internacional de Artistas, realizado em Veneza, em setembro de 1952. Apresentado com o título "A Arte e a Educação", no Congresso Internacional de Críticos de Arte realizado em setembro de 1959, em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo; publicado sob o título "Art, Manifestation Normale de Vie," no anuário *Architecture Formes, Fonctions* (Lausanne) n. 4, ed. Anthony Kraft. Versão em português do próprio autor, em: Lucio Costa, *Registro de uma Vivência* (São Paulo: Empresa das Artes/UnB, 1995), p. 263.
- <sup>9</sup> Ibid.
- <sup>10</sup> Walter Gropius, *The Scope of Total Architecture* (New York: Harper & Bros., 1955).
- <sup>11</sup> Villanueva, "La Síntesis de las Artes," p. 90-91.
- <sup>12</sup> Lucio Costa, *Registro de uma Vivência*, p. 263.
- <sup>13</sup> Carlos Raúl Villanueva, *La Integración de las Artes* (Caracas: Facultad de Arquitectura y Urbanismo/ Universidad Central de Venezuela, s.d.), p. 6-9. El original fue dado a conocer por el autor en el auditorium de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, el día 27 de junio de 1957.
- <sup>14</sup> Ibid, p. 5.
- <sup>15</sup> Fernand Léger, "Derrière le Miroir", in *Fonctions de la Peinture* (Paris: Gonthier, 1965).
- <sup>16</sup> Carlos Raúl Villanueva, "Tendencias Actuales de la Arquitectura. Conferencia II. 13 de Junio de 1963." In *Textos Escogidos*, p. 53.
- <sup>17</sup> Carta de Sigfried Giedion para Carlos Raúl Villanueva, Paris, 1952. *Punto* (Caracas) n. 46 (jun. 1972): 17.
- <sup>18</sup> Villanueva, *La Integración de las Artes*, p. 11.
- <sup>19</sup> Villanueva, "La Síntesis de las Artes," p. 95.
- <sup>20</sup> Enrique Yañez, "Diego Rivera, la Arquitectura y la Integración Plástica", in Rafael Lopez Rangel, *Diego Rivera y la Arquitectura Mexicana* (México: Secretaría de Educación Pública, 1986), p. 127.
- <sup>21</sup> Carlos Raúl Villanueva, "La Síntesis de las Artes," p. 95.
- <sup>22</sup> Max Bill, "O Inteligente Iconoclasta", *Manchete* (Rio de Janeiro), n. 60, 13 jun. 1953. Apud COSTA, Lucio. *Sobre Arquitetura* (Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962), p. 252-253.
- <sup>23</sup> Juan O'Gorman, "Más allá del Funcionalismo (I)", in Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman Arquitecto y Pintor* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982), p. 99-106.
- <sup>24</sup> Juan O'Gorman, "Espacios Pregunta. Juan O'Gorman Responde." *Espacios* (México), n. 25 (jun. 1955): 20.
- <sup>25</sup> Juan O'Gorman, "En torno a la Integración Plástica", in Prampolini, Op. cit., p. 93. Originalmente publicado em *Espacios* (México), 16 jul. 1953.
- <sup>26</sup> Ibid.
- <sup>27</sup> Lucio Costa, *Considerações Sobre Arte Contemporânea* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952), p. 21.
- <sup>28</sup> Juan O'Gorman, "Hacia una Integración Plástica Realista en México", in Prampolini, Op. cit., p. 121.
- <sup>29</sup> Villanueva, "Síntesis de las Artes", p. 93.
- <sup>30</sup> Juan O'Gorman, "Sobre la Arquitectura en México", in Prampolini, p. 113.
- <sup>31</sup> Diego Rivera, "La Huella de la Historia y la Geografía en la Arquitectura Mexicana", in Xavier Moysén (org.), *Diego Rivera: Textos de Arte* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986), p. 403.
- <sup>32</sup> O'Gorman, "Sobre la Arquitectura en México", p. 113.
- <sup>33</sup> Diego Rivera, "Diego Rivera Opina", in Rafael Lopez Rangel. *Diego Rivera y la Arquitectura Mexicana* (México: Secretaria de Educación Pública, 1986), p. 123-124. Não há referência à data do texto.
- <sup>34</sup> Bruno Zevi, "Grottesco Messicano". *L'Espresso* (Roma), 29. Dic. 1957, p. 16. Apud *Arquitetura* (México) n. 62 (jun. 1958): 111-112.

- <sup>35</sup> Mauricio Gomez Mayorga, "Contestación a Bruno Zevi", *Arquitectura* (México) n. 62 (jun. 1958): 113.
- <sup>36</sup> *Arquitectura* (México) n. 62 (jun. 1958): 113-114.
- <sup>37</sup> Bruno Zevi, "Una Carta de Zevi a Cosco". *Arquitectura* (México) n. 62 (jun. 1958): 116.
- <sup>38</sup> Juan O'Gorman, "Hacia una Integración Plástica Realista en México", in Prampolini, Op. cit., p. 121.
- <sup>39</sup> Villanueva, "Síntesis de las Artes", p. 94-95.
- <sup>40</sup> Ibid., p. 95.
- <sup>41</sup> Joaquim Cardozo, "Azulejos na Arquitetura Brasileira." *Cultura* (Rio de Janeiro) n. 1 (set./dez. 1948): 202-204.
- <sup>42</sup> Max Bill, "O Inteligente Iconoclasta", p. 253.
- <sup>43</sup> Lucio Costa, "Oportunidade Perdida", in *Sobre Arquitetura*, p. 157.
- <sup>44</sup> Aracy A. Amaral, "O Muralismo como Marco de Múltipla Articulação". In: Amaral, *Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoada e o X-Burguer* (São Paulo: Nobel, 1983), p. 280-285.
- <sup>45</sup> Raquel Tibol, *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), p. 10.

## REFERÊNCIAS

- Adams, William Howard. *Roberto Burle Marx: the Unnatural Art of the Garden*. New York: The Museum of Modern Art, 1991.
- Amaral, Aracy A. *Arte e meio artístico: Entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983.
- Arquitectura de la Ciudad Universitaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Burian, Edward R. *Modernidad y Arquitectura en México*. México: Gustavo Gili, 1998.
- Cardozo, Joaquim. "Azulejos na Arquitetura Brasileira." *Cultura* n. 1 (set./dez. 1948): 202-204.
- Costa, Lucio, *Considerações sobre Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- . *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes/UnB, 1995.
- . *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: CEUA, 1962.
- González Gortázar, Fernando. *La Arquitectura Mexicana del Siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Lopez Rangel, Rafael. *Diego Rivera y la Arquitectura Mexicana*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Moholy-Nagy, Sibyl. *Carlos Raúl Villanueva y la Arquitectura de Venezuela*. Caracas: Instituto del Patrimonio Cultural, 1999 [edición facsimilar de la 1ra. Edición español-inglés, 1964]
- Motta, Flávio L. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983.
- Moysén, Xavier (org.). *Diego Rivera: Textos de Arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Niño Araque, William, Araujo S., Carmen Cecilia. *Carlos Raúl Villanueva: un moderno en Sudamérica*. Caracas: Galería de Arte Nacional, 1999.
- Noelle, Louise. *Arquitectos contemporáneos de México*. México: Trillas, 1996.
- Numero dedicado al arquitecto Carlos Raúl Villanueva. *Punto* (Caracas) n. 46 jun. 1972.
- Obras de Arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Monte Avila, Consejo Nacional de Cultura, 1991.
- Prampolini, Ida Rodríguez, *Juan O'Gorman arquitecto y pintor*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Quintero, Pablo (comp.). *Modernidad en la arquitectura mexicana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1990.

Segawa, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 1998.

—. "Rio de Janeiro, México, Caracas: University Cities and Modernities 1936-1962." In *Fifth International DOCOMOMO Conference Proceedings*. Stockholm: Swedish Museum of Architecture, 1998, 224-230.

Tibol, Raquel. *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

Villanueva, Carlos Raúl. *La integración de las artes*. Caracas: Facultad de Arquitectura y Urbanismo/ Universidad Central de Venezuela, s.d.

—. *Textos escogidos*. Caracas: Centro de Información y Documentación/Facultad de Arquitectura y Urbanismo/Universidad Central de Venezuela, 1980.

---

**Hugo Segawa**

Professor do Departamento de História e Estética do Projeto e orientador do Curso de Pós-Graduação da FAUUSP

## CONSERVAÇÃO PREVENTIVA EM MUSEUS CASAS HISTÓRICAS: REDUZINDO OS RISCOS PARA O PATRIMÔNIO DA FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

Claudia S. Rodrigues de Carvalho

O presente trabalho constitui um relato de uma experiência em andamento, para gestão da preservação em museus-casas históricas, tendo como estratégia de ação a conservação preventiva. Por conservação preventiva, entende-se o conjunto de ações para mitigar as forças responsáveis pela deterioração e pela perda de significância dos bens culturais, envolvendo todas as medidas para retardar a perda de material autêntico e, finalmente, preservar sua integridade. Apresentamos as etapas já realizadas para implantação de um Programa de Gerenciamento de Riscos, como ferramenta para instruir as ações de preservação do patrimônio cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa e ampliar as perspectivas das ações já desenvolvidas, no âmbito do Plano de Conservação Preventiva do Museu Casa de Rui Barbosa. Descrevemos as ações para adequar a metodologia proposta pelo ICCROM, ICN e CCI para o gerenciamento de riscos em edifícios históricos, integrando as áreas de coleções, edifícios e sítios históricos, e os resultados alcançados, para o estabelecimento de uma política de preservação consistente, envolvendo a colaboração entre diversos profissionais e congregando a responsabilidade dos gestores institucionais.

### INTRODUÇÃO

A conservação preventiva em museus enfocou, a partir de meados do século 20, os riscos ambientais para a preservação das coleções, principalmente a umidade, temperatura, radiação ultravioleta e poluentes, com suporte da ciência da conservação, que propiciou um melhor entendimento da ação desses fatores sobre os diversos tipos de suportes.

A partir dos anos 1980, com o avanço das pesquisas, a conservação preventiva passou a compreender um conjunto de ações relacionadas ao cuidado com as coleções, envolvendo diversos procedimentos. Na década de 1990, o Canadian Conservation Institute, por meio da identificação dos agentes de deterioração e das ameaças específicas para as coleções, estimulou uma visão mais abrangente, ao invés do enfoque de um problema específico, em detrimento de outros.

Apesar do avanço verificado, faltava ainda uma ferramenta que informasse a importância relativa de cada ameaça, e auxiliasse no processo de tomada de decisão, indicando de que forma priorizar ações, diante de múltiplas ameaças identificadas. Para acessar este tipo de informação, é necessário avaliar os riscos, quantificando o estado de conservação de uma coleção e predizendo o impacto causado pela ação de cada agente de deterioração, a partir de sua frequência e intensidade, de modo a propiciar seu gerenciamento.

O gerenciamento de riscos é uma ferramenta de gestão que, há pouco mais de 15 anos, vem sendo pensada para o campo do patrimônio cultural, por meio, principalmente de uma ação conjunta do Instituto Canadense de Conservação (CCI), já mencionado, do Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Conservação do Patrimônio Cultural (ICCROM) e do Instituto Holandês do Patrimônio Cultural (ICN), para o desenvolvimento de uma metodologia de gerenciamento de riscos para o patrimônio cultural.<sup>1</sup>

A metodologia, por meio de uma visão abrangente e simultânea dos diversos riscos que afetam a preservação do patrimônio, pretende fornecer uma abordagem quantificável para a tomada de decisões específicas em relação à preservação, envolvendo estabelecimento de prioridades para alocação de recursos para mitigar riscos, numa escala de grandezas comparáveis, de fácil comunicação intersetorial. A abordagem da conservação preventiva vem avançando, assim, do foco de proteger as coleções, para o gerenciamento dos diversos riscos que estão associados ao uso e fruição das mesmas.

Acredita-se que, à medida que as questões relacionadas ao gerenciamento de riscos, forem mais bem conhecidas e divulgadas, as ações preventivas para preservação do patrimônio assumirão outros significados, que possibilitarão lidar com desafios futuros, como a sustentabilidade e a acessibilidade dos bens culturais.

#### DA CONSERVAÇÃO PREVENTIVA AO GERENCIAMENTO DE RISCOS PARA O PATRIMÔNIO CULTURAL DA FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

A Fundação Casa de Rui Barbosa, como instituição do governo federal que tem, dentre os seus objetivos, *“promover o conhecimento da vida e da obra de Rui Barbosa, por meio da guarda, preservação e divulgação dos bens que lhe pertenceram – residência, mobiliário, biblioteca e o arquivo pessoal”*, detém sob sua tutela um patrimônio tão importante quanto variado: casa histórica, jardim, coleção museológica, arquivos e bibliotecas. A casa histórica, além de retratar todo o desenvolvimento da Arquitetura carioca dos Oitocentos, foi-se transformando e incorporando várias características arquitetônicas influenciadas pelo gosto neoclássico, e também pelas modificações do final do século, reflexos da industrialização, da melhoria da mão de obra, da importação de materiais, entre outros. Construída em 1849, serviu de residência para Rui Barbosa e sua família, de 1895 a 1923. O jardim, que por suas características é considerado um jardim histórico, forma com a casa um conjunto de grande importância, e seus elementos paisagísticos do final do século 19 estão preservados. O terreno, com aproximadamente 9 mil m<sup>2</sup>, é uma das principais áreas verdes do bairro de Botafogo, recebendo diariamente inúmeros visitantes.

O acervo que pertenceu a Rui Barbosa compreende a biblioteca, o arquivo documental, as peças de mobiliário, os objetos decorativos e de uso pessoal, e ainda viaturas. O arquivo Rui Barbosa é constituído por aproximadamente 60 mil documentos que Rui Barbosa produziu e recebeu entre 1849 e 1923, traduzindo sua vida pública como ministro, jornalista, advogado e diplomata, bem como sua vida pessoal e familiar, e é considerado Memória do Mundo. A biblioteca, que Rui Barbosa organizou ao longo de sua vida e que foi adquirida pelo governo brasileiro em 1924, reúne 23 mil títulos, em 37 mil volumes. São livros sobre os mais variados ramos do conhecimento, destacando-se as obras jurídicas – pode-se dizer que ele possuía as legislações de todos os países, suas constituições, os códigos e

Figura 01: Patrimônio Cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa.  
Fotos: Marcel Gautherot – Acervo FCRB



as leis civis, comerciais, penais e processuais -, e que ainda permanecem guardados em seu local de origem.

Além do acervo que pertenceu a Rui Barbosa, a Instituição tem sob sua guarda acervos que se formaram ao longo de sua existência, como o Arquivo Museu de Literatura Brasileira, que reúne a documentação e objetos relacionados à criação e à vida de escritores brasileiros.(Figura 01)

Com o intuito de promover a preservação de forma integrada, isto é, a preservação do edifício e das coleções que abriga, iniciamos, no final dos anos 1990, um plano para conservação preventiva do Museu Casa de Rui Barbosa. No escopo deste plano, vêm sendo realizados levantamentos, diagnósticos e projetos, e apontadas intervenções para mitigar as causas dos processos de deterioração do edifício histórico, bem como da coleção que abriga. As primeiras ações tiveram como objetivo a redução da umidade descendente, pela conservação geral das coberturas, e o controle da biodeterioração, por meio de plano de combate à infestação de térmitas. Na sequência, foram realizadas a reforma do sistema de drenagem e esgoto do Jardim Histórico, a restauração das esquadrias externas e a conservação e restauração da antiga cavalaria. Em 2004, foi iniciado um projeto de controle climático para a Biblioteca Rui Barbosa, através de cooperação técnica com o Getty Conservation Institute. O trabalho, que contou com patrocínio de Vitae, Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, resultou na instalação, em 2006, de um sistema de ventilação e desumidificação, que atende não só à preservação da coleção e do edifício, mas também às condições de conforto do visitante<sup>2</sup>. Este caminho foi possível em função do desenvolvimento da conservação preventiva para coleções nos últimos 40 anos, e uma maior atenção dada aos edifícios nesse processo.

A partir de 2005, o Plano de Conservação Preventiva do Museu Casa de Rui Barbosa passou a contar com linha de pesquisa intitulada “Estratégias de Conservação Preventiva para edifícios históricos que abrigam coleções”, e desde então já foram realizados estudos para a conservação programada das coberturas e dos elementos de madeira, das alvenarias e seus revestimentos internos e dos

papéis de parede, e ainda encontra-se em desenvolvimento a pesquisa para conservação das superfícies arquitetônicas externas. Esta trajetória no campo da prevenção, já com mais de dez anos, nos permite afirmar que a abordagem tem trazido resultados bastante satisfatórios.

Diante da necessidade de ampliar as perspectivas das ações preventivas, sobretudo em função das decisões mais difíceis; de identificar os riscos para a preservação do patrimônio cultural de modo a reduzi-los com efetividade, em função dos recursos disponíveis; e de estabelecer subsídios para uma política institucional de preservação de longo prazo, consolidando os esforços já realizados, foi adotada, em 2010, uma abordagem de gerenciamento de riscos. Para o desenvolvimento do trabalho, foi contratada a consultoria de especialista para a aplicação de metodologia específica, e formada uma equipe contando com diversos setores do Centro de Memória e Informação da FCRB (Arquivo Histórico e Institucional, Arquivo Museu de Literatura Brasileira, Biblioteca, Laboratório de Conservação e Restauração de Documentos Gráficos, Museu-Casa de Rui Barbosa e Núcleo de Preservação Arquitetônica), que, com o apoio dos bolsistas, trabalharam na realização das pesquisas necessárias.<sup>3</sup>

A estrutura geral do método e a nomenclatura básica baseia-se na norma técnica australiana e neozelandesa para o gerenciamento de riscos (*Risk Management, Australian/New Zealand Standard AS/NZS 4360:2004*<sup>4</sup>) e em procedimentos específicos de identificação, análise e priorização de riscos para o patrimônio cultural, desenvolvidos em conjunto pelo Instituto Canadense de Conservação (*Canadian Conservation Institute – CCI*), Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauração de Bens Culturais (*International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property – ICCROM*) e Agência Holandesa de Patrimônio Cultural (*Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed – RCE*). O processo é cíclico, dividido em cinco etapas sequenciais: Estabelecimento de Contexto – caracterização interna e externa; Identificação de Riscos (listagem completa de quais são os riscos); Análise de Riscos – definição da magnitude dos riscos; Avaliação de Riscos – comparação entre os riscos identificados e os critérios estabelecidos; Tratamento dos Riscos – aceitação, transferência ou mitigação de riscos. E duas etapas contínuas: comunicação e consulta, e monitoramento e revisão de medidas. No caso específico da FCRB, foram desenvolvidas as seguintes etapas:

#### I. ESTABELECIMENTO DE CONTEXTO:

O gerenciamento de riscos para a preservação do patrimônio cultural é uma estratégia institucional, e a primeira etapa do trabalho deve identificar os objetivos que motivaram sua implantação e avaliar as condicionantes que influenciarão todo o processo.

Nesta etapa, foram levantados os dados e as informações relativas aos objetivos, a missão, a organização institucional e seu impacto sobre a gestão de seu patrimônio cultural, inclusive as ações orçamentárias desse campo. Aspectos legais, políticas e procedimentos que impactam sobre a preservação e uso do acervo, bem como os principais atores que, nesse processo, foram identificados. Nesta etapa, atribui-se valor aos itens que compõem o patrimônio cultural, definindo a significância, a função e a importância dos diversos bens, isto porque um determinado risco pode afetar uma parte do patrimônio, provocando uma perda de valor, que deve ser avaliada.



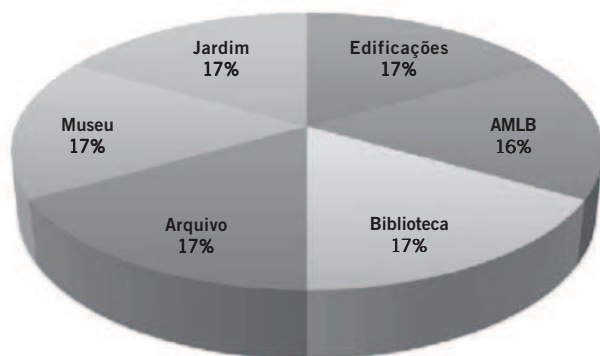


Figura 02: Diagrama geral de valores do patrimônio cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa

O principal trabalho que foi desenvolvido nessa etapa foi a quantificação do valor relativo dos diferentes componentes do acervo, o que requereu uma caracterização mais detalhada de cada item, bem como uma discussão mais aprofundada, por parte dos técnicos envolvidos, de sua importância e valor relativo para a FCRB, sua missão e seu público, comportando as diversas categorias de valor: histórico, artístico, estético, social, religioso, econômico, científico etc.

Embora todas as coleções em instituições semelhantes à FCRB recebam um mesmo tratamento para sua preservação, alguns itens podem apresentar maior valor que outros. No caso da FCRB, foi acordado que todos os elementos que constituem seu patrimônio teriam o mesmo valor no conjunto, sendo que cada elemento seria detalhado em particular.

Os principais resultados desta etapa são diagramas indicando valores de cada item, numa relação percentual com o conjunto. Esses gráficos servem para ilustrar e comunicar, de forma clara e eficiente, como o valor total do acervo (100%) está distribuído entre seus componentes, indicando as categorias ou grupos de itens com importâncias relativas distintas, apesar da natureza subjetiva desse critério.

## II. IDENTIFICAÇÃO DE RISCOS:

Esta etapa envolve uma atividade de observação interna e externa à Instituição, a partir de critérios objetivos, que são os “dez agentes de deterioração”, as seis “camadas de invólucro” do acervo e os cinco “estágios de controle” dos agentes.

Os dez agentes de deterioração que atuam diretamente sobre o patrimônio cultural material são:<sup>5</sup>

1. Forças físicas que podem danificar objetos diretamente, causando rotação, deformação, estresse e pressão; ou indiretamente, por colisão entre objetos ou partes do objeto. Variam de fissuras milimétricas a efeitos em grande escala, como esmagamento de objetos, colapso de pisos e, em casos extremos, destruição de edifícios. Os principais efeitos relacionados com forças físicas são Impacto, Choque, Vibração, Pressão, Abrasão.
2. Criminosos: Roubo é a remoção ilegal oportunista, intencional (premeditada ou não) de um bem, enquanto o vandalismo é a ação intencional (premeditada ou não) que resulta em danos a um bem, podendo incluir a destruição ou a desfiguração. Em geral, os atos de vandalismo não são premeditados; a maioria é realizada por oportunistas, muitas vezes pelos próprios visitantes, por visitantes mentalmente instáveis, ou sob a influência de drogas ou álcool.
3. Fogo: Incêndios podem ter várias causas: naturais, como o relâmpago; exteriores, como fogo proveniente de florestas ou vegetação do entorno, de edifícios adjacentes, ou de recipientes de lixo externos; elétricas, tais como a fiação danificada ou sobrecarregada, painéis elétricos, equipamentos;

proximidade de materiais combustíveis a uma fonte de calor; chamas provenientes de velas e aquecedores de alimentos usados durante eventos; lareiras, fogões; atividades relacionadas às obras de restauração, reforma ou construção, tais como soldas, remoção da pintura com sopradores térmicos etc.; uso, armazenamento e/ou eliminação de maneira imprópria de líquidos inflamáveis, tais como diluidores de tinta; cigarros; vazamentos de gás e incêndio criminoso.

4. Água: As principais fontes de água relacionadas à deterioração de bens culturais são as naturais – lençol freático, tempestades, enchentes, proximidade com corpos de água (rio, lago, ou represa) -, as tecnológicas / mecânicas – falha/retorno no sistema de esgoto e águas pluviais, rompimento de adutoras, vazamento no telhado, vazamento em sistemas de climatização, transbordamento de pias, vasos sanitários, ralo, entupimento de calhas, uso descuidado da água durante eventos especiais, uso da água durante obras de restauração e reforma – e as acidentais: água utilizada na limpeza dos ambientes, água utilizada para combater incêndios pelo sistema de combate do edifício, ou pelos bombeiros.
5. Pragas: organismos vivos capazes de desfigurar, danificar e destruir bens culturais. Os mais danosos aos bens culturais são os microrganismos, os insetos, os roedores, os pássaros e os morcegos.
6. Poluentes: são substâncias que podem causar reações químicas com componentes de um objeto. Podem se apresentar sob a forma de gases, aerossóis, líquidos ou sólidos, podendo ter origem natural ou ser derivado da ação humana. Em relação aos bens culturais, existem três formas principais de contaminação: poluentes atmosféricos (ozônio, sulfeto de hidrogênio, dióxido de enxofre, dióxido de nitrogênio, ácido acético e partículas); contaminantes transferidos por contato; contaminantes intrínsecos.
7. Luz, radiação ultravioleta (UV) e infravermelha (IV): Redução da quantidade de luz visível que um objeto recebe (intensidade luminosa – 50 lux para objetos muito sensíveis, como têxteis, couro tingido, penas, gravuras, aquarelas, fotografias); redução do tempo de exposição (o efeito é cumulativo); eliminação de toda a radiação invisível desnecessária. Radiação UV: os principais emissores de radiação UV são a luz do dia e a luz artificial, em especial lâmpadas fluorescentes. Recomenda-se, como limite máximo, 75 microwatts por lúmen. Radiação infravermelha: é uma forma de energia que sentimos como calor. Todas as fontes de luz produzem certa quantidade de calor.
8. Temperatura incorreta: existem três categorias de problemas relacionados a temperaturas: temperatura muito alta, temperatura muito baixa e flutuação de temperatura. Coleções diferentes possuem sensibilidades diferentes a cada uma delas.
9. Umidade relativa incorreta: umidades relativas elevadas favorecem o desenvolvimento de microrganismos em substratos orgânicos, reações químicas de degradação hidrolítica de materiais orgânicos e corrosão de metais, condensação em superfícies, migração de substâncias solúveis em água, deliquescência de sais etc., resultando em efeitos que incluem enfraquecimento, manchas, desfiguração etc. Umidades relativas excessivamente baixas causam o ressecamento de alguns tipos de materiais, acompanhado de danos irreversíveis. Materiais higroscópicos experimentam

Figura 03: Camadas de Invólucros do acervo do Museu-Casa de Rui Barbosa.



movimentos de expansão e contração, em resposta a flutuações de umidade relativa. Dependendo da amplitude e duração dessas flutuações, e da forma e estrutura dos materiais, danos irreversíveis, como fraturas e deformações permanentes, podem ocorrer.

10. Dissociação: está relacionada à perda de objetos ou das informações relacionadas a ele; ou ainda à impossibilidade de associar um objeto à informação correspondente a ele. A dissociação pode ser resultado de objetos guardados em locais errados, remoção de etiquetas de identificação dos objetos, registro de informações sobre um objeto ou coleção de forma ilegível ou ambígua, registro de informações sobre um objeto ou coleção de forma temporária, realização de erros de transcrição, desatualização tecnológica da base de dados utilizada para armazenamento das informações, falta de identificação adequada, podendo levar ao descarte dos objetos.

As seis camadas de invólucros do acervo referem-se às diversas escalas de observação, que são a região geográfica, o sítio, o edifício, o armazém ou sala de exposição ou guarda, a unidade de armazenagem e exposição, o suporte e embalagem do objeto. Para cada uma das camadas de invólucro, são identificadas as principais fontes, trajetórias de propagação dos agentes de deterioração, barreiras, tipos de interação e quais os efeitos resultantes<sup>6</sup>. Figura 03)

Os estágios de controle de riscos servem para verificar sistematicamente a existência (ou não) de diversos mecanismos de controle ou barreiras existentes na instituição contra a ação dos agentes de deterioração. Os cinco estágios são<sup>7</sup>:

- Evitar as fontes dos agentes de deterioração no entorno imediato e no interior do edifício, em particular nas áreas de guarda e uso de acervos.
- Bloquear o deslocamento dos agentes de deterioração a partir de suas fontes, evitando que atinjam os acervos.

- Detectar a presença dos agentes de deterioração no edifício, particularmente nas áreas de guarda e uso de acervos.
- Responder à ação dos agentes de deterioração sobre os acervos.
- Recuperar perdas e danos causados pelos agentes de deterioração, na medida do possível.

O último passo, nesta etapa, é a classificação dos riscos, segundo as possibilidades de ocorrência:

- Eventos raros: ocorrem aproximadamente uma vez a cada 100 anos;
- Eventos esporádicos: aproximadamente uma vez a cada dez anos;
- Processos contínuos: ocorrem diariamente.

### III. ANÁLISE DE RISCOS:

A terceira etapa do processo é a análise dos riscos. A partir da identificação, os riscos são analisados mais detalhadamente, por desenvolvimento de cenários. Os cenários de risco são desenvolvidos a partir de observações *in situ* do acervo e do contexto da instituição, entrevistas com funcionários, estatísticas e dados geográficos regionais, consultas com especialistas de diferentes disciplinas, pesquisa bibliográfica, experiência prática e conhecimento técnico-científico dos avaliadores.

Nesta fase, é dado a cada risco um valor numérico, entendido como magnitude. Este valor é obtido a partir de valores arbitrados para as questões abaixo, que contam com auxílio de tabela específica<sup>8</sup>.

- A. Com que rapidez ou frequência isso pode acontecer?
- B. Qual a perda de valor em cada item afetado? (descrever o tipo de dano)
- C. Quanto do valor do acervo é representado pelos itens afetados?

A magnitude de determinado risco é um fator que decorre da probabilidade de ocorrência e do impacto esperado. Deve-se ressaltar ainda que, na maioria das vezes, as respostas comportarão alguma incerteza em relação à previsão de eventos futuros, bem como o julgamento da perda de valor dos objetos comporta um certo grau de subjetividade. Assim é que a incerteza faz parte do processo, e a metodologia apresenta solução, para que as incertezas sejam capturadas quantitativamente no cálculo da magnitude de risco.

### IV. AVALIAÇÃO DE RISCOS:

A etapa de avaliação dos riscos consiste em comparar as magnitudes e as incertezas associadas de cada risco, identificando aspectos comuns, como as causas, as fontes e as barreiras, por exemplo. Nesta etapa, são revistos os valores atribuídos na primeira etapa, uma avaliação da percepção do risco e dos contextos legal e financeiro da instituição. Deste modo, as prioridades podem ser definidas, assim como os recursos, alocados de forma mais consistente.

### V. COMUNICAÇÃO E CONSULTA:

A etapa de comunicação e consulta é contínua durante todo o processo de gerenciamento de riscos, e envolve um diálogo objetivo com os agentes, identificando e superando as diferenças e as lacunas de conhecimento.

## VI. MONITORAMENTO E REVISÃO

A atividade de monitoramento e revisão também é contínua, a fim de evitar ao máximo a ocorrência de falhas, já que fatores internos e externos que afetam a ocorrência, a magnitude, ou a percepção de riscos podem mudar durante o processo, assim como fatores que estão relacionados com a viabilidade ou custo de implementação das medidas de tratamento de risco.

A documentação sistemática e o monitoramento da redução global dos riscos, a partir dos tratamentos implantados, servirão para orientar os ciclos subsequentes, acumulando experiência e conhecimento.

### RESULTADOS ALCANÇADOS:

Neste primeiro ciclo de avaliação de riscos para o patrimônio cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa, foram identificados riscos de prioridade extrema, prioridade alta e prioridades média e baixa.

Três riscos foram identificados como de prioridade extrema para o tratamento, por serem riscos com alta probabilidade de ocorrência, que envolvem uma grande perda de valor dos itens afetados e também parte significativa da coleção e da edificação. De forma similar a muitos museus instalados em casas históricas, o incêndio é o risco de maior magnitude, pois poderá afetar uma fração significativa do valor acervo e tipicamente ocasiona perda de valor total ou quase total nos itens afetados.

Dez riscos foram identificados como de alta prioridade, e envolvem diferentes agentes de deterioração, tais como água, fogo, forças físicas, criminosos etc. Esses riscos podem gerar perdas significativas, para uma pequena parcela do patrimônio em períodos mais curtos, ou então perdas significativas para boa parte do patrimônio, em longo prazo. Um exemplo desse tipo de risco, que está diretamente relacionado às edificações históricas, é o acúmulo relativamente rápido de alterações de biodeterioração em seus elementos construtivos, em função do clima quente e úmido da cidade do Rio de Janeiro, que favorece esse processo. Apesar de acarretar tipicamente perdas de valor muito pequenas, para as edificações como um todo, afeta uma fração significativa do acervo.

Os demais riscos, de prioridade média e baixa, são caracterizados pela natureza lenta ou irregular de ocorrência, pela baixa perda de valor para cada item afetado e/ ou limitado número de itens afetados. De forma geral, o tratamento desses riscos pode aguardar até que aqueles de prioridade extrema e alta sejam resolvidos. No entanto é importante identificar quais desses riscos podem ser tratados imediatamente, de forma simples e a baixo custo. Como um caso de prioridade média, pode ser citado o risco de vandalismo no Museu, e de baixa prioridade, o risco de desmoronamento de prédios vizinhos.

O programa de gerenciamento de riscos para o patrimônio cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa deverá transformar-se num Plano de Gerenciamento de Riscos, ao qual serão incorporadas medidas específicas para a redução dos riscos avaliados e priorizados nesta primeira fase do projeto, critérios robustos para a análise e seleção dessas medidas (relação custo-benefício, sustentabilidade, riscos colaterais, complementaridade etc.) e diretrizes para o monitoramento e revisão continuados dos riscos ao acervo, de sua priorização e da eficácia das medidas de tratamento nos ciclos subsequentes do processo. Este plano envolverá todos os níveis hierárquicos e setores da

FCRB, visando alcançar o objetivo proposto de forma ampla e eficiente, assegurando utilização de ferramentas eficazes e bem estabelecidas, para aperfeiçoar o uso dos recursos destinados à preservação e o uso sustentável do patrimônio tutela. O alcance temporal do plano é indefinido, ou seja, pretende-se seu uso permanente, enquanto instrumento para instruir uma política de gestão da preservação, garantindo transparência na aplicação dos recursos, já que as tomadas de decisão serão instruídas por critérios quantitativos e fundamentados.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Este trabalho, de iniciativa pioneira em instituições culturais brasileiras, está sendo desenvolvido em continuidade às atividades de conservação preventiva da Fundação Casa de Rui Barbosa, não só com o intuito de gerar benefícios para a Instituição, mas objetivando também a produção de conhecimento sobre o tema, por meio da fundamentação, sistematização e documentação.

Esta experiência demonstra que muitas ações para mitigar riscos podem ser relativamente simples, restritas ao nível técnico, enquanto outras demandarão a participação de distintas instâncias de gestão, algumas até mesmo de fora da Instituição. Neste sentido, o plano de gerenciamento de riscos deve-se originar de um contexto em que a demanda seja Institucional, ou seja, ultrapasse o nível técnico, de modo que se integre à gestão e também aos processos de controle orçamentário, que são contínuos nas Instituições.

A utilização deste método pode comportar certo grau de ansiedade, dadas as incertezas inerentes ao processo, que estão presentes em várias de suas etapas de execução. Incertezas em relação ao contexto futuro da Instituição, aos dados levantados, à atribuição de valor de patrimônio. Muitas das incertezas estão também na novidade do método, e outras vêm das lacunas relativas à comunicação no campo da preservação do patrimônio cultural.

Por outro lado, com a identificação das incertezas, o contorno das ações de preservação torna-se mais nítido, na medida em que se pode afirmar que as decisões tomadas são baseadas na melhor informação disponível, ou até mesmo que a decisão ainda não pode ser tomada naquele momento. O processo orienta a decisão, mas não a automatiza. Ao oferecer critérios objetivos de eficiência para análise das opções de tratamento, bem como das alternativas para planejamento e implantação das opções selecionadas, integra a abordagem do gerenciamento de riscos ao conhecimento estabelecido no campo da preservação do patrimônio cultural.

Fatores internos e externos que afetam a ocorrência, a magnitude ou a percepção de riscos podem mudar durante o processo, assim como fatores que estão relacionados com a viabilidade ou custo de implementação das medidas de tratamento de risco. Deste modo, por meio de monitoramento e revisão constantes, pode-se em tempo adaptar-se às mudanças. A documentação de todo o processo é fundamental, incluindo o monitoramento da redução global dos riscos, a partir dos tratamentos implantados, que servirá para orientar os ciclos subsequentes, corroborando a ideia de que a preservação é um processo contínuo.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Ver [www.iccrom.org](http://www.iccrom.org)
- <sup>2</sup> Ver também [http://www.getty.edu/conservation/science/climate/climate\\_component4.html](http://www.getty.edu/conservation/science/climate/climate_component4.html)
- <sup>3</sup> O especialista contratado para desenvolvimento do trabalho é o cientista da coconservação José Luiz Pedersoli Jr, que atua junto ao CCI e ao ICCROM no desenvolvimento e difusão da metodologia de gerenciamento de riscos para o Patrimônio Cultural. Os bolsistas do Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área da Cultura da FCRB, o qual pretende formar, treinar e capacitar recursos humanos em programas de desenvolvimento tecnológico, de referência em preservação e tratamento de acervos.
- <sup>4</sup> Standards Australia & Standards New Zealand (SA/SNZ) 2004, AS/NZS 4360:2004 Risk Management, Standards Australia & Standards New Zealand, Homebush, Aust., Wellington, NZ.
- <sup>5</sup> <http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor-prendresoindes/articles/10agents/index-eng.aspx>.
- <sup>6</sup> MICHALSKI, S. Care and Preservation of Collections. In: BOYLAN, P. J. (Ed.). *Running a Museum: a practical handbook*. Paris: International Council of Museums, 2004. p. 51-90
- <sup>7</sup> <http://www.cci-icc.gc.ca/publications/notes/3-1-eng.aspx>
- <sup>8</sup> MICHALSKI, Stefan. Los niveles ABC para la evaluación de riesgos en las colecciones museísticas e información para interpretar los riesgos derivados de una incorrecta Humedad Relativa y Temperatura. Instituto Canadiense de Conservación, Madrid, 2009

## REFERÊNCIAS

- Assessing the values of cultural heritage. Research Report. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002.
- CARVALHO, Claudia. O espaço como elemento de preservação dos acervos com suporte em papel. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <[www.casaderuibarbosa.gov.br](http://www.casaderuibarbosa.gov.br)>. Acessado em: 24/05/2012;
- FERREZ, Helena Dobb; BIANCHINI, Maria Helena. Thesaurus para acervos museológicos. Rio de Janeiro: MinC/Sphan/Fundação Pró-Memória/ MHN, 1987, 2v.
- HOLLOS, Adriana; PEDERSOLI JR., José Luiz. Gerenciamento de Riscos: Uma abordagem interdisciplinar. *PontodeAcesso*, Salvador, v. 3, n. 1, p. 72-81, abr. 2009.
- MAEKAWA, S.; BELTRAN, V.; CARVALHO, Claudia S. Rodrigues de; TOLEDO, F. Climate Controls in a Historic House Museum in the Tropics: A Case Study of Collection Care and Human Comfort. *International Preservation News*, v. 54, p. 11-16, 2011.
- MICHALSKI, Stefan. Los niveles ABC para la evaluación de riesgos en las colecciones museísticas e información para interpretar los riesgos derivados de una incorrecta humedad relativa y temperatura. Instituto Canadiense de Conservación, Madrid, 2009.
- \_\_\_\_\_. Care and Preservation of Collections. In: BOYLAN, P. J. (Ed.). *Running a Museum: a practical handbook*. Paris: International Council of Museums, 2004. p. 51-90
- MÜLLER, Urs; TOLEDO, Franciza. Aproximaciones sobre el deterioro y las acciones preventivas. *Cuadernos del consejo de monumentos nacionales*, Santiago, Segunda Serie, nº 93, p.73-78, 2005.
- ONO, Rosário. Proteção do patrimônio histórico-cultural contra incêndio em edificações de interesse de preservação. Ciclo de palestras "Memória e Informação", Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 28 de abril de 2004.
- Políticas de Segurança para Arquivos, Bibliotecas e Museus / Museu de Astronomia e Ciências Afins; Museu Villa-Lobos – Rio de Janeiro: MAST, 2006.
- Risk Management Guidelines, Companion to Austrália/ New Zealand Standard – AS/ NZS 4360:2004; Standards Australia & Standards New Zealand (SA/SNZ) 2004, AS/NZS 4360:2004 Risk Management, Standards Australia & Standards New Zealand, Homebush, Aust., Wellington, NZ.

Sources of information for cultural heritage risk management. Preventive Conservation: Reducing risks to collections. International Course, 7-25 september 2009, Beijing, China.

TÉTREAU, Jean. Fire Risk Assessment for Collections in Museums. Canadian Conservation Institute, Ottawa, 2008.

The Conservation Assessment: A Proposed Model for Evaluating Museum Environmental Management Needs. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1998.

THROSBY, David. The value of heritage. Heritage Economics Workshop, ANU, 11-12 october, 2007.

Values and heritage Conservation. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000.

“Gerenciamento de Riscos para o Patrimônio Cultural da FCRB: Relatório de atividades – Fase de lançamento do programa”, José Luiz Pedersoli Jr., setembro de 2011.

---

**Claudia S. Rodrigues de Carvalho**

Arquiteta. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro (FCRB)